
O PALCO E O TEMPO

ESTUDOS DE HISTÓRIA
E HISTORIOGRAFIA DO TEATRO

Fabiana Siqueira Fontana

Henrique Buarque de Gusmão

Organizadores



O PALCO E O TEMPO

ESTUDOS DE HISTÓRIA
E HISTORIOGRAFIA DO TEATRO

APOIO



Fabiana Siqueira Fontana
Henrique Buarque de Gusmão

ORGANIZADORES

O PALCO E O TEMPO

ESTUDOS DE HISTÓRIA
E HISTORIOGRAFIA DO TEATRO

gramma

Gamma Livraria e Editora

Conselho Editorial: Bethania Assy, Francisco Carlos Teixeira da Silva,
Geraldo Tadeu Monteiro, Gláucio Marafon, Ivair Reinaldim, João César
de Castro Rocha, Lúcia Helena Salgado e Silva, Maria Cláudia Maia, Maria
Isabel Mendes de Almeida, Mirian Goldenberg e Silene de Moraes Freire.

Produção Editorial

Supervisão Editorial: *Douglas Evangelista*

Capa e diagramação: *Paulo Vermelho*

Esta é uma obra de acesso aberto.

Catálogo na fonte

Isabela Lustosa - CRB-7 7115

P153 O palco e o tempo : estudos de história e historiografia do teatro. / Fabiana
Siqueira Fontana; Henrique Buarque de Gusmão (org.). – Rio de Janeiro:
Gamma, 2019.

370 p.

Vários autores.
ISBN 978-65-81060-00-8

1. História do teatro. 2. Práticas teatrais. 3. Movimento artístico. 4. Perspectivas
teóricas. I. Fontana, Fabiana Siqueira. II. Gusmão, Henrique Buarque de.

CDD 792.09

GRAMMA EDITORA

Rua da Quitanda, nº 67, sala 301

CEP: 20.011-030 – Rio de Janeiro (RJ)

Tel./Fax: (21) 2224-1469

E-mail: contato@gamma.com.br

Site: www.gamma.com.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

- A cena do mundo e o mundo da cena: desafios e alegrias do historiador do teatro 9
Henrique Buarque de Gusmão

PARTE 1 – O TEATRO EM TENSÃO COM O MUNDO POLÍTICO NO BRASIL PÓS-64

- O teatro na tensão entre estética e política: negociação, performance, experiência 23
Douglas Attila Marcelino

- “Teatro fora do eixo”: engajamento, cultura e montagens no Brasil pós-1964 35
Kátia Paranhos

- O “Show Opinião” e o deslocamento da ideia de arte popular após o golpe de 64 61
Paulo Bio Toledo

- A agonística no teatro brasileiro pós-1964: o TUCA e as disputas das forças políticas pela criação de valores afirmativos 87
Francisco de Sousa Nascimento

- Teatro, censura e “supercensura” na ditadura militar 109
Miliandre Garcia

PARTE 2 – ANÁLISES DE TEXTOS TEATRAIS DO PASSADO

- Forma e Performance: sobre a historicidade dos textos teatrais 145
Luiza Larangeira da Silva Mello

A cidade do Rio de Janeiro na dramaturgia nacional:
contribuições para a história urbana e social (1877-1978) 155
Evelyn Furquim Werneck Lima

Aspectos da regionalidade e leitura do texto-cena: um es-
tudo de caso na cena campinense 185
Diógenes Maciel

O drama shakespeariano entre a cultura retórica e a
pedagogia humanista 205
Fernanda Teixeira de Medeiros

PARTE 3 – A HISTORICIDADE DA ARTE DO ATOR

O ator e o olhar: Eva Todor, gestus social, gestus histórico 229
Tânia Brandão

O ator e a criação cômica: tradições, heranças, ecos na
cena contemporânea 253
Neyde Veneziano

PARTE 4 – OS ARQUIVOS TEATRAIS

Os ofícios, os arquivos e o processo de criação: notas sobre
a historiografia e o patrimônio documental do teatro 273
Fabiana Siqueira Fontana

O Acervo do Instituto Martim Gonçalves – Diagnós-
tico e Acessos como professora-visitante no PPGAC-
-UNIRIO 291
Jussilene Santana

PARTE 5 – HERANÇAS, LEGADOS E CIRCULAÇÕES NA HISTÓRIA
DO TEATRO

Vsevolod Meyerhold na história do teatro – Uma herança
ainda incompleta 315

Béatrice Picon-Vallin

*Tradução de Karla Adriana de Aquino e Henrique
Buarque de Gusmão*

A circulação de textos e modelos de interpretação sta-
nislavskianos pelo mundo 345

Jonathan Pitches

*Tradução de Diogo Lira Zarur e Henrique Buarque de
Gusmão*

APRESENTAÇÃO

A CENA DO MUNDO E O MUNDO DA CENA: DESAFIOS E ALEGRIAS DO HISTORIADOR DO TEATRO

Henrique Buarque de Gusmão

Se o historiador pode ser metaforizado na figura do espectador de teatro, como alguém que olha a cena do passado e busca construir sentidos para ela, tal metáfora é potencializada quando tratamos do historiador do teatro, que lida cotidianamente com diferentes camadas de invenção, de criação, de representação, de sentidos dados à cena do mundo e ao mundo da cena. Podendo ocupar assentos mais próximos ou mais distantes da ribalta onde se passa a cena do passado, o historiador tem diante de seus olhos revoluções, guerras, eleições, formações de classe, de movimentos artísticos, assinaturas de manifestos, de leis, de constituições, articulações de bastidores, trocas de cartas, encontros, casamentos, nascimentos e tudo o quanto

a experiência humana pode lhe permitir ver e analisar. O historiador do teatro, por sua vez, vê tudo isso acontecer no palco do mundo e no palco do teatro, onde este mundo é recriado, criticado, reinventado, transformado, denunciado, sacralizado. Enquanto o historiador precisa entender os códigos e os constrangimentos que formaram a cena do mundo histórico, o historiador do teatro precisa também entender as convenções e as linguagens capazes de, em diálogo com as lógicas do mundo, formar o evento teatral. Tudo parece se duplicar.

O olho do historiador do teatro precisa, assim, olhar duas vezes. Ele precisa, ao mesmo tempo, ver um mundo ser inventado e constituído e perceber como os mesmos atores deste mundo tornam-se, novamente, atores no palco. Ele precisa observar as massas acompanharem e atuarem na trama da história e os modos como o público teatral segue os rumos da cena. Esse olhar, assim, deve possuir uma série de astúcias, artimanhas e amor por delicadezas. Tais habilidades, evidentemente, constituem exigências para todo o historiador que opera com representações culturais, como o historiador da literatura e das artes plásticas. Entretanto, uma importante especificidade do trabalho em história do teatro é capaz de diferenciá-lo de outros fazeres historiográficos: a representação abordada é performática, ou seja, ela só acontece quando estão presentes, ali no palco, homens e mulheres que experimentam vivências e sensações com seus corpos e emoções. A obra teatral, tal como os encontros entre as pessoas, se desfaz tão logo seu fim é atingido. O historiador do teatro, ao contrário do estudioso da literatura e da pintura, não tem diante de si as obras do

passado às quais se dedica estudar, estas existiram apenas no momento em que se processou o contato físico entre duas pessoas num espaço de representação. Tal particularidade, tão relevante, traz ainda mais exigências para este olhar que quer ver a cena passada.

Refletir sobre o olhar específico do historiador do teatro é também pensar sobre teoria, uma vez que um bom entendimento deste termo defende que seu campo não abarca nada além de modos de ver. Seguindo esta aceção, podemos afirmar que a história do teatro é, por excelência, uma área que atua num campo muito fértil para os debates teóricos, o que justifica a constante defesa por encontros que articulem perspectivas teóricas e a prática historiográfica interessada nos eventos teatrais do passado.

Nas últimas décadas, entretanto, as inúmeras questões teóricas que mobilizaram a comunidade dos historiadores nem sempre encontraram no campo dos estudos teatrais uma interlocução forte como se poderia esperar. Problemas como as divergências epistemológicas entre as diferentes escalas de observação do passado, as tensões sociais entre normas e práticas, todo o debate em torno da ação e da agência, da lógica das práticas, a questão da constituição irregular do mundo social, dos campos artísticos, as diferentes possibilidades de discussão e definição da noção de representação, dentre outros tantos, podem ganhar novos contornos e novas potencialidades quando colocadas em contato com as pesquisas das práticas teatrais do passado. Numa via de mão dupla, os estudos teatrais podem gerar novos modos de olhar que interessam diferentes teorias da história e estas teorias, por sua vez, podem potencializar as

pesquisas em história do teatro. Assim, este é um encontro que deve ser melhor sistematizado e tornar-se mais recorrente: eis o principal objetivo do *I Seminário de História e Historiografia do Teatro*, evento que teve lugar no Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ, em abril de 2019, por mim organizado, e tornado possível graças ao apoio e financiamento do CNPq e da CAPES.

Neste seminário, tornou-se evidente o quanto a proximidade entre pesquisas teatrais e teorias da história pode ser potente e, acima de tudo, destabilizadora. As discussões travadas, que passaram por diferentes obras, autores e tradições, demonstraram que as perspectivas teóricas que se dedicam a pensar a constituição dos mundos passados servem, acima de tudo, para a desconstrução de cânones, de naturalizações e para a revisão dos modos de pensar a atuação de artistas e o impacto de suas obras. Elas servem para lembrar o quanto qualquer historiografia é, antes de tudo, resultante de uma série de escolhas, caracterizando-se como um artefato que, para ser montado, precisa seguir princípios de diferentes ordens e situar-se, necessariamente, em tempos e espaços particulares. Daí a inevitável historicidade e relativização destes artefatos historiográficos, fazendo com que o passado do qual tratam precise ser recorrentemente revisitado. Todos os debates do seminário, de algum modo, enfrentaram este tipo de questão e ela orienta as reflexões decorrentes deste evento e que aqui se seguem.

*

Este livro é dividido em cinco partes. As quatro primeiras foram montadas a partir de adaptações de algumas das comunicações apresentadas nas mesas de discussão que tiveram lugar no seminário. Devido às circunstâncias em que o evento foi realizado, nem todas as mesas puderam ocorrer tal como o planejamento inicial e nem todos os participantes conseguiram enviar os textos para esta coletânea. De todo modo, chegamos num material que traz a nossos leitores um resultado consistente de um seminário concebido com muita antecedência e esforço por parte de sua comissão organizadora, formada, além de mim, por Tania Brandão, Kátia Paranhos, Elza de Andrade e Lise Sedrez. A organização, preparação e revisão dos textos aqui publicados foram feitas por mim e por Fabiana Fontana, a quem agradeço muito pela parceira neste momento posterior ao seminário.

A primeira mesa de discussão realizada no evento teve como título “O teatro em tensão com o mundo político no Brasil pós-64”. Reuniram-se, neste dia, estudiosos da cena engajada dos anos 1960 e 1970, tema que mobiliza muitas pesquisas produtivas e que, certamente, possui especificidades no interior do grande campo de pesquisas dedicado ao regime militar brasileiro. Francisco Nascimento, Kátia Paranhos, Miliandre Garcia e Paulo Bio Toledo apresentaram comunicações nesta mesa e, neste livro, assinam os capítulos desta seção. Douglas Áttila Marcelino, que participou como debatedor desta mesa, traz para nossos leitores uma apresentação desta primeira parte do livro.

Já a segunda parte do livro foi estruturada a partir das discussões travadas na mesa “Análises de textos teatrais do

passado”. O principal objetivo deste momento do seminário era reunir diferentes perspectivas analíticas daquele material que pode ser considerado um dos mais preserváveis do fenômeno teatral: o texto dramático. No entanto, como se sabe, mesmo se a efemeridade dos textos encenados é menos contundente do que outros aspectos da encenação, eles também estão sujeitos à ação do processo histórico: seu valor e estatuto alteram-se significativamente ao longo do tempo, os modelos retóricos ou poéticos que orientaram sua escrita não necessariamente continuam funcionando posteriormente ao momento de sua produção, as práticas de escrita, leitura e encenação vigentes em seu tempo também alteram-se e fazem com que o texto seja percebido de formas distintas ao longo da história, além do significativo fato de estes textos circularem em diferentes suportes materiais ao longo do tempo. Assim sendo, os textos teatrais podem ser pensados a partir de relações com o mundo em que foram produzidos e no qual atuaram. Essa dinâmica entre texto e mundo interessa aos historiadores do teatro e mobilizou as questões debatidas nesta mesa. Publicamos, neste livro, os textos de Diógenes Maciel, Evelyn Furquim Werneck Lima e Fernanda Medeiros. Luiza Larangeira da Silva Mello, que mediou este debate, oferece-nos uma apresentação crítica a esta parte.

Por oposição, a terceira mesa de discussões do Seminário de História e Historiografia do Teatro tratou de um dos aspectos do fenômeno teatral mais difícil de ser resgatado pelo historiador e recebeu o seguinte título: “A historicidade da arte do ator”. Se a história do teatro enfrenta, a todo momento, a condição efêmera de suas obras, tal aspecto

é ainda mais radical quando falamos da performance dos atores, acessível apenas no momento em que se estabelece o contato físico com o público. Mas, evidentemente, há possibilidades para o estudo da atuação passada: os tantos discursos memorialísticos produzidos em torno do trabalho do ator; os recursos imagéticos, sonoros e fílmicos; a reconstrução de suas trajetórias em ambientes sociais particulares; os modelos de atuação e de escolas que circulam e se transformam ao longo do tempo; etc. Estas múltiplas práticas e materiais que circunscrevem a atuação dos atores podem gerar uma história desta arte tão claramente fugidia, evidenciando grandes continuidades e rupturas numa longa duração. Estas foram as principais questões que mobilizaram esta mesa de discussão e que geraram os textos publicados nesta parte do livro, assinados por Neyde Veneziano e Tania Brandão.

Por fim, a quarta seção do livro trata de um problema inevitável num debate que envolve a história e a historiografia do teatro: “Os arquivos teatrais”. Tratar de historiografia leva-nos ao debate sobre os usos de materiais do passado nesta operação de produção de conhecimento. No caso da historiografia teatral, questões ligadas à tipologia das fontes, às suas possibilidades de organização, análise e divulgação vêm sendo cada vez mais discutidas e ganham a atenção de estudiosos. Por outra perspectiva, este debate é configurado em outros contornos quando coloca-se em questão o uso de vestígios de experiências passadas em cena. A última mesa de discussões do I Seminário de História e Historiografia do Teatro, assim, colocou em questão problemas de produção epistemológica a partir do

uso de materiais arquivísticos, as operações (científicas e/ou artísticas) realizadas com estes resíduos do passado, as possibilidades de produção narrativa a partir deles, assim como a criação de efeitos de verdade. Como resultado das discussões travadas nesta mesa, Fabiana Fontana e Jussilene Santana contribuíram com esta parte do livro oferecendo-nos adaptações de suas comunicações.

*

O I Seminário de História e Historiografia do Teatro também contou com a presença de dois convidados estrangeiros: Béatrice Picon-Vallin e Jonathan Pithces. Ambos realizaram conferências que são publicadas ao final deste volume e que trataram de duas noções determinantes nos estudos teatrais contemporâneos: legado e circulação.

Picon-Vallin, em seu texto *Vsevolod Meyerhold na história do teatro: uma herança ainda incompleta*, trata do longo caminho de construção de um legado do trabalho do encenador russo perseguido, preso e assassinado pelo regime stalinista. Num texto denso, repleto de referências a artistas, eventos e pesquisadores que, ao longo de décadas, construíram a reabilitação do estatuto da obra de Meyerhold, a pesquisadora francesa nos mostra com clareza o quanto a memória de modelos teatrais se dá num mundo social repleto de interesses de várias ordens. Nesta complexa dinâmica, o lembrar e o esquecer ganham aparências de naturalidade que são evidentemente falsas. Apagar a memória de Meyerhold e reabilitá-la, como nos mostra

Béatrice Picon-Vallin, são processos que colocam em relação uma série de instituições, personagens, intenções, contextos e cenários que precisam ser tensionados e entendidos de maneira dinâmica para que possamos compreender o sentido do legado de um encenador.

