

O teatro político brasileiro e seus engajamentos antípodas

Stephanie da Silva Borges

Resumo

A pesquisa tem como objeto o teatro político brasileiro do pós-64 e suas ramificações no campo da esquerda, visto que, embora apresentassem finalidades aparentemente comuns dentro dessa raiz política e resistissem à censura ditatorial, alguns grupos e autores do período acabaram transcorrendo para um interessante embate ideológico, pois a noção de engajamento ampliava-se: a ideia de engajamento artístico adotada se atrela, naturalmente, à política; assim, entende-se como engajada a arte largamente vinculada às preocupações sociais do período em que se dá, por exemplo, um teatro que age em consonância com os propósitos da esquerda relativamente à Ditadura Militar. Portanto, a proposta é analisar duas diferentes respostas dessa dramaturgia às ações repressivas através de companhias teatrais e seus textos dramáticos, pretendendo-se atingir um resultado contemplativo entre esses pontos de vista. Para isso, foram selecionados alguns elementos a serem problematizados: o teatro político, retrato e movimento cultural de uma época, e dois grupos teatrais com o “espírito” do período, que priorizavam o popular contra o regime autoritarista e tomavam posição frente à perplexidade social, explorando engajamentos intrínsecos e concebendo atitudes perante o teatro, deixando heranças: Teatro de Arena e Teatro Oficina. Tinha-se aí uma tensão permanente entre o engajamento “simpático com o público” do primeiro, que revisava a história nacional, e a “exposição brutal da desagregação burguesa” do segundo, que radicalizava a realidade – o que refletiu duas correntes estéticas e políticas bem diferentes dentro da esquerda, conforme enfatizou Roberto Schwarz na época, classificando-as como antípodas. Sendo assim, pretende-se adentrar os universos de *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, que tomou como pretexto a história nacional para evocar a rebelião que se passava no presente, e *Roda Viva*, de Chico Buarque, que escancarou os bastidores da indústria cultural, visando explorar seus engajamentos políticos, concepções e questões vanguardistas pertinentes.

Palavras-chave

teatro político; engajamento; esquerda; Teatro Oficina; Teatro de Arena

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. João Roberto Faria. E-mail: stephanieborges@usp.br.

A presente comunicação se baseia no andamento atual da pesquisa de Mestrado intitulada “*O teatro político brasileiro e as diferentes faces do seu engajamento*”, que visa analisar o seu objeto de estudo, levado à cena, a partir de um tema gerador, atendo para a maneira como esse processo afetou e foi afetado, conseqüentemente, pelo meio social.

Nesse caminho, porém, não se pretende esgotar noções teóricas sobre o tema (engajamento político em teatro), mas é importante considerá-las paralelamente antes de expor noções próprias sobre o termo, não adotando integralmente as concepções de críticos da literatura engajada, como as de Sartre ou Adorno. Por exemplo, Benoît Denis é um dos autores que também se dedica a pensar essa questão em “*Literatura e engajamento*”, se posicionando de acordo com a linha de raciocínio seguida por este trabalho:

Sumariamente, todos sabem que a expressão “literatura engajada” designa uma prática literária estreitamente associada à política, aos debates gerados por ela e aos combates que ela implica (um escritor engajado, seria em resumo um autor que “faz política” nos seus livros). (Denis, 2002)

Recorrendo à ótica de Décio de Almeida Prado para nomear teatro político como tal, pode-se afirmar que, no Brasil, ele despontou na passagem para a década de 60, sobretudo em São Paulo, quando a dramaturgia amadurecia por meio de peças e autores de militância teatral e posição nacionalista – dada por inclinação política ou por explorar aspectos do país, ou ainda, pela presença de repertório e encenadores locais face ao predomínio estrangeiro de então. Como se sabe, após 1964, com a pressão da censura, houve a euforia contra a Ditadura nos palcos, um dos únicos lugares onde ainda era possível expressar liberdade patriótica e opiniões sobre o momento e o país, ainda que cifradas e cautelosas. Dentro desse movimento, das companhias que se utilizaram de diversas maneiras dos textos de seus autores e ditaram ideológica e esteticamente várias de suas dramaturgias e montagens de espetáculos, o esquerdista Arena e o até então aliado Oficina se destacam e, por isso, foram selecionadas como *corpus*, pois proporcionaram temas de discussão nacional e inovações – na linguagem cênica, em apropriação textual, nos motivos para se fazer teatro, entre outras.