Pitches, por sua vez, em seu texto *A circulação de textos e modelos de interpretação stanislavskianos pelo mundo*, trata do caso da enorme difusão da obra de Constantin Stanislavski pelo mundo. Estudar uma ampla circulação, como se pode imaginar, exige a ruptura com perspectivas ortodoxas e canônicas, questionamento inevitável a partir da leitura do texto de Jonathan Pitches. Sua reflexão coloca em questão os múltiplos sentidos que o nome Stanislavski ganha ao redor do mundo, configurando-se de formas diferentes de acordo com a região, sendo transformado por traduções, por tensões políticas, por tradições teatrais, dentre tantos outros fatores. Observa-se, neste texto, a ampliação de um modelo teatral que se apresenta, muitas vezes, restrito a uma única leitura que parece e se quer obrigatória. O Stanislavski aqui apresentado é outro, é diverso, tem facetas inesperadas.

Os dois textos aproximam-se na operação intelectual proposta: eles levam ao encontro de dois artistas de teatro canônicos do século XX questões historiográficas recentes e inquietantes. As conferências de Béatrice Picon-Vallin e Jonathan Pitches, aqui publicadas com pequenas adaptações, fazem com que as obras e as trajetórias de Meyerhold e Stanislavski mostrem-se transformadas, novas, a partir de olhares que lhes lançam perguntas sobre as políticas de memória e esquecimento ou sobre a dinâmica social de

circulação de textos e modelos culturais. Temos, aqui, excelentes casos que explicitam o quanto a teoria gera novos modos de ver e novos resultados para as pesquisas.

*

Não poderia terminar esta apresentação sem trazer um comentário pessoal a respeito das condições específicas em que transcorreram as atividades do seminário. A organização deste evento teve início mais de um ano antes de sua realização. Diversas foram as conversas, os convites realizados, as possibilidades de atividades pensadas, descartadas, repensadas e concretizadas. A quantidade de pessoas envolvidas no planejamento e na realização do seminário superou as expectativas iniciais e, nos dias anteriores ao evento, foi ficando claro o quanto a proposta de um encontro que colocasse em questão a historiografia teatral poderia mobilizar pesquisadores e estudantes. Muitas eram as mensagens que chegavam por parte de interessados, dentre eles profissionais de diferentes estados do Brasil que diziam que viriam ao Rio exclusivamente para assistir ao seminário. De fato, vieram. Tudo se configurava para que tivéssemos três dias de sala cheia, com as mesas mobilizando muitos debates e um grande público de estudantes e especialistas.

A trama, entretanto, tomou rumos inesperados. No dia 8 de abril de 2019, dia da abertura do seminário, a cidade do Rio de Janeiro foi acometida por uma chuva violenta e, nos dias seguintes, os efeitos do caos instaurado foram enormes: ruas viraram verdadeiros rios, locomover-se pela

cidade tornou-se uma tarefa arriscada, pessoas chegaram a morrer, a prefeitura decretou estado de calamidade e as aulas nas creches, escolas e universidades foram suspensas. A UFRJ, universidade que abrigou o evento, chegou a cancelar todas as suas atividades. Mantivemos o seminário, em respeito aos participantes que vieram de fora da cidade. Mas o cenário dos debates e discussões foi muito diferente daquele que esperávamos: o prédio estava vazio, escuro, as salas ao lado do espaço onde nossas atividades se deram estavam alagadas e muitas eram as mensagens que chegavam de interessados que queriam estar presentes mas não conseguiam.

No entanto, mais forte do que o susto gerado pelas condições que enfrentamos foi a surpresa decorrente da própria realização do evento neste cenário. Fora do campus em que se deu o seminário, vivia-se uma tragédia e, ainda assim, as pessoas chegavam para participar dos debates sobre historiografia teatral. Se, por um lado, uma tristeza era evidente em todos os participantes por aquilo tudo que acontecia, por outro, havia uma alegria por estarmos ali. Cada pessoa que chegava expressava este sentimento dúbio. Se os desafios, de diferentes ordens, marcam a tarefa do historiador do teatro, o I Seminário de História e Historiografia do Teatro deixou claro que estes sempre convivem com outras tantas camadas de alegria. Espero que este livro leve adiante tanto estes desafios como estas alegrias, oferecendo para um público mais amplo tudo aquilo que se pensou e realizou naqueles três dias de forte tormenta.

PARTE 1

O TEATRO EM TENSÃO COM O MUNDO
POLÍTICO NO BRASIL PÓS-64

O TEATRO NA TENSÃO ENTRE ESTÉTICA E POLÍTICA:
NEGOCIAÇÃO, PERFORMANCE, EXPERIÊNCIA

Douglas Attila Marcelino

Em seu texto que compõe esta coletânea, Kátia Paranhos relembra a afirmação de Dias Gomes sobre o caráter de ato político-social da representação teatral, indicando sua especificidade como arte que utiliza a criatura humana como meio de expressão. Assim, ao menos desde Anchieta, “nosso primeiro dramaturgo”, teatro e política demarcaram sua vinculação umbilical na história brasileira. O passado mais distante e a atualidade do presente parecem tornar a afirmação indubitável: para o primeiro caso, basta lembrar que os primeiros momentos do teatro ateniense já indicavam seus estreitos laços com a política; para o segundo, cabe apenas não fechar os olhos à crescente reivindicação e visibilidade hoje conferida ao corpo e suas formas

de expressão, tornados verdadeiras armas da política. Determinados períodos, entretanto, por suas singularidades, talvez favoreçam uma acentuação dessa dimensão política do fenômeno teatral, como ocorreu com o ciclo autoritário iniciado no país a partir de 1964.

Não por acaso, portanto, esse é o aspecto que mais unifica os estudos desta parte do livro. Por outro lado, como não poderia deixar de ser, alterações e novas proposições estéticas do período também adquirem centralidade nas análises. Justamente por isso, partirei de pontos específicos sobre a história do teatro conforme destacados nos estudos aqui reunidos para pensar o que configura a especificidade do político, ressaltando autores que tratam de sua relação com a estética e tangenciam outros problemas relativos ao poder e às formas da representação (ou, poderíamos dizer, ao poder da representação).¹ A ideia é sugerir como interrogações acerca do político podem auxiliar no exame da história teatral, indicando possibilidades e potencialidades resultantes da leitura dos textos aqui reunidos.

De fato, seja pelo enfoque no engajamento de artistas e nas manifestações da resistência cultural, seja pela análise das agências repressivas do Estado e suas tentativas de controle, os quatro estudos seguintes ressaltam a conotação política do teatro pós-1964. A análise das continuidades e descontinuidades do período em relação a épocas anteriores, por outro lado, permite entrever a presença, já em fins do século XIX, dos debates acerca do teatro político e do teatro engajado, denominações que acompanhavam também as discussões sobre teatro popular e teatro

¹ Remeto aqui para a distinção entre *a política* e *o político* conforme estabele-

operário. Segundo Kátia Paranhos, que aponta essa presença ainda em fins do Oitocentos, o tema reapareceria de modo renovado durante a ditadura militar, destacando-se a proposta de uma arte operária que ligava estética e política. A valorização de grupos teatrais da periferia, a crítica à indústria cultural, as formas do teatro de resistência: todas essas experimentações permitem pensar o teatro a partir do problema das formas de representação do poder, ressaltando a fundamentação política presente nas novas perspectivas de reconfiguração estética.

A relação entre estética e política, por sua vez, centraliza também o estudo de Paulo Toledo. O autor entende o pós-1964 como momento de ruptura, indicando uma mudança semântica pela qual as noções de popular e de povo teriam perdido sua conotação política e adquirido, cada vez mais, um sentido estético. Ao passo que o teatro tendia a não mais envolver diretamente pessoas da periferia como atores e como público, a palavra povo passava a ser empregada de forma mais abstrata, desvinculada de seus significados políticos. A expressão Música Popular Brasileira, invenção de meados dos anos 1960, sinalizaria de modo singular essa forma de lidar com o popular por meio de uma perspectiva crescentemente vinculada à indústria cultural. Nesse caso, portanto, ao invés de uma conjugação entre estética e política, teria ocorrido uma espécie de substituição da segunda pela primeira, o que não deixava de ter consequências de natureza política.

cida, por exemplo, dentro da chamada escola francesa de estudos do político, para a qual essa última categoria deveria ser pensada em sua dimensão de fundamento constitutivo da vida humana (conferir, entre outros, Lefort, 1986; Rosanvallon, 2010).

Escolhendo caminhos diversos, que partem da ação do Estado ou das formas de resistência, os textos de Francisco Nascimento e Miliandre Garcia também enfocam a dimensão política da história do teatro no pós-1964. Centrando sua análise em torno da criação do TUCA (Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), Nascimento enfatiza as táticas utilizadas por artistas e intelectuais para driblar o controle governamental, inspirando-se nas reflexões de Michel de Certeau sobre a inventividade e as formas de resistência que perpassam as práticas cotidianas. Já Miliandre Garcia destaca a chamada “supercensura” da ditadura militar, noção indicativa dos diversos focos de origem das interdições praticadas em relação ao teatro no período. Para enfrentar o tema, Miliandre retoma as formulações teóricas sobre a ação censória de Robert Darnton, sobretudo a especificação feita pelo autor da censura como prática política, realizada pelo Estado (cf. DARNTON, 2016). Tanto na análise de Nascimento quanto na de Miliandre, portanto, o problema da estética não se torna central, mas o enfoque na política, sobretudo se partirmos do diálogo com a compreensão de Darnton sobre a censura política, pode servir de ponto de partida para a problematização da relação entre política e estética que aqui se pretende indicar.

Com efeito, no texto mencionado por Miliandre Garcia, Darnton defendeu a existência de uma diversidade de formas de censura, que deveriam ser compreendidas em relação aos sistemas culturais nas quais estão inseridas. Utilizando-se da noção de “descrição

densa”, de Clifford Geertz, o autor criticou as tentativas normativas de definição, que buscariam responder de modo a-histórico à pergunta sobre “o que é a censura” (a própria interrogação, realizada dessa forma, parecia colocada de forma equivocada, segundo Darnton). Por outro lado, visando evitar o risco de uma pulverização do conceito, que poderia fazer ver censura em todos os lugares e, portanto, em lugar nenhum, Darnton caracterizou a censura como atividade política, realizada pelo Estado.²

Caberia, então, perguntar: se a censura é intrinsecamente política, o que é, então, a política? Note-se, por outro lado, que Miliandre Garcia também se refere a tendências de maior duração na explicação do fenômeno por ela estudado, conforme se pode notar pela existência de toda uma tradição de “censura da moral e dos bons costumes” na história brasileira. Nesse caso, indica-se uma forma de leitura que ultrapassa o período mais específico da ditadura militar. Será que a relação entre estética e política, entendida em uma perspectiva pela qual a estética seria concebida de forma ampliada, remetendo a todo um plano mais geral de experiência sensível, permitiria um tratamento diferenciado da

² Não deixa de haver, nessa forma de colocação do problema por Robert Darnton, certa normatização do que seria a censura, o que tornaria relevante perguntar: o que o autor entende por política? Em sua concepção, política estaria, necessariamente, vinculada ao Estado? Ao privilegiar o diálogo com Clifford Geertz e, portanto, com uma perspectiva etnográfica, não caberia atentar justamente para os debates dentro do campo antropológico (sobretudo, da antropologia política) sobre o risco da universalização da forma ocidental de compreensão do Estado (além dos estudos de Clifford Geertz sobre o Negara, o Estado teatro balinês do Oitocentos, poderíamos lembrar também dos estudos de Pierre Clastres sobre grupos indígenas sul-americanos como “sociedades

discussão sobre a censura teatral como sendo ou não política?³

É interessante notar que a maior preocupação com o teatro popular ainda no século XIX, apontada por Kátia Paranhos, não se distancia, do ponto de vista do recorte temporal, das mudanças relativas àquilo que Jacques Rancière (1992) compreendeu como uma nova forma de sensibilidade, um novo regime estético, característico da época democrática. Trata-se, na verdade, de um regime estético-político, já que esses dois planos, para o autor, estariam fortemente interligados. A sensibilidade para o popular, manifestada primeiramente na literatura, no teatro, no cinema, antes de se tornar central na historiografia, acompanharia, para Rancière, essa reconfiguração da experiência do sensível, esse novo regime de visibilidade, enfim, o surgimento de formas até então inexistentes de relação entre o visível e o dizível.

É interessante notar que essa mudança estético-política, que Rancière compreenderia a partir da noção de “partilha do sensível”, envolveria não apenas a representação do popular, do povo, como personagem das narrativas da literatura, do teatro etc., mas também uma redefinição dos lugares ocupados na produção cultural, uma reavaliação do que é considerado ou não arte, do que deve ou não ser socialmente reconhecido. Ou seja, pode-se pensar aqui no problema (apontado por Kátia Paranhos e Paulo Toledo) da

contra o Estado”) (GEERTZ, 1991; CLASTRES, 1990)?

³ O debate sobre a persistência de uma mais duradoura censura da moral e dos bons costumes na história brasileira já foi objeto de vários estudos, que não pretendo retomar aqui.

presença de pessoas das periferias, ou de grupos que não são das camadas mais poderosas, na realização e no “consumo” do que é entendido como arte. É nesse sentido que se pode compreender a argumentação de Rancière de que a ruptura com as definições rígidas dos gêneros que acompanhou a crise do Antigo Regime (crise entendida em sua dimensão estético-política) foi parte do mesmo processo pelo qual um novo regime de partilha do sensível redefiniu os lugares de produção, os lugares de fala, os grupos aptos a produzir ou a se tornarem “expectadores” (cf. RANCIÈRE, 1992).

Cabe notar, por outro lado, que esse processo, tal como apontado por Rancière, guarda pontos de proximidade com indicações presentes nas obras Claude Lefort, depois retomadas por autores como Pierre Rosanvallon (LEFORT, 1986; 1994; ROSANVALLON, 2010). Ou seja, me refiro às interrogações sobre as redefinições sofridas pela linguagem política nas “formas de sociedade” pós-Revolução Francesa, marcadas por aquilo que foi chamado de “experiência democrática”.⁴ Essas mudanças acarretariam no estabelecimento de uma linguagem marcada por ambiguidades, tal como expressas, sobretudo, na categoria “povo”: uma categoria abstrata, cujas contínuas redefinições acompanhariam as singularidades de uma “forma de sociedade” caracterizada pela impossibilidade de incorporação do poder por um partido ou um sujeito que lhe fosse consubstancial. Ou seja, as indefinições da linguagem política guardariam vinculações com aquilo que Claude Lefort (1994) chamou de “lugar vazio” para indicar justamente essa

⁴ A expressão foi retomada, sobretudo, das obras de Alexis de Tocqueville e de suas ideias acerca da “revolução democrática”. Tratei dessa relação entre as obras dos três autores anteriormente mencionados em trabalho recente, assim

impossibilidade de incorporação do poder.⁵ Com leituras permeadas por uma ainda maior atenção à historicidade, autores recentes têm se interrogado sobre essas ambiguidades da linguagem política como característica da modernidade, sobretudo quando compreendida por meio de um recorte temporal posterior à segunda metade do século XVIII. Essa preocupação com a ambiguidade conceitual moderna, sintonizada com as discussões acerca da temporalização da linguagem política e suas repercussões em favor de uma maior instabilidade semântica, torna-se relevante na elaboração de problemáticas de pesquisa nas quais se entrecruzam, por exemplo, interrogações advindas de campos como a “história dos conceitos” (*Begriffsgeschichte*) e a chamada “história conceitual do político” (conferir, por exemplo, PALTÍ, 2007 e 2011).

No caso da categoria povo, portanto, caberia perguntar se o teor cada vez mais abstrato do conceito, marcado pela falta ou pelos excessos de sentido que caracterizariam as tentativas de sua definição, não poderia também ser compreendido por meio de uma leitura que aposta em mudanças de mais larga duração (o que, certamente, não impediria analisar modificações semânticas mais específicas do pós-1964). Um dos principais benefícios dessa chave de compreensão talvez fosse evitar de forma mais enfática o risco do estabelecimento de uma dicotomia entre uma

como das implicações ontológicas do uso de noções como “formas de sociedade” por Claude Lefort (MARCELINO, 2017 e 2018).

⁵ Destaque-se que, nessa perspectiva, não haveria impossibilidade completa de novas formas de incorporação do poder: na verdade, elas se expressavam, a partir de então, como um risco em favor de experiências totalitárias (cf. HABIB; MOUCHARD, 1993).

representação autêntica do povo, de natureza “realista”, em detrimento de outra, de caráter mítico. Destaque-se, nesse sentido, que a noção de povo, tal como aquela de “sertão”, igualmente mencionada por Paulo Toledo, seria apropriada de modo diferente por setores e meios de produção cultural muito diversos ao longo do século XX. O imaginário do povo, por vezes estabelecido por meio de uma configuração mítica do sertão, apareceria em representações mobilizadas por grupos os mais opostos dentro do espectro político e a partir de vetores de produção cultural os mais distintos, como a literatura, o teatro, o cinema, a televisão, entre outros (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).⁶

Por fim, cabe apenas mencionar aspectos mais específicos que permeiam os estudos dessa parte, que não poderão ser examinados aqui de modo mais detido. Destaco-os apenas para ressaltar a riqueza teórica que as análises seguintes podem trazer para o tratamento da história do teatro. É o caso, entre outros, da atenção à historicidade da produção de sentido(s), já que não existiria um conteúdo exclusivo e a-histórico dos textos das peças, cujas apropriações independeriam das condições históricas da apresentação teatral; das mediações relativas ao “conteúdo das formas” (ou àquilo que Michel de Certeau chamou de “formalidade das práticas”), conforme se pode pensar se considerarmos, por exemplo, as diferenças entre os componentes retóricos da produção textual e as singularidades da representação teatral como “performance”, “experiência”, marcada por uma específica relação com o tempo e pela intensidade

⁶ Claro que, nesse caso, o sertão deveria ser entendido apenas como uma entre outras facetas pelas quais se poderia representar o que se designava como o “povo brasileiro”.

do vivido⁷; do modo como a produção da peça, além de dever ser pensada por meio de um processo complexo, que envolve várias etapas e sujeitos, está condicionada, do ponto de vista da encenação, à “negociação” estabelecida com a realidade social.⁸

As categorias antes mencionadas, de experiência, performance, negociação, assim como outras que os estudos aqui reunidos estimulam a pensar (como, por exemplo, as de apropriação, práticas, estratégias) podem igualmente ser relacionadas com os sentidos políticos da atividade teatral, não discrepando da reflexão anteriormente elaborada sobre as possibilidades de compreensão desse campo de pesquisas por meio de interrogações sobre o político, ou sobre a relação entre estética e política. Mas, perceber de forma mais aprofundada a riqueza do uso dessas noções ficará a cargo do leitor, que poderá ter bom proveito ao se debruçar sobre os capítulos seguintes.

⁷ Podemos pensar, por exemplo, na encenação como experiência que paralisa o tempo, conforme sugere o texto de Paulo Toledo ao tratar da performance teatral e sua historicidade. Vale notar que esses aspectos que conferem colorido à experiência vivida tendem, depois, a ser obliterados pelas formas posteriores das lembranças, que dificilmente captam as sensibilidades das gerações anteriores (tratei do tema a partir de alguns textos de Reinhart Koselleck em MARCELINO, 2016).

⁸ Aspecto que justamente permite pensar na riqueza da noção de “negociação” para o tratamento da história do teatro, já que há, por exemplo, diferenças significativas na representação de um determinado texto em um período autoritário ou de abertura democrática, ou ainda para um grupo da periferia ou para setores das classes médias urbanas (sobre as diferenças entre as formas de encenação das peças de Shakespeare na América Latina no século XIX, quando os espetáculos eram modificados por meio de uma aproximação do circo, do balé, entre outros, conferir CHARTIER, 2002).

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página*: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. Pesquisas de antropologia política. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

DARNTON, Robert. *Censores em ação*: como os estados influenciaram a literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GEERTZ, Clifford. *Negara*. O Estado teatro no século XIX. Lisboa: Difel, 1991.

HABIB, Claude; MOUCHARD, Claude (Orgs.). *La démocratie à l'oeuvre*: autour de Claude Lefort. Paris: Éditions Esprit, 1993.

LEFORT, Claude. *Essais sur le politique (XIXe-XXe siècles)*. Paris: Seuil, 1986.

_____. *L'invention démocratique*: les limites de la domination totalitaire. Paris: Fayard, 1994.

_____. *Les formes de l'histoire*. Essais d'anthropologie politique. Paris: Gallimard, 2000.

MARCELINO, Douglas Attila. Experiências primárias e descontinuidades da recordação: notas a partir de um texto de Reinhart Koselleck. *Tempo e Argumento*, v. 8, p. 338-373, 2016.

_____. *Historiografia, morte e imaginário*: estudos sobre racionalidades e sensibilidades políticas. São Paulo: Alameda, 2017.

_____. Estudos sobre poder, imaginação e historicidade dos anos 1970 e 1980: apontamentos para o debate atual. *Tempo e Argumento*, v. 10, p. 06-42, 2018.

PALTI, Elias. *El tiempo de la política*: el siglo XIX reconsiderado. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

_____. Ideas, conceptos, metáforas. La tradición alemana de historia intelectual y el complejo entramado del lenguaje. *Res publica*, 25, 2011, p. 227-248.

RANCIÈRE, Jacques. *Les noms de l'histoire*. Essai de poétique du savoir. Paris: Seuil, 1992.

_____. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique-Éditions, 2000.

ROSANVALLON, Pierre. *Por uma história do político*. São Paulo: Alameda, 2010.

“TEATRO FORA DO EIXO”:
ENGAJAMENTO, CULTURA E MONTAGENS
NO BRASIL PÓS-1964

Kátia Paranhos

1. Textos, sons e imagens

No início da década de 1990, na França, Jacqueline de Jomaron, ao destacar a especificidade da história do teatro, afirma: “A história do teatro não pode ser escrita da mesma forma que as outras artes. Aquilo que é específico e essencial num espetáculo só continua vivo no espírito de seus contemporâneos.” (JOMARON, 1992, p. 11) A lógica, perceptível ao longo dos vários períodos da humanidade, é que a capacidade de apreender e de compreender a história e, portanto, de fazê-la está vinculada ao espírito do tempo de cada uma das diferentes épocas. Arte memorial na sua essência, que se eterniza unicamente

nas lembranças do espectador, o teatro tem a tendência de envolver todas as artes, sendo algumas vezes tributário dessas outras manifestações.

Pesquisar história e teatro, privilegiando práticas e representações, implica estabelecer uma relação importante, sobretudo ao interrogar os textos, as imagens e os sons como fontes (ler-ver-ouvir). O interesse concentra-se em compreender como é “historicamente produzido um sentido e diferenciadamente construída uma significação” (CHARTIER, 1988, p. 24).

Partindo desses princípios reguladores, cabe lembrar que a recuperação das “práticas, complexas, múltiplas, diferenciadas” está em sintonia com a preocupação em entender como elas “constroem o mundo como representação” (CHARTIER, 1988, p. 24). Os textos não possuem um sentido oculto, intrínseco e único que caberia à crítica descobrir; “é necessário relembrar que todo o texto é o produto de uma leitura, uma construção do seu leitor” (CHARTIER, 1988, p. 61). Isso pode implicar numa “série de rasuras, emendas e amálgamas [...] em que a mente inconsciente [...] transpõe incidentes de um registro do tempo para outro e materializa o pensamento em imagens” (SAMUEL, 1997, p. 45).

Nessa perspectiva, é possível perceber que os objetos teatrais podem ser utilizados como documentos na pesquisa do historiador, ajudando-o a compreender e a refletir sobre a realidade social de um determinado período. Uma história dos elementos constitutivos do espetáculo teatral não se apresenta como “outra história” em oposição e, portanto, divergente daquela que vem sendo repetida e que tradicionalmente elegeu o texto teatral como documento central de suas reflexões. Por outro lado, tampouco interessa banir o

texto teatral deste espectro de discussão, mas sim, entendê-lo como mais um elemento constitutivo com o qual se trama o fio da história. Como diz Fredric Jameson a propósito do filme *Notícias da Antiguidade ideológica*, de Alexander Kluge, ao refletirmos sobre a história o que importa é a “miscelânea” ou a “montagem de sentimentos” (JAMESON, 2010, p. 69).

Desse modo, devemos nos perguntar quando o texto foi escrito, ou seja, em qual quadro histórico-cultural se insere. Martha Ribeiro adverte:

mesmo entendendo que um texto teatral possa (e deva) sugerir uma série de interpretações, isso não quer dizer que este texto possa permitir uma leitura qualquer, definida por desejos individuais exteriores ao próprio texto. [...] A qual tipo de leitor o texto se dirige? O que o texto pede ao leitor? Que tipo de cooperação o texto espera de seus leitores? Se todo texto se dirige a um leitor-modelo, deveríamos sempre nos perguntar no ato de leitura: qual tipo de leitor o texto quer que eu seja? Quais são os procedimentos e as estratégias utilizadas pelo texto para guiar este leitor fictício? (RIBEIRO, 2006, p. 29).

A atividade teatral dialoga com outros campos do fazer artístico, assim, é necessário incentivar uma história que dê conta das relações verificadas “dentro” e “fora” do fenômeno teatral. Nessa medida, trata-se da compreensão do fato teatral como uma rede extensa e complexa de relações dinâmicas e plurais, que transitam entre a semiologia e a história, a sociologia e a antropologia, a técnica e a arte, o imaginário e a política, a cerimônia teatral e a cerimônia social.

Denis Guénoun (2003) destaca o caráter multifacetado do teatro em suas articulações e possibilidades, levando em consideração, para uma análise mais aprofundada, tanto o público como a arquitetura teatral, o autor e o ator. Da mesma forma, Roger Chartier (2002) evidencia outro aspecto extremamente importante do trabalho historiográfico: a “negociação” entre o teatro e o mundo social, ou seja, a “materialidade do texto” entendida como uma operação que inclui a produção do próprio texto (o discurso, a época), o lugar de produção e sua transmissão. José Ortega y Gasset lembra:

Um quadro [...] é uma “realidade imagem”. [...] A coisa “quadro” pendurada na parede de nossa casa está constantemente transformando-se no rio Tejo, em Lisboa e em suas alturas. O quadro é imagem porque é permanente metamorfose – e metamorfose é o teatro, prodigiosa transfiguração. [...] O que vemos [...] no palco cênico, são imagens no sentido estrito que acabo de definir: um mundo imaginário; e todo teatro, por humilde que seja, é sempre um monte Tabor onde se cumprem transfigurações (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 36).

“O texto escrito tem uma presença visual assim como a imagem: a página impressa é visualizada como quadro tanto quanto a imagem” (MARIN, 1996, p. 122). Nesse sentido, o ato de ler um documento tem caráter diversificado e as contribuições da semiótica nos auxiliam a perceber a existência simultânea de uma diversidade de linguagens constituídas em sistemas sociais e históricos de representação do mundo.

Lembrando Jacques Le Goff,

o documento não é inócuo. É antes de mais o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias (LE GOFF, 1984, p. 103).

Como se percebe, o fato teatral, por si mesmo, transborda a representação de um texto teatral e, consequentemente, sua multiplicidade é fulgurante. Uma dinâmica complexa que articula obras, programas, contextos, cenas, atores e *performances*. Arte e política se misturam e se contaminam, negociando continuamente a resistência e a gestão daquilo que é em relação ao que pode vir a ser, pondo em tensão o que está “dentro” e o que está “fora” do sistema instituído. Afinal,

as histórias nunca ocorrem no vácuo, é claro. Nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade em específico e de uma cultura maior. Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos (HUTCHEON, 2011, p. 54).

O processo cultural de produção social, em nossa perspectiva, é entendido como uma teia de significados e significantes. Se é verdade que a obra deve ser considerada em suas articulações internas, não é menos verdade que ao pensá-la isoladamente perdemos os sentidos do que ela pode vir a ter, privando-nos da possibilidade de pensar se não estamos apenas repetindo interpretações consagradas. Como lembra Tania Brandão:

O que se encontra na prateleira ao dispor do interessado são colchas de retalhos e fragmentos, recortes localizados. [...] A respeito de diversas regiões do Brasil, conhecemos muito pouco de sua história teatral; são mínimas as informações disponíveis sobre a história do circo, um capítulo decisivo para o conhecimento do teatro praticado no interior. A própria história de inúmeras companhias de atores, pequenas, efêmeras, permanece sem ser escrita. [...] Assim, a História do Teatro Brasileiro é sempre um desafio proposto às sucessivas gerações de estudiosos. Ou seja, a História do Teatro Brasileiro permanece por ser escrita, não foi escrita ainda (BRANDÃO, 2010, p.338-339).

2. Teatro fora do eixo

Não é de hoje que se fala em “teatro popular” ou “teatro operário”. A partir do fim do século XIX surgiram experiências de popularização do espetáculo teatral entre as classes trabalhadoras, mas também iniciativas dos próprios trabalhadores ligados às associações, clubes, sindicatos e/ou partidos, que visavam desenvolver um teatro de operários para operários. Propostas como

o *Freie Bühne* (Cena Livre), de 1889, na Alemanha, e o *Théâtre du Peuple* (Teatro do Povo), de 1885 na França, pretendiam ir além do mero barateamento do custo do ingresso. Homens de teatro, como Romain Rolland, em seus escritos discutem desde o espaço cênico até o texto, procurando configurar objetivamente um projeto de teatro popular. Ao mesmo tempo, houve numerosas iniciativas vinculadas às associações e aos clubes operários em países distintos da Europa. A nova dramaturgia apontava como principal característica a celebração do trabalhador como tema e como intérprete, aliada à perspectiva do resgate dos temas sociais⁹ no teatro.

Voltando a atenção, por exemplo, ao teatro americano da primeira metade do século XX, é possível recontar uma história a contrapelo. Iná Camargo Costa (2001) — num dos seus mais importantes trabalhos — recupera o movimento teatral dos trabalhadores americanos, deixados ao esquecimento pela tradição que concebeu a história e a estética oficiais do teatro. Grupos teatrais como o *Artef* (1925), *Workers Drama League* (1926), *Workers Laboratory Theatre* (1930) e o *Group Theatre* (1931) não só mostravam suas ligações com anarquistas, socialistas e comunistas — incluindo-se alguma aproximação entre intelectuais, artistas e militantes de esquerda —, mas também registravam as influências das propostas do teatro político de Piscator.¹⁰

⁹ Ver, entre outros, PARANHOS (2007); COPFERMANN (1971) e GARCIA (2004).

¹⁰ Ver, entre outros, SAMUEL; MACCOLL; COSGROVE (1985) e STOURAC; MCCERY (1986).

Teatro político e teatro engajado são algumas denominações de um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Para o crítico inglês Eric Bentley, o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado. Aliás, ao saudar a presença do teatro engajado na década de 1960 nos Estados Unidos, ressalta que o fenômeno teatral por si só é subversivo:

onde quer que “duas ou três pessoas se reúnem”, um golpe é desfechado contra as abstratas não-reuniões do público da TV, bem como contra as reuniões digestivas de comerciantes exaustos na Broadway. [...] A subversão, a rebelião, a revolução no teatro não são uma mera questão de programa, e muito menos podem ser definidas em termos de um gênero particular de peças (BENTLEY, 1969, p. 178).¹¹

Os anos 1960, em especial, trariam novos e ricos rumos para o teatro, desde o *Living Theater*, seus rituais e *hapennings*, às teorias do polaco Jerzy Grotowsky, autor de uma corrente mais despojada, dando larga importância à expressão do corpo cênico, o chamado “teatro pobre”, passando pelos *angry young men* da Inglaterra até Peter Brook e sua peculiar noção de espaço teatral e da nova relação palco/público. Esses movimentos, observados em parte pelo mundo ocidental, correspondiam aos anseios de criadores, artistas e público jovem que não se

¹¹ ara Raymond Williams, o teatro político inclui Piscator e Brecht, sem falar que o teatro da crueldade de Artaud poderia, no limite, ser enquadrado sob essa mesma designação. Sobre o conceito de teatro político, ver WILLIAMS (2002, p. 109-124).

reconheciam mais no teatro tradicional, questionando-o e buscando outras e mais desafiantes alternativas - transformando, amiúde, o teatro num laboratório, permeável às diferentes experiências e fusões com elementos cênicos de outras culturas.