Afirmando o papel do teatro enquanto instituição social, não privilegiando somente o seu lado estético, mas sem submeter totalmente a arte à política, o Teatro de Arena surgiu em 1953: não era exatamente de esquerda nem tinha preocupações nacionalistas, somente foi considerado uma opção ao palco italiano do TBC, que exigia montagens mais caras do que a forma em arena de produção. O grupo começou a se politizar em 1956, com o ingresso de Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal, adquirindo uma arte politicamente empenhada, uma forte intenção didática e a exaltação patriótica evidente, realizando um notável trabalho teórico sobre a história recente e oferecendo peças nacionais (a maioria escrita por seus membros), apesar de também ter apresentado textos internacionais em tom próprio. Imediatamente antes e depois de 1964, enfatizava-se a dramaturgia política e ninguém aceitava ficar à margem dos acontecimentos, a arte estava em constante estado de tensão e produção, mas o teatro de público reduzido, como o Arena, ia se tornando cada vez menos eficaz para uma ação revolucionária, embora tivesse interesses populares – já que a união entre teatro e povo era o que se queria no geral.

Os musicais políticos do Arena no pós-golpe tiveram como estratégia a busca do passado colonial para equivalê-lo com o presente, sintonizando a história com a possível ascensão das lutas populares. De tal modo, em *Arena Conta Zumbi* vemos a saga de Zumbi, seus ancestrais e seu quilombo por liberdade, fazendo alusão à esquerda política de então, que afrontava a direita reacionária pelo mesmo motivo. Assim, referenciam-se situações pré e pós-golpe e pauta-se pela resistência à dominação, apresentando a luta contra a escravidão e defendendo o ponto de vista do escravo. Alguns recursos facilitaram a compreensão da mensagem, visto que Boal trabalhou pela simplificação no teatro popular, e, por isso, a peça – que contou com elementos épicos e as primeiras experiências do Sistema Coringa, e ainda, tinha relatos lendários e a pesquisa histórica de Edison Carneiro como materiais de base – foi criticada como maniqueísta. Também, Campos (1988) afirma que os anacronismos estão bem incorporados, mas o desfecho da peça não pode ser comparado ao golpe, pois Palmares morreu após cem anos de guerra,

enquanto os militares não encontraram resistência relevante da esquerda; então, ainda que a identificação do público seja fácil, aproximar um esboço de movimento democrático a um conflito de resistência histórica é equivocado.

A seguir, um trecho do texto que, como demonstra o Coro, engaja-se entre duas realidades: *“Tanto cansou, entendeu, Que lutar afinal, É um modo de crer, É um modo de ter, Razão de ser”* [...] *“Eu sei que é preciso vencer, Eu sei que é preciso brigar, Eu sei que é preciso morrer, Eu sei que é preciso matar”*. (BOAL; GUARNIERI, 1965)

Por sua vez, o Teatro Oficina, criado em 1958, teve origem na esquerda, mas isso foi questionado em função da sua crueldade provinciana e dos seus tópicos burgueses. Quando as agitações mundiais de 1968 nos deram esperanças políticas, o teatro da crueldade (vanguarda que não deixava de ser politizada) promovia revolução estética a partir do espetáculo, não do texto, e contava com a iniciativa dos encenadores para liberar os palcos de regras dramáticas rígidas e de racionalidade e verossimilhança limitadoras: o Oficina foi um exemplar que viveu as contradições e oposições da época com intensidade (estética X política). Mais aberto, heterodoxo e abusado cenicamente, trazia montagens inovadoras – com um repertório de valor à produção internacional – e concentrava forças na figura de seu encenador e na criação coletiva de empenho estético (com uma técnica propositadamente primitiva), concebendo o teatro como ato revolucionário, contra o artificialismo da civilização, e a representação como um modo de viver. Proporcionando marxismo como confronto imperialista entre nações, críticas ferozes ao capitalismo e à dependência dos EUA, sexualidade crua ferindo a moral burguesa, revolução anárquica, ufanismo às avessas (o tropicalismo no teatro) e crítica ferrenha à burguesia, o grupo chocou, mas essa não era a crítica que a esquerda estava acostumada a promover.

Devido à radicalização dos movimentos estudantis e à situação política, havia certa raiva nesse teatro. Em *Roda viva*, Zé Celso, em “carreira solo”, seguiu com a ousadia, a agressividade e a provocação de *O rei da vela*, estabeleceu a vanguarda nos palcos e deu um caráter autoral ao texto, relegado à categoria de “roteiro” pela crítica. Nele,

Chico Buarque pretendia falar do povo alienado pelas crenças, da invasão manipuladora da cultura americana, associada à imprensa, e da radicalização política, para desnudar os bastidores da indústria cultural e o ciclo vicioso promovido pelo entretenimento de massas. Dialogando com o teatro épico, a peça não promove o mesmo tipo de revolução que as do Arena, sendo mais marcada pela ferocidade do encenador do que pela intenção moral do autor. O diretor usou o texto para atacar as lutas políticas e o entrecruzou com a vanguarda europeia (Artaud e Grotowski): há religião profanada e teatro da crueldade, incluindo palavrões e antropofagia, e agressão ao público de classe média, identificado ao sistema consumidor-produtor da mercadoria, culpado pela alienação; diferentemente do texto, onde ele é manipulado e vítima do sistema.