Reclamava-se um novo teatro, exigindo-se uma relação distinta entre texto, público e criadores (atores e encenadores), algo que nos EUA era patente na ação de Elia Kazan, primeiro no *Group Theatre* (1931) e mais tarde (1961) no *Lincoln Center*, com a criação do *Lincoln Center Repertory Theatre*, que tanto iria influenciar as jovens gerações — caso de Clifford Odets, Arthur Miller e Edward Albee. Por sinal, as bases programáticas do *Lincoln Center Repertory Theatre* estavam muito próximas das definidas, no mesmo ano, pelo Teatro Moderno de Lisboa, o TML:

A criação do Teatro Moderno de Lisboa foi um dos momentos mais belos e exultantes da minha vida. Fui um dos seus fundadores mais entusiastas e empenhados. Estava tão saturado de fazer teatro comercial, cuja importância, aliás, reconheço, mas, tanto eu como os restantes companheiros desta autêntica aventura, queríamos voltar-nos agora para um teatro de grandes textos por nós escolhidos, moderno como o seu nome indicava, e que, por tal, nos desse um enorme gozo interpretar (CARVALHO *apud* LÍVIO, 2009, p. 178).

Segundo Dias Gomes em artigo de 1968, “o teatro é a única arte [...] que usa a criatura humana como meio de expressão. [...] Este caráter de ato político-social da representação teatral, ato que se realiza naquele momento e com

a participação do público, não pode ser esquecido” (DIAS GOMES, 1968, p. 10). Em seu entendimento, coube ao teatro um papel de destaque na luta contra a ditadura implantada no Brasil em 1964. Afinal, desde Anchieta — “nosso primeiro dramaturgo” —, teatro e política estão umbilicalmente ligados à questão da função social da arte. A defesa do engajamento, portanto, parte do princípio de que os autores que falam sobre a realidade brasileira (sob diferentes óticas) são engajados. Isso significa dizer que o teatro é uma forma de conhecimento da sociedade. E mesmo quem se autoprotclamava não engajado ou apolítico estava, na verdade, assumindo uma posição política.¹²

As experiências do teatro operário, do Arena, dos Centros Populares de Cultura (CPCs), do Oficina e do Opinião em busca do político e do popular, carregaram um amplo movimento cultural que envolveu grupos, diretores, autores e elencos — que sofreram um violento revés com o golpe militar e, em particular, após ser decretado o AI-5, em 1968.¹³ A partir de então, para numerosos grupos, fazer um teatro popular significava assumir uma posição de rebeldia frente ao teatro comercial — o “teatrão” — e ao regime político; presentes em algumas expressões que dizem dessa agitação, como “teatro independente” e “teatro alternativo”.¹⁴

¹² Ver DIAS GOMES (1968, p. 13; 15; 17) e SCHWARZ (1999).

¹³ De modo geral, o teatro, em diferentes momentos, gerou várias linhas de pesquisa e particularmente a procura de um teatro crítico experimental, o interesse por temática social, mas não apenas por temática, mas também por formas além do drama social. Houve, antes do golpe de 1964, em especial, uma grande experimentação de novos modelos.

¹⁴ O termo “independente” origina-se de países da Europa e da América Latina, onde a organização teatral se dá em moldes diferentes dos nacionais. Conferir DOSIO (2003).

No campo da cultura, em especial no teatro do Brasil pós-1964, é interessante destacar que enquanto a maioria dos artistas estava profissionalmente vinculada à indústria cultural, outros buscavam provisoriamente o exílio e alguns ainda tentavam resistir à modernização conservadora da sociedade, inclusive ao avanço da indústria cultural. Estes procuravam se articular com os chamados novos movimentos sociais, que aos poucos se organizavam mesmo com a repressão (sobretudo em alguns sindicatos e comunidades de bairro) e, muitas vezes, por meio de atividades associadas com setores de esquerda da Igreja Católica.

Em Santo André, por exemplo, foi fundado o Grupo de Teatro da Cidade (GTC) em 1968. Junto com outros grupos teatrais sediados na periferia paulistana, o GTC constituiu-se como “teatro da militância”, na expressão de Silvana Garcia. No entender da autora, os traços que mais “aproximariam esses grupos entre si e dariam a tônica do movimento dos independentes” seriam: “produzir coletivamente; atuar fora do âmbito profissional; levar o teatro para o público da periferia; produzir um teatro popular; estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade”. Aspectos que não devem elidir a “sutileza das diferenças” entre os grupos, que garante a especificidade de cada um e marca as “divergências entre si” (GARCIA, 2004, p. 124).

Em São Bernardo do Campo e Diadema, entre os anos de 1975 e 1982, os grupos Ferramenta e Forja, ligados ao Sindicato dos Metalúrgicos, apresentaram textos teatrais de Martins Pena, Augusto Boal, Osvaldo Dragún, Ariano Suassuna, Dias Gomes, Plínio Marcos, para não mencionar

os textos coletivos, como *Pensão liberdade* e *Pesadelo*. Os atores operários leram e representaram, como escreve Bertolt Brecht, em um de seus poemas, “passado e presente em um” (BRECHT, 2000, p. 233). Esses leitores teatrosos compuseram e recompuseram diferentes universos de acordo com as suas intenções e seus desejos. Deram, ao “passado e presente em um” de Brecht, o sinônimo de aliar a leitura (com significados novos) de textos, recheados de crítica social em um determinado contexto, à representação operária de um grupo de metalúrgicos no ABC paulista. E mais: ao apresentarem as peças, instigavam à incorporação de novos significados, à medida que a plateia operária colocava as mensagens recebidas sob a interpretação da experiência vivida ou reelaborava coletivamente as representações.

É interessante assinalar que, no início da década de 1980, Fernando Peixoto, no texto “Quando o povo assiste e faz teatro” – a propósito da peça *Pensão liberdade*, encenada pelo Forja –, salienta a importância do teatro popular como uma questão política, identificando a “estética popular e revolucionária” como “uma estética do oprimido, que exprime a ideologia da libertação” (PEIXOTO, 1981, p. 32-33). Nesse sentido, o tema do teatro popular reaparece em cena em plena ditadura militar no Brasil do pós-1964. Experiências como essas, recolocavam, para pesquisadores e movimentos sociais, a questão de outra teatralidade, de outra estética, outra(s) história(s) e – por que não dizer? – de outra forma de intervenção nos movimentos populares.

A proposta de arte operária – encampada por muitos grupos teatrais que atuavam na periferia – ligava dois polos: política e estética. Os trabalhadores chamavam a atenção

para outro tipo de teatro, que buscava, entre outras coisas, o engajamento social aliado ao universo lúdico. Autores como Fernando Peixoto (1981) e Octavio Ianni (1981), ao se referirem às experiências do Grupo de Teatro Forja, destacam tanto a visibilidade do teatro dos trabalhadores como a arquitetura dos textos escritos por eles.

O “mundo operário” era escrito e (re)encenado pelos próprios envolvidos. A pouca familiaridade com a leitura, a dificuldade em decorar textos e o ato de representar não foram obstáculos intransponíveis para aqueles homens. Os atores operários de São Bernardo, por meio das peças teatrais (desde o grupo Ferramenta), fundiam diferentes expressões, imagens, metáforas, alegorias e outras figuras que, em conjunto, compunham um cenário significativo de articulações de um modo de pensar e agir, uma visão do mundo. Esse resultado reitera a noção de que as formas e produções culturais se criam e se recriam na trama das relações sociais, de produção e de reprodução da sociedade e de suas partes constitutivas.

As questões políticas e estéticas contidas nas peças eram atualizadas pelo debate entre o grupo de teatro e a plateia no Brasil dos anos 1970. Os temas abordados – teóricos e ideológicos – eram, entre outros: a estrutura moral e econômica da sociedade, os embates pelo poder e pelo capital, as pequenas negociatas, a exploração do operário, o caráter do processo da revolução, os aspectos do subdesenvolvimento, o ideal de justiça e liberdade.

O Ferramenta, o Forja, assim como o Teatro União e Olho Vivo, o Núcleo Expressão de Osasco, o Núcleo

Independente, o Circo-Teatro Alegria dos Pobres, o Cordão-Truques, Traquejos e Teatro, procuravam se vincular aos movimentos sociais de bairros, aos sindicatos, às comunidades de base, fundindo política e cultura na reorganização da sociedade civil sob a ditadura.

No Brasil pós-1964, uma nova forma de pensar a arte era elaborada por grupos teatrais da periferia e por intelectuais e artistas que viraram as costas para os apelos da indústria cultural. Entre os chamados representantes do teatro de resistência, e (por que não dizer?) engajado, Plínio Marcos é um dos nomes que se evidenciam. Da dramaturgia da tragédia à sua ligação com os grupos de teatro amador, sindicatos e/ou movimentos sociais, destaca-se, nos anos do “milagre brasileiro”, um fazer teatral distinto, que incluía temas como o subemprego, desemprego, a marginalidade, a prostituição.¹⁵

Os cenários apresentados não condizem em nada com os ideais do nacionalismo cego, do patriotismo orgulhoso bastante disseminado após 1964, ano do golpe. A maioria dos textos de Plínio Marcos encenados nos palcos, sobretudo brasileiros, ilustra a luta pela sobrevivência de sujeitos que, até então, eram esquecidos ou escondidos por certos segmentos por se distanciarem dos padrões de comportamento dominantes. Aparece representada a parcela da população a quem foi negado o mínimo de

¹⁵ O dramaturgo era figura constante no ABC paulista: participou de numerosos debates, seminários e palestras promovidos pelos sindicatos operários, assim como teve algumas de suas peças encenadas pelos grupos de teatro da região. Inúmeros são os exemplos de sua intervenção política na periferia de São Paulo. Em outubro de 1981, por exemplo, foi apresentada no Sindicato de São Bernardo a peça *Homens de papel* e em seguida ocorreu uma palestra do

dignidade — impedindo qualquer idealismo ou esperança de mudança — e que tem como única forma de protesto a violência, que não se volta apenas às classes dominantes, mas também aos seus pares.

Nas suas peças, avultam como temas a solidão e a decadência humanas, o círculo vicioso da tortura mútua e a absoluta falta de sentido das vidas degradadas, o beco sem saída da miséria, a violência, a superexploração do trabalho humano, trazendo a morte prematura com o horizonte permanente. Sobressaem sujeitos sociais distintos, marcados pelas tragédias individual e coletiva. Os personagens subvertem até um tipo de teatro engajado em voga nos anos de 1960 e 1970, pois em regra não veiculam uma mensagem otimista ou positiva quanto à possibilidade de se ter alguma esperança de mudança social. O que importa é subsistir, seja como for: sem solidariedade de classe, sem confiança no próximo. Seus personagens se debatem num mundo que não oferece vislumbre de redenção; estão envolvidos em situações mesquinhas e sórdidas, nas quais as lutas pela sobrevivência e pelo dinheiro não têm dignidade; frequentemente, enveredam para a marginalidade mais violenta a fim de atingir em seus objetivos.

Os atores-operários do Grupo Forja leram e representaram Plínio Marcos de acordo com seu repertório socio-cultural. Esse processo complexo se ampliava e se fortalecia com as discussões e os debates promovidos após as apresentações em seu sindicato, noutros sindicatos e em diferentes bairros no ABC. Era uma oportunidade a mais para trocar ideias sobre os textos encenados. A plateia subia no palco, e seus componentes, ultrapassando os limites de meros

autor com os presentes. Cf. PARANHOS (2011).

espectadores reflexivos, passavam a integrar o elenco e construir novas cenas, com diferentes discursos que faziam a intertextualidade do já dramatizado. Os diálogos vão do teatro à existência miserável dos sujeitos despossuídos que habitam o mundo do trabalho. A cidade moderna é lugar dos sonhos e pesadelos, da industrialização moderna, do desemprego e da pobreza. Personagens se confundem com os atores-operários, marginais que circulam pela página e pelo espaço urbano.

No campo artístico, não só no teatro, mas no cinema, na música, nas artes visuais, esse período é marcado pela busca de estratégias de sobrevivência num ambiente repressivo por intermédio de atitudes poético-comportamentais, “baseadas no irracionalismo lúdico da mais lúcida fantasia”. John Cage não se cansa de insistir na necessidade de estabelecer um elo substancial com os outros:

em vez de ser um objeto produzido por uma única pessoa, a arte é um processo colocado em movimento por um grupo de homens. A arte é socializada. Não é alguém que diz algo, mas pessoas que fazem coisas e que dão a cada um, inclusive aos que estão envolvidos nela, a oportunidade de ter experiências que não teriam tido de outro modo (CAGE apud KULTERMANN, 1972, p. 8).

Não se trata de algo inédito no Brasil, pois, em 1952, Mário Pedrosa já advogava uma “revolução da sensibilidade”, que só viria quando a humanidade tivesse “novos olhos para olhar o mundo, novos sentidos para compreender suas tremendas transformações e intuição para

superá-las” (PEDROSA, 1975, p. 247). Essa revolução não se tornou permanente, como desejava o crítico brasileiro, por motivos que não cabe analisar aqui, mas não há dúvida de que os artistas dos anos 1960 e 1970 se empenharam ativamente na definição de uma nova sensibilidade, de um estado de plenitude sensorial e, por isso mesmo, estético, no qual o criador e o fruidor se encontrariam livres, por fim, dos entraves da percepção tradicional.

Apesar da censura e da ditadura militar, nos anos 1960 e 1970, o teatro brasileiro continuava dando sinais de uma produção crescente e voltada, na maioria das vezes, para o campo político. Cabe realçar, além dos grupos de teatro aqui relacionados, a atuação dos dramaturgos Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Dias Gomes, Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, Plínio Marcos, Carlos Queiroz Telles. Merecem também registro produções teatrais que traziam consigo a insatisfação com a ordem existente, como as do Teatro Universitário (TUCA/PUC-SP, TUSP/USP, TEMA/Teatro Mackenzie) e dos grupos Santa Edwiges (SP), Produções Artísticas Livres/PAL (SP), Grupo de Teatro Comute (SP), Grupo Teatro Debate do ABC (SP), Fora do Sério (SP), Teatro Jovem (RJ), Teatro Carioca de Arte (RJ), Dzi Croquettes (RJ), Asdrúbal Trouxe o Trombone (RJ), Teatro de Arena de Porto Alegre/TAPA (RS), Oi Nóis Aqui Traveiz (RS), Cena Aberta (PA), Teatro Experimental de Arte/TEA (PE), Grita (CE), Imbução (SE), Sociedade Teatro dos Novos (BA), Teatro Livre da Bahia (BA), Teatro Universitário Galpão (GO). No início da década de 1980, novas companhias despontavam

num Brasil ainda governado pelos militares, como o Tá na Rua (RJ) e o Galpão (MG).¹⁶

O teatro produzido no centro e na periferia urbana se associava aos movimentos sociais, o que evidenciava o aparecimento de novos públicos, novas temáticas, novas linguagens e a dinamização de canais de comunicação não convencionais. Sobretudo, o teatro da periferia se colocava como objeto na própria cena historiográfica. Desse modo, os grupos de teatro popular do pós-1964, que combatiam tanto a ditadura como a censura impostas, atuavam frequentemente nas franjas do circuito cultural. Fazer teatro engajado naquele período era buscar outros lugares de encenação, assim como outros olhares sobre os anos de chumbo. Vários desses grupos – a exemplo do Forja – uniam arte e rebeldia política.¹⁷

Benoît Denis salienta que o teatro é um “lugar” importante do engajamento. É exatamente aquele que propicia as formas mais diretas entre escritor e público: “através da representação teatral, as relações entre o autor e o público se estabelecem como num tempo real, num tipo de imediatidade de troca, um pouco ao modo pelo qual um orador galvaniza a sua audiência ou a engaja na causa que defende” (DENIS, 2002, p. 83).

¹⁶ Ver, entre outros, PACHECO (1986, p. 95-105); FERNANDES (2000); PARANHOS (2009, p. 93-117); e VAZ (2011).

¹⁷ Vale lembrar histórias que ainda precisam ser contadas e que, por incrível que pareça, continuam ausentes de trabalhos recentes sobre o teatro brasileiro. Até porque, nesses casos, o alvo mira tão somente as grandes personalidades e/ou grupos mais consolidados na esfera do mercado.

A chamada “tomada de posição”, seja ela qual for, é exatamente o que procura exprimir a noção de “engajamento” ou a do artista como figura que intervém criticamente na esfera pública, trazendo consigo não só a transgressão da ordem e a crítica ao existente, mas também a crítica de sua própria inserção no modo de produção capitalista, e portanto, a crítica da forma e do conteúdo de sua própria atividade. Engajamento “político” ou “legítimo”, como lembra Eric Hobsbawm (1998, p. 146), noutra contexto “pode servir para contrabalançar a tendência crescente de olhar para dentro”, no caso, “o auto-isolamento da academia” (1998, p. 154), apontando, por assim dizer, para além dos circuitos tradicionais. A tomada de posição é o que aproxima também trajetórias tão diferenciadas como as de Plínio Marcos, João das Neves, Ferreira Gullar e Dias Gomes, que se notabilizaram pela militância política e pela crítica social.¹⁸

Iná Camargo Costa, na orelha do livro *Atuação crítica*, adverte que mesmo em “tempos de total colonização da sensibilidade e do imaginário pela indústria cultural; desafios práticos e teóricos [são] postos desde sempre aos que se dispõem a fazer teatro ou qualquer modalidade de arte consequente no Brasil” (COSTA *apud* CARVALHO, 2009, s/p). Felizmente, apesar dos tempos modernos e das dificuldades que eles geram, as experiências teatrais na contramão do pensamento dominante continuam em pauta e na ordem do dia com incrível tenacidade. Fazer teatro em meio às pressões comerciais é, sem dúvida, uma forma de

¹⁸ Vale registrar que João das Neves, autor de *O último carro* (1976), elaborou uma reflexão aguda sobre as contradições da sociedade brasileira, como também produziu uma estrutura cênica diferenciada no palco brasileiro.

provocação, de insubordinação ao mercado das “paradas de sucesso”, do qual ainda se valem tanto o Oficina (SP), o Teatro União e Olho Vivo (SP), o Engenho Teatral (SP), o Oi Nóis Aqui Traveiz (RS), o Tá na Rua (RJ) e o Galpão (MG). Sem falar, é claro, dos grupos estrangeiros.

A reescrita do teatro é um processo constante, tanto pela transformação do objeto – os discursos teatrais –, como pelas mudanças dos códigos dos discursos críticos e dos deslocamentos de interesses ideológicos e estéticos dos sujeitos sociais que escrevem a história. Nisso tudo é relevante perceber diferentes categorias de discursos teatrais e, indo além da concepção teatral hegemônica, incorporar a preocupação que diz respeito à problemática das inclusões e exclusões, seja na seleção do corpo textual ou mesmo espacial. Tal opção significa eleger também outros textos e não apenas os fundadores, legitimados pela tradição cultural, e ainda tentar compreender como se deu o silenciamento dos textos não coincidentes ou não aceitáveis por essa tradição. Ir atrás do “não lugar”, lembrando Michel de Certeau; introduzir o leitor, como ator, em outro(s) cenário(s).

Lembro um fato ocorrido em julho de 1993. Naquele ano, Susan Sontag foi a Sarajevo – patrulhada pela ONU e sob os tiros dos sérvios – dirigir a peça *Esperando Godot* de Beckett. O cenário era desolador: uma cidade sitiada e gélida, sob constantes ataques, sem iluminação no teatro (os ensaios e as apresentações foram realizados com luzes de velas), atores cansados, muitas vezes deprimidos e mal alimentados (SONTAG, 2005, p. 381-388). Nada disso foi obstáculo para conter o desejo de ter uma atividade cultural que combinasse realidade,

arte e entretenimento. Ao contrário da fala inicial de Estragon, em *Esperando Godot*, que proclama “nada a fazer” (BECKETT, 2005, p. 17), aqueles homens buscaram vencer o medo e a depressão. “Ninguém na plateia fez o menor ruído. Os únicos ruídos eram os que vinham de fora do teatro: o estrépito de um veículo blindado das Nações Unidas, para transporte de pessoal, que passava pela rua e o estampido de um franco-atirador” (SONTAG, 2005, p. 411). Eric Hobsbawm, numa passagem bastante elucidativa, discute o fato de

nossas gerações terem sofrido do capitalismo uma lavagem cerebral para acreditar que a vida é o que o dinheiro pode comprar [...]. Há mesmo mais do que o desespero quanto a uma sociedade incapaz de dar a seus membros o que eles precisam, uma sociedade que força cada indivíduo ou cada grupo a cuidar de si próprio e não se importar com o resto. Já foi dito: ‘Dentro de cada trabalhador existe um ser humano tentando se libertar’ (HOBSBAWM, 1987, p. 388).

Caminhando por trilhas diversas, distintos grupos de teatro, dramaturgos, diretores se notabilizaram pelo engajamento político aliado à crítica à sociedade capitalista. Como sismógrafos de seu tempo lançaram ideias, perguntas e desafios no campo das artes que ecoam até hoje. Afinal, toda arte é política e deve levar em conta essa questão, até porque ela sempre é uma forma de participação. Vale lembrar uma passagem de Terry Eagleton, ao discutir o autor como produtor:

O artista verdadeiramente revolucionário, portanto, nunca se ocupa apenas com o objeto artístico, mas com os meios da sua produção. O “engajamento” não se limita à apresentação de opiniões políticas corretas pela arte; ele se revela no grau em que o artista reconstrói as formas artísticas à sua disposição, transformando autores, leitores e espectadores em colaboradores (EAGLETON, 2011, p. 112).

A despeito das dificuldades cotidianas, ainda podemos respirar outros ares. Por isso mesmo e, parafraseando Bertolt Brecht, apesar de tudo, mesmo quando somos derrotados, ainda temos a alternativa da lucidez. Dito de outra maneira: apesar do capitalismo selvagem — perdoe-me a redundância —, o que importa é continuar lutando para entender o que se passa. Farão ainda sentido estas palavras? Desce o pano.

Referências

- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas*. 1913-1956. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- BRANDÃO, Tania. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In: MOSTAÇO, Edelcio (Org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010, p. 333-375.
- CARVALHO, Sérgio de *et al.* *Atuação crítica: entrevistas da Vintém e outras conversas*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- COPFERMANN, Émile. *O teatro popular por quê?*. Porto: Portucalense Editora, 1971.
- COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Lisboa: Difel, 1988.
- _____. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.
- DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira, Caderno Especial*, Rio de Janeiro, n. 2, 1968, p. 7-17.
- DOSIO, Celia. *El Payró*. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais – Anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política do teatro)*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- HOBSBAWM, Eric. *Mundos do trabalho*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2011.

IANNI, Otávio. O teatro dos metalúrgicos mostra a política da vida. In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pensão liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981, p. 21-30.

JAMESON, Frederic. Filmar O capital? *Crítica Marxista*, São Paulo, n. 30, 2010, p. 67-74.

JOMARON, Jacqueline de (Org.). *Le théâtre en France du moyen age à nos jours*. Paris: Armand Colin, 1992.

KULTERMANN, Udo. *Vita e arte: la funzione degli intermedia*. Milano: Görlich, 1972.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento e História. In: ROMANO, Ruggiero (Org.). *Enciclopédia Einaudi*. V.1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 95-106 e p. 158-259.

LÍVIO, Tito. *Teatro moderno de Lisboa (1961-1965): um marco na história do teatro português*. Alfragide: Caminho, 2009.

MARIN, Louis. Ler um quadro: uma carta de Poussin em 1639. In: CHARTIER, Roger. (Org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996, p. 117-140.

ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do teatro*. Perspectiva: São Paulo, 1991.

PACHECO, Tania. Teatro alternativo em 70: a luz no final do túnel. In: MELLO, Maria Amélia. (Org.). *Vinte anos de resistência*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 95-105.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Trabalho e cultura: elos da formação operária. In: INÁCIO, José Reginaldo (Org.). *Sindicalismo no Brasil: os primeiros 100 anos?* Belo Horizonte: Crisálida, 2007, p. 95-115.

_____. Textos, espaços e sujeitos sociais: outras linguagens na cena teatral brasileira. In: CARRERA, André. e LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Orgs.). *Estudos teatrais: GT História das Artes do Espetáculo/ Abrace*. Florianópolis: Ed. da Udesc, 2009, p. 93-118.

_____. El Grupo de Teatro Forja y Plínio Marcos: Dos perdidos em una noche sucia. *Conjunto: revista de teatro latinoamericano*, La Habana, v. 1, n. 158/159, 2011, p. 21-35.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PEIXOTO, Fernando. Quando o povo assiste e faz teatro. In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pensão liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981, p. 31-38.

RIBEIRO, Martha. Algumas considerações sobre a arte de “interpretar” um texto teatral. In: CARRERA, André. *et al* (Orgs.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 26-31.

SAMUEL, Raphael. Teatros de memória. *Projeto História*, São Paulo, n. 14, 1997, p. 41-81.

SAMUEL, Raphael; MACCOLL, Ewan; COSGROVE, Stuart. *Theatres of the left 1880-1935: workers’ theatre movements in Britain and America*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.

SCHWARZ, Roberto. Nunca fomos tão engajados. In: _____. Sequências *brasileiras*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 172-177.

SONTAG, Susan. *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STOURAC, Richard; McCREERY, Kathleen. *Theatre as a weapon: workers’ theatre in the Soviet Union, Germany and Britain, 1917-1934*. London: Routledge & Kegan Paul, 1986.

VAZ, Toninho. *Solar da fossa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

WILLIAMS, Raymond. El teatro como foro político. In: _____. *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial, 2002, p. 109-124.

O "SHOW OPINIÃO" E O DESLOCAMENTO DA IDEIA DE ARTE POPULAR APÓS O GOLPE DE 64

Paulo Bio Toledo

O golpe de Estado consumado no dia 1º de abril de 1964 colocou fim a um momento de inconformismo e luta social poucas vezes visto no Brasil. A ruptura foi profunda em vários níveis e no campo da cultura alterou as principais coordenadas da produção mais socialmente comprometida.

No teatro, uma das primeiras respostas ao golpe acontece ainda em dezembro daquele ano com a estreia no Rio de Janeiro do *Show Opinião*. Escrito por Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa e dirigido por Augusto Boal, foi uma espécie de show de música popular organizado teatralmente.

O espetáculo foi um dos símbolos da primeira resposta artística à inflexão militar e conservadora. Contudo, ao

mesmo tempo em que avivou o inconformismo, foi também fruto da fratura perpetrada pelo golpe. Se reagiu a esta nova realidade, também decorreu dela. Esboça, portanto, uma imagem da significativa alteração de coordenadas que a produção artística brasileira viveu logo após o golpe de 1964¹⁹.

O tempo presente do protesto

Opinião tinha em cena somente três músicos, que eram os protagonistas do show e do espetáculo: Zé Keti, João do Vale e Nara Leão, pouco depois substituída por Maria Bethânia. Zé Kéti já tinha alguma fama principalmente devido à canção *Eu sou o samba* de 1955, que fez parte da trilha do filme *Rio 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos. No espetáculo ele era, de fato, a personificação do samba popular dos morros cariocas. João do Vale vinha do Maranhão e representava na peça a cultura popular sertaneja. Ambos, Zé Kéti e João do Vale, eram figuras conhecidas no Zicartola, um misto de restaurante e pequena casa de shows conduzida por Cartola e sua esposa Dona Zica que fez história no Rio de Janeiro da década de 1960. Além de seu público popular, o Zicartola era frequentado pela intelectualidade de esquerda. Foi lá que João do Vale e Zé Kéti foram “descobertos” por Carlos Lyra e por Nara Leão.

¹⁹ A percepção desta fratura no campo cultural foi identificada no calor da hora no famoso ensaio de Roberto Schwarz, *Cultura e política 1964-1969* (2008) escrito em 1969 e publicado originalmente em francês na revista *Les Temps Modernes* (*Remarques sur la culture et la politique au Brésil, 1964-1969*) durante exílio do crítico. Já na década de 1990, Iná Camargo Costa (1996) retomou o tema assinalando a liquidação de uma perspectiva épica para o teatro após o golpe. O artigo parte destes lances críticos decisivos para a compreensão da cultura do período e busca avançar por aí.

Nara completava o time de intérpretes do *Show opinião* e, no espetáculo, era a imagem da Bossa Nova carioca, a classe média de esquerda disposta a realizar a conexão com a força criativa do povo.

Nara Leão tinha gravado pouco antes, em novembro de 1964, o disco *Opinião de Nara* pela gravadora Philips. A primeira faixa era a canção de Zé Kéti que também daria nome ao *Show*. O termo referia-se, afinal, à primeira posição de protesto contra a ditadura. A “liberdade de opinião” foi uma bandeira que uniu um campo social heterogêneo: liberais, a imprensa progressista e, de modo geral, todos os envolvidos com o trabalho da cultura. Protestava-se contra o “terrorismo cultural” dos militares. Isto é, a “guerra às ideias”, o “domar pela força o poder das convicções” (ATHAYDE, 1964).

A urgência do tema e da luta engendrou uma estética de resistência que se distinguia do teatro realizado antes do golpe e cuja força em boa medida estava na característica circunstancial do evento. O *Show opinião* colocou no palco os próprios artistas em diálogo direto com o público e alternava testemunhos sobre a vida pessoal de cada músico com canções interpretadas pelos próprios.

O fundamento narrativo do espetáculo era, sobretudo, a trajetória de vida dos músicos que o protagonizavam. Cada um deles contava sua própria história: “Meu nome é João Batista Vale [...] minha terra tem muita dificuldade pra viver” (COSTA, A. et. al., 1965, p. 19) e assim por diante. Boal (2000) chamou o mecanismo de “show verdade” (p. 231). E era, de fato, uma coleção de *testemunhos* bastante conectados com a ideia de documentário e assumidamente

próximos das experiências do cinema-verdade – filmes produzidos principalmente a partir de 1963 que valeram-se do Nagra III, um equipamento inovador usado para captação direta do som, e fizeram pequenos documentários sobre a realidade popular, com entrevistas e sons do ambiente, sem, supostamente, sobrepor o gesto artístico à matéria social²⁰. Formalmente ligados ao jornalismo e a TV, buscavam fazer o discurso emanar do objeto, ou, ao menos, criar essa sensação.

Da mesma maneira, os personagens da peça eram os próprios músicos ali presentes. O que criava uma sensação de grande autenticidade e protagonismo popular do discurso. Além disso, reafirmava o mecanismo dos artistas estarem no palco eles mesmos sublinhando sua *opinião* e o direito de afirmá-la, soava como um manifesto. Era, afinal, um protesto.

De modo que a forma estética referia-se à atitude social de *estar presente*, uma posição ligada à urgência de se posicionar diante do golpe. Como comenta o crítico Mário Pedrosa (1995): “Este calor de contemporaneidade é o que marcava para todos nós a significação profunda da *Opinião*” (p. 205).

No programa do espetáculo, Boal reafirma o procedimento estético e político: “O fato real está invadindo o

²⁰ O primeiro filme que usou a captação direta foi *Maioria absoluta* de Leon Hirszman produzido entre 1963 e 1964 de forma próxima ao CPC. Logo em seguida, Paulo César Saraceni filmou *Integração racial* produzido já nos primeiros meses de ditadura. Também ficaram famosos os filmes produzidos por Thomas Farkas na década de 1960, como *Viramundo* e *Memória do canção* entre outros.

teatro e empurrando a ficção”²¹. Para o diretor, não bastava “refletir, ainda que corretamente” sobre a realidade. Era preciso “influir” sobre ela, “surpreender o movimento”. E continua: “queríamos surpreendê-lo quase no dia a dia – teatro jornalístico” (BOAL, 1967, p. 23).

Tal ênfase no presente é o primeiro fundamento da ideia de protesto como categoria cultural. É como se, diante da vitória acachapante da reação em 1964, fosse preciso demonstrar que estavam ali. O presente se impunha; era preciso estar presente, enfrentar o tempo de emergência que se adensava.