Há trechos que evidenciam o engajamento do texto, mas pretende-se sobretudo relacioná-lo à apropriação deste pelo diretor: “*A gente quer ter voz ativa, No nosso destino mandar, Mas eis que chega a roda-viva, E carrega o destino pra lá [...] a gente vai contra a corrente, Até não poder resistir.*” (HOLLANDA, 1968)

Portanto, o que fica mais ou menos claro é que o Arena se guiava pelo caminho do teatro engajado dito esclarecido, que era contra a arte pela arte, os malefícios do capitalismo e o entretenimento da direita (que a contracultura proporcionaria). Já o Oficina se encantava mais pela linha irracional e era contrário ao pedagogismo e ao racionalismo “ineficaz” (pela educação popular) do teatro político da esquerda *standart*, se mostrando um adversário violento que, porém, não era nada alienado, uma vez que também criticava as mazelas sociais, só que por outro viés².

2 Como é sabido, Roberto Schwarz discorre longamente sobre essas duas perspectivas artísticas “antípodas” no texto “*Cultura e política, de 64-69 – alguns esquemas*”, ensaio que impulsionou o presente estudo. Essa é uma questão inquietante para o trabalho: Zé Celso não se considerava propriamente engajado, mas à margem da esquerda; nesse sentido, não se costuma dirigir o conceito de engajamento a teatros como o Oficina (mais violento e radical), que faz parte de uma contracultura, se liga ao tropicalismo e se põe em um viés diferente ao do teatro político tradicional e mais pedagógico, posicionando-se não fora dessa esfera, mas em uma evolução da resistência esquerdista. Ao mesmo tempo, como foi dito, visa-se mostrar algumas formas pelas quais o conceito de engajamento já foi pensado, e, nesse caminho, ao nuançar os sentidos de engajamento, o estilo do Oficina também pode ser chamado de engajado – não só pelo fato de a companhia não ser considerada alienada ou adepta da “arte pela arte”, mas o grupo vai além disso, pois era fortemente contaminado por ideias comunistas (vide membros que advinham do PC e um repertório de autores admirados pelos stalinistas) e contestava politicamente, muitas vezes, os mesmos objetos que a esquerda “séria”. Portanto, ao incluir ambos os teatros no lado engajado da arte de esquerda (que faz algo a respeito do estado das coisas do país), busca-se explorar essas abordagens distintas através das peças escolhidas

Deste modo, esse teatro de papel social, que trabalhou com a esquerda política por transformações e foi refém e bandeira de resistência à repressão, se difundiu especialmente no período de dez anos, de 1958 a 1968, entre os quais se afirmou o paradoxo entre o autoritarismo da direita e o domínio cultural da esquerda, desde *Eles não Usam Black-tie* até a montagem de *Roda Viva*, sobretudo.

Além disso, a década seguinte presenciou o AI-5, com mais repressão à democracia e à cultura engajada, e a dissolução dos grupos mais estáveis (após crises econômicas, prisões e exílios de seus líderes e o rigor da censura): o Arena em 1971 e o Oficina em 1974 – o último retomou as atividades mais tarde e está ativo até hoje. Ainda, depois da abertura política, esgotada a vanguarda dessas companhias e de suas predecessoras, o que havia eram basicamente os sistemas de produção amadoras ou alternativas, mas inexistia uma referência de julgamento qualitativo na democratização da cultura, embora a dramaturgia política ressurgisse após o retraimento, apoiada ou no marxismo e na palavra, ou na criação de texto e espetáculo coletiva e independente e centrada no encenador. Fato é que com a liberalização da censura, o teatro politizado diminuiu drasticamente na década de 80: fosse por ser muito preso à racionalidade e dependesse da história como assunto, o que já não tinha mais função para o país; fosse porque a criação coletiva lenta era inconciliável com a economia moderna, obrigando as companhias a salários mínimos ou à proteção do Estado (e aí o plano artístico dependeria contraditoriamente do comercial e se perderia o título de teatro alternativo); fora que o público burguês se afastava dos palcos, porque era atacado.

(uma de autoria, outra de apropriação textual).

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1969.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*: Augusto Boal. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Zumbi*, 1965. Disponível em: < <https://pt.scribd.com/doc/223386602/Arena-Conta-Zumbi-pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2018.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes: e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre* Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- FARIA, João Roberto. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Roda viva*, 1968. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- RABELO, Adriano de Paula. *O teatro de Chico Buarque*, 1999. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03052007-162030/pt-br.php>. Acesso em 28 mai. 2018.
- SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.