No *Show opinião* tal estética se traduzia no imperativo em fazer do espetáculo um ato social. Cada apresentação queria ser um evento de resistência. E o sucesso da empreitada²² foi criando uma atmosfera de eletrizante entusiasmo entre os artistas do período. A intervenção da censura, em maio de 1965, obrigando a diversos cortes nos textos e canções da montagem, funcionou de modo inverso ao esperado pela repressão. O incômodo da ditadura servia como atestado de eficácia para os desígnios do grupo. Neste caso, a censura reforçava justamente o ato social do show e, por conseguinte, seu mecanismo estético. Em matéria da Folha de S. Paulo de maio de 1965 lê-se o seguinte:

Os cortes surgiram no fim de semana; de lá para cá a procura dos ingressos (já grande anteriormente) aumentou

²¹ Programa do espetáculo *Show Opinião*.

²² “Só nas primeiras semanas, [teve] mais de 25 mil espectadores no Rio de Janeiro, depois mais de 100 mil em São Paulo e Porto Alegre” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 71)

mais ainda. E os assistentes aplaudem em cena aberta exatamente quando os artistas cantam ou declamam os textos modificados²³

Não por acaso, algumas das principais canções de *Opinião* se autonomizaram com relação ao espetáculo e foram alçadas à categoria de hinos de uma época. O crítico Mário Pedrosa, por exemplo, em texto de 1966 assinala – com algum exagero, decorrente do entusiasmo do período – a intensidade da reverberação que *Carcará* alcançou: “*Carcará* é um hino da revolução social camponesa nordestina como a *Carmagnole* o foi da plebe urbana e dos sans-culottes da Revolução Francesa” (PEDROSA, 1995, p. 205).

Na peça do Grupo Opinião, o refrão da música de Zé Ketí que dava nome ao espetáculo foi a primeira exclamação de resistência de todo um período: “Podem me prender/ podem me bater/ que eu não mudo de opinião”. Em paralelo, *Carcará* de João do Vale era a expectativa do revide. O espetáculo terminava afinal com o grito: “Pega, mata e come!”.

As canções de *Opinião* seguiam, de modo geral, esta ideia de protesto que marcou a produção artística do período e que conjugava resiliência e contra-ataque. Várias delas retratavam o sertão em meio à penúria e à seca, porém as intenções da peça não eram denunciar a extrema pobreza e o abandono do povo nordestino. Os retirantes, ao contrário disso, apareciam como aqueles que se recusam a morrer de fome, que se levantam para deixar a terra e desbravar novas condições de sobrevivência. O êxodo decorrente da

²³ CENSURADOS desde sexta-feira os espetáculos “Opinião” e “Zumbi”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 mai. 1965, p. 7.

estiagem não era visto no espetáculo como tragédia, mas sim como atitude positiva de luta pela vida.

Borandá, por exemplo, composta por Edu Lobo e cantada com destaque no espetáculo, começa por estabelecer a tristeza da seca acompanhada por um violão melancólico em andamento lento: "Deve ser que eu rezo baixo/ pois meu Deus não houve não". Mas, de repente, a canção se transforma: entra a percussão, o andamento acelera e a voz de Nara Leão²⁴ se preenche de otimismo. A reviravolta na estrutura musical também se manifesta na letra, que do lamento transforma-se em palavra de ordem: "Mas, vam'borandá, que a terra já secou, borandá!". O gesto positivo diante da tragédia fica ainda expresso no verso: "Quanto mais eu vou pra longe/ Mais eu penso sem parar/ Que é melhor partir lembrando/ Que ver tudo piorar".

As massas de miseráveis deixando sua terra eram apresentadas como um povo que prefere *morrer de pé, do que viver de joelho* – na clássica formulação ligada às lutas sociais. Antes do final da performance de *Carcará*, Nara Leão/Maria Bethânia tinham um texto que se colava à canção. Elas diziam: "Em 1950 havia dois milhões de nordestinos vivendo fora de seus estados natais. 10% da população do Ceará emigrou, 13% do Piauí, mais de 15% da Bahia, 17% de Alagoas" (COSTA, A. et. al., 1965, p. 41). Os dados sobre retirantes nordestinos eram logo secundados pela repetição coral, gritada e enfática do refrão: "Carcará, não vai morrer de fome/ Carcará, mais coragem do que homem/ Carcará, pega, mata e come!". O movimento

²⁴ O disco com as canções do espetáculo foi gravado antes da entrada de Maria Bethânia. Desta só há o registro de *Carcará* para o filme *O desafio*.

de deixar a terra seca era o revide social, a recusa em ficar parado e aceitar a morte, um contra-ataque mesmo em tempo de penúria. Como se dissessem: vamos adiante, vam'borandá, apesar da seca, da miséria e, no mecanismo metafórico do espetáculo, apesar da derrota de 1964.

Circulação mercantil do protesto

No teatro, portanto, a ideia de protesto esteve ligada à conexão com o tempo presente por meio de uma cena aberta que sublinhava o momento da apresentação, buscando realçar no tema as conexões mais diretas possíveis com a atualidade. Para isso, transitou por procedimentos épicos que buscavam desfazer a distância entre a peça e o público e criar um ambiente “de exortação e combate” (BOAL, 1967, p. 24).

As canções dos dois espetáculos mais representativos da posição de resistência ao golpe de 1964, *Opinião* e *Arena conta Zumbi*, contêm em si próprias todo o fundamento da estética de protesto que atravessa os espetáculos. Por isso, rapidamente se descolaram dos mesmos e ganharam vida autônoma. Mais do que isso, ajudaram a fundamentar um novo segmento musical, a *canção de protesto*, que se transformou numa das pontas de lança de um conceito que nasceu naqueles anos, a Música Popular Brasileira (MPB).

Maria Bethânia, que viera da Bahia ainda bastante jovem para substituir Nara Leão no *Opinião*, foi quem primeiro encarnou a intérprete ideal deste novo tipo de canção. Sua entrada no espetáculo alçou-a a uma espécie de diva sertaneja da luta social. Era como se o *povo* em pessoa de repente estivesse ali, naquele teatro-verdade, pronto para a batalha, entoando os hinos da resistência.

Mas a mesma força que animava o *protesto* alimentava a chama fascinante de sua forma-mercadoria. Ainda em 1965, ou seja, poucos meses depois de sua chegada ao Rio de Janeiro e estreia no *Opinião*, a jovem intérprete baiana gravou dois compactos pela grande gravadora de capital internacional RCA-Victor²⁵. O primeiro com *Carcará e De manhã* e o segundo com *Eu vivo num tempo de guerra e Viramundo*. As primeiras incursões de Bethânia no mercado fonográfico decorreram diretamente do sucesso em *Opinião* e estavam ligadas aos espetáculos de esquerda do período²⁶.

Em sua interpretação histórica de *Carcará* o que sempre chamou atenção foi o recurso associativo entre a intérprete e a canção. Na cena do *Show Opinião*, Bethânia personificava o pássaro e se animalizava na medida em que cantava mimetizando, com movimentos ríspidos de pescoço, o Carcará e sua caçada²⁷. Enquanto Nara Leão interpretava a canção com algum distanciamento²⁸, Bethânia se transformava no próprio Carcará, o pássaro/sertanejo que vive em meio à tragédia da seca e que extrai vida da aridez da vida.

Aparece então a nordestina marcada pela fome, pela seca e pela luta diária para a sobrevivência, que, no entanto, faz desta tragédia sua grande força, como o próprio Carcará.

²⁵ A Victor Records dominou o mercado de discos nos EUA desde o início do Século XX. Em 1929 passa a ser controlada pela Radio Corporation of America, a RCA, e cria-se então a RCA-Victor.

²⁶ Logo depois do fim da temporada do *Show Opinião*, Bethânia ainda participa em São Paulo dos espetáculos *Arena canta Bahia* e *Tempo de guerra* ambos com direção de Augusto Boal e tendo a cantora como o grande destaque em todos os anúncios.

²⁷ O registro do desempenho de Bethânia interpretando a canção no espetáculo encontra-se no filme *O Desafio*, de Paulo César Saraceni. Imago, 1965.

²⁸ Há gravação do desempenho de Nara em cena do filme *Tropicália* dirigido por Marcelo Machado em 2012.

Nos anúncios do espetáculo *Tempo de guerra* apareciam em letras grandes os nomes: “BRECHT – CARCARÁ – JOÃO DO VALE”. Bethânia, a grande estrela da peça, era o Carcará.

É ela mesma que está em questão no desenvolvimento da canção – ou melhor, uma figuração dela: a sertaneja, a retirante, a mulher nascida do povo. Bethânia interpreta essa força mítica a ponto de confundir-se com ela. Como se tivesse assumido para sua vida a personagem construída no *Show opinião*.

A conexão imediata entre canção e intérprete, além de ter sido, em *Opinião*, um lance teatral que amplificava o efeito almejado, foi também o grande mecanismo para o sucesso comercial de Bethânia. Suas gravações sublinham todo o tempo a própria intérprete e realçam a assinatura musical da jovem baiana que veio ao Sudeste em uma trajetória de ascensão, resistência e superação. Para se destacar no mercado fonográfico do período, ela precisava se sobrepor à canção ou ficar tão implicada nela que tornasse difícil imaginar uma sem a outra. A ênfase na imagem mitificada de Bethânia como a cantora-sertaneja popular parece ser caso-pensado, formulação estratégica que já leva em conta, agora, os desejos do segmento que se quer alcançar – no teatro e na canção. Justamente no momento em que a indústria fonográfica de capital transnacional entrava com força no país.

Apesar da busca pela resistência que movia a maior parte desses artistas, a circulação via indústria cultural do *protesto* na verdade mais “consolidava a atmosfera ideológica” do período do que a criticava. Afinal, como escreveu Roberto

Schwarz (2008), apesar do conservadorismo arcaico que o governo que instaurou o golpe mobilizava, ele próprio: "não era atrasado. Era pró-americano e antipopular, mas moderno. Levava a cabo [...] a concentração e a racionalização do capital" (p. 84).

A indústria de venda de discos viveu um momento áureo no período. Entre 1965 e 1972 houve um crescimento médio de 400% na venda de discos (DIAS, 2000, p. 54). No Brasil, a maior parte de suas cifras foi conquistada com artistas nacionais. E, dentre estes, na década de 1960 parte significativa era formada pelos artistas ligados a esta categoria política, que se torna estética, e, em seguida, gênero de consumo, *o protesto*.

O entrelaçamento entre indústria cultural e protesto encontrou, de fato, maior intensidade no campo da música. O Disco do *Show Opinião* (Philips) foi vendido aos milhares. E não deixa de ser espantosa a quantidade enorme de anúncios publicitários no programa do espetáculo. São 35 anúncios, com nove deles de página inteira, e, em sua maioria, referentes a produtos nada populares, como voos para Nova Iorque (Varig) e Berlim (Lufthansa), talheres de prata, móveis coloniais, arquitetura de interiores, hotéis, joalherias (H-Stern). Deixa de ser mero detalhe o fato de que o espetáculo estreou em um teatro dentro de um Shopping Center em Copacabana.

Mas a sensação no período entre os artistas de esquerda era a de *conquista do mercado* e não de capitulação ou aceitação de seus mecanismos. Como se a indústria é que tivesse se rendido ao vigor progressista e à demanda popular por

uma produção crítica e de perspectiva nacional. Para muitos artistas de esquerda daquele momento o sucesso atingido era atribuído a um desenvolvimento da consciência social e os veículos de massificação eram vistos como possibilidade de alcance inimaginável. O controle precário dos meios de produção ensaiado pelos grandes movimentos de democratização cultural entre 1961 e 1964, como, por exemplo, a gravação independente de discos, editoração própria de livros e produção teatral e cinematográfica autônoma, era visto agora apenas como um passo incerto e arcaico diante do potencial incrível que se abria.

Apesar do desconforto em se associar às grandes corporações, via-se ali a abertura de uma possibilidade enorme de contato com frações populares distantes dos centros irradiadores de cultura. Porém, como não poderia ser diferente, o ambiente de circulação também passou a determinar parte substancial da estrutura daquela estética de resistência. As canções de protesto, por exemplo, passam a ser compostas já imaginando o momento de interpretação nos Festivais televisivos: arranjos buscando sempre soluções de impacto e finalizações apoteóticas, performances da execução rigorosamente ensaiadas, sublinhando gestos insubmissos que animavam a audiência. Aquela ênfase no presente, na vontade de surpreender o tempo e fazer das obras atos políticos foi também o principal dinamizador de um tipo específico de forma-mercadoria em uma indústria sempre ávida por novidades, polêmicas e gestos estéticos de enfrentamento.

Há uma mistura, portanto, de ingenuidade, estratégia pragmática de sobrevivência e também entusiasmo com o aparente sucesso nos desígnios de massificação. Seja o que

for, a verdade é que as forças empregadas ali ajudaram a fixar o aparelho mercadológico como única mediação possível entre arte e sociedade, completando assim uma das fraturas significativas deflagradas pelo golpe de 1964.

Deslocamento da ideia de *popular*

Quando estreia o *Show opinião* em 1964, a impressão primeira era a de uma tentativa de reorganizar o trabalho interrompido nos grandes movimentos de democratização cultural que ganharam corpo entre 1961 e 1964, como o Centro Popular de Cultura (CPC) e o Movimento de Cultura Popular (MCP). O grupo que produzia o show fora criado afinal por aqueles que mais se envolveram no setor de teatro do CPC, como Vianinha, Ferreira Gullar, Paulo Pontes, João das Neves.

Além disso, a especificidade social dos protagonistas originais do espetáculo – Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão – lembrava os desígnios de encontro produtivo entre trabalhadores e intelectualidade de esquerda que foram decisivos no CPC e no MCP. No *Show opinião*, Nara Leão, intérprete da bossa nova, conectava sua música "sofisticada" às manifestações populares como o samba de Zé Kéti e o baião de João do Vale. Estes, por sua vez, podiam desbravar sentidos mais amplos e socialmente implicados para sua produção musical.

Em determinada cena do espetáculo, falando das *protest Songs* recolhidas por Pete Seeger nos EUA, Zé Kéti diz: "Eu ouvi esse disco na casa de Nara" (COSTA, A. et. al., 1965, p. 54), em seguida cantam juntos *Guantanamera* ressaltando a possibilidade de uma canção popular abertamente

envolvida na luta social. No final da música, Nara canta e depois traduz o seu último verso, assumindo-se como o sujeito das sentenças: “Com os homens pobres da terra/ Quero minha vida arriscar/ O veio d’água da serra/ Me comove mais que o mar”²⁹. Era a imagem dos desejos de conexão. Em outra cena, ela ensaia um baião e é interrompida por uma voz em *off*: “Baião, Nara? [...] Você vai perder o público de Copacabana, lavrador não vai te ouvir que não tem rádio, o morro não vai entender” (COSTA, A. et. al., 1965, p. 74-78). Ela responde com *A marcha da quarta-feira de cinzas* de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra: “Quem me dera viver pra ver/ E brincar outros carnavais [...] O povo na rua dançando e cantando/ Seu canto de paz”.

Não por acaso, portanto, o *Show Opinião* aparece ainda em 1964 como uma tentativa de manter vivo o trabalho interrompido pelo golpe. Todavia, o horizonte já era bastante diverso e as perspectivas tinham mudado radicalmente. Pouco antes da estreia do *Show opinião* em dezembro de 1964 movimentos como o CPC e o MCP foram violentamente interrompidos. Antes mesmo da ditadura completar uma semana, todo e qualquer movimento que trabalhava próximo aos trabalhadores foi interdito.

O golpe civil-militar de 1964 reagiu a um momento de forte contestação social no país que desde o início da década de 1960 ameaçava desfazer, “na lei ou na marra”³⁰,

²⁹ “Con los pobres de la tierra/ Quiero yo mi suerte echar/ El arroyo de la sierra/ Me complace mas que el mar” A cena da tradução aparece no disco gravado do espetáculo e não está anotada na dramaturgia publicada em 1965.

³⁰ “Reforma agrária na lei ou na marra” foi o lema das Ligas Camponesas a partir de 1961 quando deflagraram um programa radical sob liderança de

os contraditórios pactos de classe do período³¹. Ao mesmo tempo, a nascente ditadura encampou agressivo programa de expansão econômica do capital. Boa parte de seu sucesso dependia de interromper a pressão dos trabalhadores e blindar o capital da tensão social. Assim, a partir de 1964, repressão e expansão econômica foram faces de um mesmo programa. Era preciso interditar rapidamente e com violência o poder de negociação dos trabalhadores, submetendo-os ao arrocho e ao controle salarial do Estado.

A verdade é que não sobrou nada daquele momento pré-1964 em que, segundo o crítico Roberto Schwarz (2008): “a produção intelectual começava a reorientar sua relação com as massas” (p. 81), experiências que tentaram desenvolver, no limite dos projetos, o direito de que todos – sobretudo os mais pobres – tivessem direito de produzir cultura, não apenas de consumi-la. A repressão agiu violentamente contra as formas de organização popular e contra os movimentos de conexão entre intelectualidade de esquerda e trabalhadores. Entretanto, e apesar disso, os artistas engajados nos círculos do inconformismo de classe média puderam seguir produzindo espetáculos nos quais “davam-se combates imaginários e vibrantes à desigualdade, à ditadura”, mas que “não comparecia a sombra de um operário” (SCHWARZ, 2008, p. 94).

Sendo assim, apesar das semelhanças iniciais do *Show opinião* com alguns dos desígnios de conexão anteriores,

Francisco Julião que rejeitou a negociação com o Estado e as políticas conciliatórias do período.

³¹ “Tal situação alinha em polos opostos, pela primeira vez desde muito tempo, os contendores até então mesclados num pacto de classes. A luta que se desencadeia e que passa ao primeiro plano político se dá no coração das relações de produção” (OLIVEIRA, 2003, p. 92).

o espetáculo já apresenta uma mudança considerável de coordenadas, ou melhor, uma espécie de alteração de vetor. Com os caminhos em direção aos trabalhadores interditados, não é mais a cultura de esquerda que se desloca em direção ao mundo do trabalho e se transforma no caminho, agora trata-se de representantes exemplares do povo escolhidos a dedo para compor algo como uma estética popular de protesto sob controle da *intelligentsia* esclarecida.

Mal passados dois meses da estreia do espetáculo, Nara Leão foi substituída por Maria Bethânia. A cantora baiana nem de longe representava a bossa nova carioca. Seu papel no espetáculo estava muito mais ligado àquela ideia de força popular descoberta nas margens do país, como também Zé Kéti e João do Vale. Apesar disso, a significativa mudança é sempre referida como uma simples alteração de elenco. No entanto, com a saída de Nara Leão foram suprimidas todas as cenas e relações que remetiam à conexão de classes no show. Em contrapartida, foram inseridos momentos em que Bethânia interpretava sambas de roda nordestinos. O fato desta mudança não ter sido sequer percebida indica que a substituição não desestabilizou a estrutura do show, pelo contrário, removeu um resquício já estranho aos novos desígnios. Desde a estreia, o sucesso do evento esteve muito mais ligado ao mecanismo de inserção popular na produção politizada da esquerda cultural do que às sugestões de conexão. Bethânia se transforma na grande estrela do show.

Apesar da desconexão com os trabalhadores que o golpe impôs à arte engajada no país, a primeira produção pós-1964 não percebeu a fratura e, paradoxalmente, acreditou que propunha uma aproximação mais legítima com

o povo. No *Show Opinião*, por exemplo, o fato de estarem em cena artistas ligados a estratos populares, como João do Vale e Zé Kéti, criava uma sensação de maior autenticidade, ou seja, um povo que falava sobre sua própria realidade, sem mediações e que aparecia agora como mais sujeito de si³².

Era como se as frações mais pobres da população tivessem uma voz profunda que só agora começava a ser ouvida. Por conseguinte, apesar da repressão violenta que caiu sobre os trabalhadores com o golpe, era como se o campo cultural tivesse encontrado uma via mais verdadeira de arte popular.

No espetáculo *Arena canta Bahia* dirigido por Boal no final de 1965, e que buscava reativar a mesma fórmula de sucesso de *Opinião*, uma das canções centrais era *Roda* composta e interpretada por Gilberto Gil. A canção foi uma das quatro gravadas no disco do espetáculo que saiu pela transnacional fonográfica RCA, além de figurar em compacto do ainda desconhecido cantor baiano e em seu primeiro LP, *Louvação* (pela Philips). Gil cantava: "Meu povo, preste atenção/ Na roda que eu te fiz/ Quero mostrar a quem vem/ Aquilo que o povo diz". São dois "povos" em poucos versos: o "meu povo" é um chamado aos ouvintes que o escutam, estudantes e intelectuais de classe média; já o "povo" de "aquilo que o povo diz" é o ente de força primordial, o pobre explorado que seria portador de uma consciência mais avançada do que qualquer elaboração cultural de elite.

Acompanhando o mecanismo que animava aquela primeira resistência, Gil não simplesmente falava *sobre o* povo,

³² Aqui discorda-se da análise de Roberto Schwarz (2008) para quem no *Show Opinião*: "nenhum elemento da crítica ao populismo fora absorvido" (p. 95).

ele personificava o povo: “Posso falar, pois eu sei/ Eu tiro os outros por mim/ Quando almoço, não janto/ E quando canto é assim”. Mesmo Gilberto Gil não sendo de origem propriamente pobre, em torno de si paira a imagem do negro nordestino oprimido. O mecanismo evidencia-se na mudança brusca de referencial que aparece nos versos seguintes: “Se morre o rico e o pobre/ Enterre o rico e eu/ Quero ver quem que separa/ O pó do rico do meu”. Em um piscar de olhos, o “pobre” passa de objeto a sujeito. É aquele de quem se fala (“se morrer o rico e o pobre”) e é ele mesmo o povo (“enterre o rico e eu”). O Teatro de Arena e Gilberto Gil embarcavam na onda de sucesso que o procedimento conquistava. Era algo que soava, afinal, como um momento mais avançado e genuíno no trato com a ideia de popular.

Foi este tipo de construção estética que entusiasmou diversos críticos diante do fenômeno *Show Opinião*. Yan Michalski (1964) escreveu no *Jornal do Brasil*: “o que pode haver, na verdade, de mais vibrante no Brasil do que a música do povo, quando saída de fontes autênticas?”. E segue:

que ator brasileiro [...] pode ter a mesma vibração, a mesma força de comunicação de um cantor popular que nasceu, cresceu e formou a sua personalidade dentro e através da música que interpreta? [...] Que texto romanceado pode ter a vibração, a ingênua mas intensa sinceridade do relato de um ajudante de chofer de caminhão que conta e canta as suas experiências de ajudante de chofer de caminhão?

Em argumentos como o de Michalski fica implícita a crítica subjacente àquela breve atitude anterior que tentou formas de conexão entre a intelectualidade de esquerda e os trabalhadores nos primeiros anos da década de 1960. Embora a desqualificação mais dura só venha a ser realizada anos mais tarde, já começam ali os ensaios de associação crítica, ou autocrítica, entre movimentos como CPC e MCP e a ideia de *populismo*.

Em arte, *populismo* passa a ser uma categoria depreciativa do que se entendia por popular. Como se popular mesmo fosse o que estavam começando a fazer ali e como se antes só tivesse existido demagogia, proselitismo, instrumentalização da arte e a arrogância daqueles que achavam que o povo precisava ser educado politicamente. Ou seja, trata-se agora de toda uma nova formulação estética supostamente mais avançada e sensível do que as experiências anteriores.

Só que tal autenticidade no trato popular não é de todo... autêntica. É verdade que, por exemplo e como discutido, no *Show Opinião* intérpretes ligados à frações populares da sociedade agora protagonizavam o evento de resistência cultural. Contudo, não é bem verdade que este "povo" torna-se sujeito da criação artística em um gesto popular mais genuíno. Antes do golpe, os grandes movimentos culturais organizados pela intelectualidade de classe média buscaram, no limite, romper a fronteira técnico-produtiva que separava os "artistas" do "povo"; que separava aquele que detém a primazia da criação e o receptor inculco. Após 1964, o que parece acontecer em *Opinião* e em diversas manifestações culturais do período que se reivindicam populares é uma ideia abstrata de povo

ser carregada para dentro das formulações estéticas da *intelligentsia* artística.

No programa do *Show Opinião*, Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa falam sobre o procedimento dramático do espetáculo: “Primeiro foram entrevistas [...] Aí foi feita uma seleção. Um roteiro inicial. [...] O texto definitivo aproveita a construção das frases, as expressões, o jeito deles. Tudo era gravado, aí era escrito” (COSTA et. al., 1965, p. 8). Mesmo que presentes fisicamente em cena, a fração popular do país está ali como elemento de composição de uma estética organizada pela classe média ilustrada e dirigida aos seus pares. Os textos do programa deixam claro que há *nós* e há *eles* apesar da estética sugerir máxima proximidade e autonomia criativa. O discurso *de protesto* do espetáculo é costurado com as falas e canções interpretadas pelos músicos. Ou seja, as imagens metafóricas de resistência à ditadura não fazem parte propriamente das narrativas, mas são inseridas pelos dramaturgos a partir da manipulação deste “material bruto”.

A cena “performática” do povo criava uma espécie de validação social de um discurso que, na verdade, não era bem *deles*. Também ampliava a sensação de verdade popular por trás do gesto de resistência e levava ao delírio os setores intelectualizados de esquerda dispostos a resistir à regressão ditatorial. Na década de 1990, Caetano Veloso em seu livro *Verdade tropical* (1997) relembra a chegada ao Rio de Janeiro com Maria Bethânia que substituiria Nara Leão no *Show Opinião* e narra o espanto com a imagem criada sobre sua irmã:

O cabelo preso atrás num penteado que neutralizava as questões racial, etária e de beleza pessoal, e dava um ar de seriedade digna e um tanto dessexualizada, foi uma criação da equipe do show, mas passou a ser visto como algo que tinha vindo da Bahia com ela. Durante muito tempo, Bethânia teve dificuldades de se desvencilhar publicamente desse penteado (e da imagem de cantora de protesto nordestina). (p. 76)

A imagem de Bethânia no show corrobora o argumento de Caetano. É, afinal, só parcialmente verdade que se reconheça no povo uma espécie de farol ou guia da luta social. Ao mesmo tempo, a espetacularização da primazia popular é que fazia a estética do período entusiasmar tanto aquela geração.

Em mais de uma das canções interpretadas no *Show Opinião* aparecia um revelador vocativo nas letras: "Seu moço, quer saber, eu vou cantar num baião..."³³; "Se eu morrer amanhã, seu doutor..."³⁴. A presença quase despercebida deste interlocutor invisível na letra das canções evidencia o tipo de trânsito que agora se propunha. A força do povo, apresentada de forma meio mítica e portadora de uma verdade mais profunda, estava dentro de um mecanismo cultural que a apresentava aos esclarecidos jovens e intelectuais de classe média. Embora soasse como maior autenticidade do discurso, o vocativo revela que por trás disso, este povo *pedia passagem*, com

³³ *Minha história* de João do Vale: "Seu moço, quer saber, eu vou cantar num baião/Minha história pra o senhor, seu moço, preste atenção".

³⁴ *Opinião* de Zé Kéti: "Fale de minha quem quiser falar/ Aqui eu não pago aluguel/ Se eu morrer amanhã, seu doutor/ Estou pertinho do céu"

respeito, para entrar no campo da cultura burguesa³⁵. Curiosamente este foi na época o caminho visto como superação do paternalismo anterior.

Desde aquela época (até hoje) esse tipo de gesto soa como um assalto popular às estruturas burguesas da cultura. De fato, muitas manifestações genuinamente populares influenciaram sobremaneira e orientaram as mais diversas composições artísticas. Contudo, o sentido parece ser muito mais o de incorporação pela cultura da manifestação popular do que a transformação desta pela “invasão” do povo nos meios ilustrados da sociedade. O processo é controlado, produzido e organizado pela classe média esclarecida, bem como consumido por ela. A fratura do golpe de 1964 interditou a conexão crítica com os setores populares e regenerou as categorias modernas do mundo burguês, como arte, cultura, gênio, obra-prima etc. que tinham sido abaladas naquele momento de inconformismo e luta social antes de 1964.

O termo “popular” passa a designar não mais uma atitude política, mas uma *formulação estética*. Popular é então a matéria bruta garimpada em meio ao povo para ser lapidada pelos artistas-especialistas. A ideia de “povo/popular” vai para dentro da ideia novamente solidificada de arte.

É justamente neste período que ganha destaque e proeminência uma nova sigla no cenário cultural brasileiro, a MPB (Música *Popular* Brasileira), que só começou

³⁵ Com o mesmo vocativo, mas agora em tom de ameaça, Gil canta em *Roda*: “Seu moço, tenha cuidado/ Com sua exploração/ Se não lhe dou de presente/ A sua cova no chão”. Curiosamente, contudo, a ênfase da letra dilui-se na estrutura alegre e gingada da música.

mesmo a ser escrita com letras maiúsculas a partir de 1965, quando também é transformada em “sinônimo de bom gosto e reconhecimento cultural” (NAPOLITANO, 2011, p. 127). A sigla MPB é formulada também em torno do oscilante termo *popular*, que aqui já não significa mais a mesma coisa. Não deixa de ser curiosa a quase simultaneidade com que as siglas CPC e MCP são suprimidas da história e aparece a MPB, com sua força hegemônica que até hoje opera no imaginário da canção brasileira.

O conceito de MPB lida justamente com a acepção de popular que tomou conta do campo cultural após 1964. O povo como uma categoria idealizada e abstrata, dono de uma verdade mítica e primordial em forma bruta que demandaria o trabalho de lapidação de especialistas para “revelar” toda sua potência latente. A forma pendular de distância e proximidade, que coloca num só tempo o povo como objeto e falso sujeito da composição artística, passa a ser uma constante a partir daquele período.

Roberto Schwarz (2008) em uma formulação já clássica sobre o período entre 1964 e 1969 apontou uma dissonância pela qual: “apesar da ditadura da direita, há hegemonia cultural de esquerda”, ou seja, “nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom” (p. 71). Mas como o próprio autor deixa também antever em um belo exercício dialético: em termos formais, a contradição não é totalmente exata. Afinal, se é verdade que o imaginário de esquerda se manteve vivo apesar da reação, o fato é que não era mais o mesmo imaginário. Não só tinha se modificado, como também passou a contribuir para a estabilização ideológica do capital durante a ditadura. “Acreditando possuir

um aparelho que na realidade os possui” (BRECHT apud BENJAMIN, 1985, p. 132), o “tom” de esquerda não abala o “santuário”, antes disso passa a fazer parte dele e reproduzir a sua liturgia.

Como afirma o filósofo Paulo Arantes (2010): “ainda não acusamos suficientemente o golpe [...] a presença continuada de uma ruptura irreversível de época” (p. 206).

Referências

- ARANTES, Paulo E. 1964, o ano que não terminou. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura?* São Paulo: Boitempo, 2010. p. 205-236.
- ATHAYDE, Tristão de. Terrorismo cultural. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 mai. 1964.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In.: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 120-136.
- BOAL, Augusto. Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena. In: _____. GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Sagarana, 1967. p. 11-56.
- _____. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- CENSURADOS desde sexta-feira os espetáculos "Opinião" e "Zumbi". *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 7, 16 mai. 1965.
- COSTA, Armando et. al. *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz – indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo; Fapesp, 2000.
- KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- MICHALSKI, Yan. A opinião de todos nós. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, caderno B, 1964, edição 295, p. 3, 15 dez. 1964.
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese (Livro-Docência em História do Brasil Independente) – FFLCH, USP, 2011.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- PEDROSA, Mário. Opinião...Opinião...Opinião... In: _____. *Política das artes - textos escolhidos I*. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995. p. 204-207.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política 1964-1969. In.: _____. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 70-111.

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

A AGONÍSTICA NO TEATRO BRASILEIRO PÓS -1964:
O TUCA E AS DISPUTAS DAS FORÇAS POLÍTICAS PELA
CRIAÇÃO DE VALORES AFIRMATIVOS

Francisco de Assis de Sousa Nascimento

O presente artigo é resultado das reflexões sobre as experiências de atuação artística, as formas de resistência protagonizadas no TUCA – Teatro da PUC de São Paulo –, os embates políticos relativos à Igreja Católica, os artistas engajados e os governos militares, enfocando as tensões no contexto político brasileiro pós-64, especialmente pela preocupação acadêmica em relação ao “negacionismo”, praticado por alguns grupos que ascenderam ao poder político no Brasil. A narrativa objetiva explicar como a agonística, entendida como dispositivo elaborador de sentidos no campo artístico, impulsiona as lutas entre os sujeitos,

visando a promoção de valores sociais afirmativos, que deveriam reger pensamentos, crenças, emoções e comportamentos, sublimerando instintos vitais.

Como recorte espacial elegemos o TUCA como lugar de memória, casa de espetáculo, espaço de resistência, palco da história, que preserva em suas paredes os estigmas de incêndios criminosos, além de um moderno arquivo, repositório de vasta documentação, que evocam sensivelmente a vida de artistas que lá se apresentavam, diretores, encenadores, cenotécnicos e o público em geral. A fundamentação teórica da pesquisa ampara-se na abordagem da História Cultural, utilizando o conceito de agonística analisado por Friedrich Nietzsche, as categorias de táticas e estratégias de Michel de Certeau, e de representação, de Roger Chartier.

Foram utilizadas como fontes históricas as fichas técnicas de espetáculos, os dossiês do TUCA, contendo listas de nomes, programas para apreciação da censura federal e suas respectivas autorizações, relatórios de atividades, autorizações e/ou contratos de cessão de uso do teatro, programas gerais, enredos ou roteiros dos eventos, textos das peças, fotografias, cartazes, *releases* e *clippings*, recibos de despesas, comunicados, pareceres da Reitoria, avaliação da natureza do espetáculo e atividades, dentre muitos outros tipos de documentos conforme a natureza do evento realizado no TUCA.

O TUCA foi inaugurado em 1965, em plena vigência da Ditadura Militar no Brasil, com a montagem do Espetáculo *Morte e Vida Severina*, com poema de João Gabriel de Melo Neto e canção *Unidade Latino Americana*, de autoria de Pablo Milanés e Chico Buarque de Holanda. Na encenação, a dimensão existencial da pessoa humana,

a relação entre a vida e a história, entre a arte a resistência, ou a arte como resistência, entre o teatro e todo universo que lhe dá sentido, gerando a agonística, explicada não apenas como texto teatral, na dramaturgia, mas também na performance e na recepção pelo público. A partir do fragmento do poema é possível perceber diversos elementos agonísticos a serem explorados:

Severino, retirante, deixe agora que lhe diga:
eu não sei bem a resposta da pergunta que fazia,
se não vale mais saltar fora da ponte e da vida
nem conheço essa resposta, se quer mesmo que lhe diga
é difícil defender, só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é esta que vê, Severina
mas se responder não pude à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu com sua presença viva.
E não há melhor resposta que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio, que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma, teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco em nova vida explodida
mesmo quando é assim pequena a explosão, como a ocorrida
como a de há pouco, franzina mesmo quando é a explosão
de uma vida severina. (MELO NETO, 1965, p. 15)

A vida sofrida é evocada em meio às agruras daqueles degredados da fortuna, aos retirantes, aos acometidos pela miséria, pela seca, pela morte, produzindo poeticamente a esperança, nova vida, nova possibilidade, como explosão geradora de pequenos universos existenciais. Essa disputa gera lutadores mais fortes e dá sentido ao conflito, às conquistas, às vitórias e aprendizado com as derrotas que constituem a história humana. O importante é nunca

desistir, não se deixar vencer pelos contingenciamentos e não sucumbir à dor. Segundo Nietzsche (1996, p. 81) “o caráter da disputa, não mais se restringe ao plano das ações cotidianas, contingentes e particulares, mas expressa a essência do universo, a força primordial que proporciona a renovação da vida de todos os seres, através do perpétuo jogo de criação e destruição”. Sendo o teatro uma representação da vida, a agonística se manifesta também no teatro, nas representações, nos processos de subjetivação e construção das identidades.

Como ação de militância, o espetáculo *Morte e Vida Severina* teve inúmeras apresentações, além do TUCA, nos palcos periféricos de São Paulo, em palcos improvisados nas fábricas, em pátios de escolas, em armazéns, fazendo de Severino (protagonista da peça), a síntese da contestação e da resistência à ditadura militar brasileira. Selecionada para o Festival de Nancy em 1966, a obra promoveu, na França, discussões sobre o regime militar, a censura, enfrentando como resultado a censura e a repressão, resultando na prisão de estudantes/atores continuamente, desestabilizando o próprio grupo e impossibilitando novas encenações. Segundo depoimento de Roberto Freire, diretor do TUCA no período da inauguração:

Com uma hora e meia de espetáculo, *Morte e Vida Severina*, representa o pensamento universitário livre do Brasil. Composta por estudantes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), em 32 espetáculos conseguiu reunir 17.500 espectadores, transformando-se num grande sucesso, que lhe rendeu a participação no IV Festival Internacional de Teatro Universitário em

Nancy. Para a escolha da peça os estudantes passaram três meses fazendo pesquisa no Nordeste, analisando seus aspectos sociológicos, geográficos, econômicos, etc. Os estudantes da PUC tinham a intenção de despertar nos demais o interesse pelo teatro como meio de expressão e comunicação. A peça escolhida pelo grupo *Morte e Vida Severina*, escrita pelo pernambucano João Cabral de Melo Neto, em 1955, leva um nome que faz grande alusão a todo o sofrimento presente na história de Severino, um migrante que busca uma vida melhor no litoral. Ao longo da história, Severino se depara com diversos tipos nordestinos, sendo sempre rodeado pelo drama da seca – também encontrado em Graciliano Ramos com *Vidas Secas*. (FREIRE, 2002)

A música principal do espetáculo, intitulada *Canción Por La Unidade de Latino América*, composição de Chico Buarque, atualíssima, e tão eivada de agonística, demonstra a ação do movimento da história da História, como é possível observar nos versos que se seguem:

[...] E quem garante que a História é carroça abandonada
Numa beira de estrada ou numa estação inglória

A História é um carro alegre cheio de um povo contente
Que atropela indiferente todo aquele que a negue

É um trem riscando trilhos abrindo novos espaços
Acenando muitos braços balançando nossos filhos [...]

(BUARQUE, 1965)

Chico Buarque foi um dos artistas brasileiros mais perseguidos pela Ditadura Militar. O TUCA serviu de palco para vários shows nos quais esteve presente cantando,

tocando ou simplesmente em silêncio, quando a censura proibiu que ele cantasse e foi o público que fez o verdadeiro espetáculo. Sua voz foi proibida de ecoar, a da plateia não. Segundo depoimento de Yvone Dias Avelino “a plateia sabia que o Chico não podia cantar, então quando ele entrou no palco, segurando seu violão, em silêncio, pois se ele cantasse seria preso imediatamente, todos cantaram de forma harmônica e a polícia não podia fazer nada” (AVELINO, 2015, p. 17).

A música composta por Chico Buarque para inauguração do TUCA é uma lição de perseverança, de entusiasmo, de força e resistência, do movimento que renova e transforma a história. Sua composição é comunicada por analogias, riscos e consequências. Desperta contentamento e alegria, gera esperança!

Para compreender a encenação de *Morte e Vida Severina* no TUCA é necessário compreender primeiro o contexto histórico daquele período de resistência, propondo interpretações, como chaves explicativas, que não são as únicas, mas sinalizam uma possibilidade de aproximação com a experiência de construção de sentidos, repertórios de significados, lutas de forças antagônicas. Trata-se de uma ginástica que fortalece corpos e mentes, conflitos políticos e o estabelecimento de um ethos característico da humanidade, na qual a vida é o valor primeiro.

A seleção de “Morte e Vida Severina” de João Cabral de Melo e Neto como primeiro espetáculo a ser encenado, que estreia em 11 de setembro de 1965, e seus compromissos com a discussão e denúncia da situação vivida

pelo homem do nordeste e pelo povo brasileiro, marcaria fortemente a trajetória do grupo. Os ensaios da peça tiveram início antes da conclusão das obras do Teatro, mas logo após a inauguração do teatro, em agosto de 1965, o Grupo já passou a ocupá-lo. O espetáculo foi um sucesso e gerou repercussão em amplos setores culturais da sociedade, sendo premiado pela Associação Paulista da Crítica de Teatro. A apresentação no Festival de Teatro Universitário Nancy (França), em maio 1966, e a conquista do primeiro prêmio do festival, as apresentações na França e em Portugal e as repercussões após o prêmio, na imprensa estrangeira e nacional fortaleceram e consolidaram o trabalho do Grupo. Em sua volta ao país, o Grupo TUCA viveu uma experiência cultural intensa entre os anos de 1965 e 1970. Voltado para o teatro nacional popular e com a proposta de formação de públicos para o teatro universitário, assumindo um repertório experimental de contestação e de criação coletiva, com mudanças na composição e direção artística, o Grupo continuou ativo até o final da década, sofrendo em vários momentos com a repressão à suas atividades. (AVELINO, 2015, p. 16)

Vigorava, nesse período, a ditadura militar no Brasil, instituída pelo golpe de 31 de março 1964, cuja comemoração foi reconstituída, em 2019, por um decreto do então presidente da República, ex-militar de profissão e defensor da ditadura militar por convicção.

Durante todo o dia 31 de março, o que há são negociações, conversações políticas e militares. As partes estão medindo forças, os golpistas não sabem se podem vencer e o governo conta com forças militares para derrubar os golpistas. Essa operação militar não teve planejamento.

Há um movimento golpista em curso, mas esse movimento está indefinido [...] (FERREIRA, 2014, p. 48).

O golpe civil-militar de 31 de março de 1964 foi planejado décadas antes de sua concretização, desde a época de Getúlio Dornelles Vargas, e conseguiu o apoio de empresários, setores conservadores da Igreja Católica, dos principais meios de comunicação do país, financiamento do governo americano, planejado por John Kennedy, assassinado em 1963, e executado por Lyndon Johnson, com participação direta de senadores brasileiros como Auro de Moura Andrade e articulação do general Humberto de Alencar Castelo Branco, corroborando com as teses de Jorge Ferreira (2014), Carlos Fico (2017) e Daniel Aarão Reis (2014), dentre outros.

Entre os grupos perseguidos pela Ditadura estão os artistas e, dentre suas várias categorias, destacam-se os profissionais do teatro. Naquele período já se falava em profissionalização, organização de companhias de teatro, sistematização de grupos, muitos deles denominados de amadores, mas com significativa organização de classe, estando entre os principais alvos da repressão.

O impacto da repressão na vida dos artistas não foi profundamente analisado, mas pela documentação do DOI CODI, pelos arquivos das instituições públicas e privadas, acervos pessoais de atores/diretores, pelo levantamento realizado pela Comissão Nacional da Verdade – CVV, estima-se que centenas de artistas foram perseguidos, presos, torturados, exilados, mortos, e depois de 1968, com o acirramento da censura, diversas companhias mais engajadas deixaram de existir.

Diversos artistas sofreram o infortúnio de terem seu trabalho, seus espetáculos, seus textos, e toda sua vida submetidos e subjugados à vigilância, ao controle, à censura, à disciplina, na tentativa de criar corpos dóceis, como tão bem explica Michel Foucault.

É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado. [...] Não é a primeira vez, certamente, que o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. (FOUCAULT, 2010, p. 250)

No pós-64, artistas ligados ao teatro popular, ao teatro da libertação, ao teatro revolucionário, que usavam as técnicas teatrais da educação libertadora, contestando o *modus operandi* da sociedade, marcadamente desigual e injusta, propostas pela tomada de consciência da realidade (conforme proposto no Nordeste brasileiro pelo pedagogo Paulo Freire, por meio da *Pedagogia do Oprimido*), vários destes agentes culturais precisaram fugir para outros países e viver em situação de exílio, seja político, cultural e/ou existencial.

Segundo o historiador Marcos Napolitano, em texto denominado *1964*, o período da Ditadura Militar no Brasil e a relação com os artistas, o período pós-1964, está dividido em três fases. A primeira se dá entre 1964 e 1968, quando acontecem as conexões entre a cultura de esquerda e as classes populares, por meio do fechamento dos Centros Populares de Cultura e montagens de espetáculos de

contestação, tendo como marco a encenação de *Morte e Vida Severina*, no TUCA.

A segunda fase está compreendida no recorte temporal de 1968 a 1978, tendo como principal objetivo a repressão ao movimento cultural como mobilização do radicalismo da classe média (principalmente dos estudantes). Nessa fase, Marcos Napolitano explica que foi aprovada a lei da censura, notadamente com o Ato Institucional nº 5, ao sistematizar a censura, inclusive com a criação do Conselho Superior de Censura e, em 1972, a Polícia Federal criou a Divisão de Censura de Diversões públicas e ampliou o seu quadro de censores. Acontece nessa fase a invasão do TUCA pela polícia de São Paulo.

Na terceira fase, houve o controle do processo de desagregação da ordem política e moral vigentes, estabelecendo os limites de conteúdo e linguagem. “A ênfase no controle censório recaiu sob a moral e os bons costumes”. (NAPOLITANO, 2014, p. 101). O resultado foi que a ditadura conseguiu impedir centenas de encenações ou, ainda, aquelas que conseguiram aprovação foram mutiladas pelos cortes como marcas características da censura.

É bem verdade que muitos artistas utilizaram táticas criativas, numa clara apropriação do conceito certheuniano, de “maneira de fazer, resultando em astúcias dos consumidores e de suas capacidades inventivas, possibilitando aos atores escaparem às empresas de controle e tomarem parte do jogo em questão” (CERTEAU, 2007, p. 86). As táticas são entendidas também como “ações calculadas que são determinadas pela ausência de um próprio. [...]. As táticas não têm por lugar senão o do outro. E por isso devem jogar com

o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha” (CERTEAU, 2007, p. 100).

As táticas foram necessárias para entendimento e dribble da censura, percepção e enfrentamento da perseguição, imposta pelo regime político, especialmente após a promulgação do Ato Institucional nº 5, no dia 13 de dezembro de 1968, editado pelo então presidente Arthur da Costa e Silva, que resultou nas prisões de intelectuais e artistas como Marília Pêra, Caetano Veloso e Gilberto Gil, dentre outros.

Em meio aos desmandos e atrocidades do Regime Militar pós-1964, surgem formas de resistência de grupos de artistas e casas de espetáculo. É o caso da atriz Ruth Escobar (falecida em 2017), que transformou seu teatro em um local para acolhida de artistas perseguidos, ajudou suas famílias arrecadando recursos, evitou prisões, enfrentou policiais, chegando a ir, inclusive, ao DOI-CODI, em busca de atores presos. Trata-se de uma personagem da história desse período a quem deveremos muita admiração e orgulho. Ruth Escobar dedicou sua vida à promoção das liberdades, utilizando a arte teatral como mecanismo de sobrevivência e resistência.

Nessa perspectiva e associação direta entre a agonística e a vida dos defensores dos direitos humanos, especialmente daqueles que povoaram de esperança os palcos brasileiros, suscitando a criticidade e as denúncias sociais, ressaltamos a atuação do líder religioso Dom Helder Câmara, bispo dos pobres, considerado pelos militares como comunista. Impedido diversas vezes de concorrer ao prêmio Nobel da paz, sendo uma das vozes proféticas que lutaram contra a

repressão da ditadura militar e dos seus resultados, como a tortura e morte, Dom Helder denunciou a ditadura militar brasileira em diversos países da Europa e Estados Unidos. Para Dom Helder Câmara:

Os artistas, melhor que ninguém, participam do poder criador, pois têm antenas sensibíllissimas para capturar todos os grandes sofrimentos humanos, e as mais tênues esperanças e os mais remotos perigos, por isso, quando os problemas se tornam abusos, os desafios se tornam apaixonantes. (CÂMARA, 1972, p. 62).

A arte engajada compreende, portanto, com clareza o seu papel social, seu sentido de elaboração e concretude, é sensível ao sofrimento e às dores que afetam diretamente a vida social, seja nas dimensões subjetivas, como as condições materiais de existir, administrando o sentimento mais abstrato e perigoso que é a esperança.

Imbuídos dessa convicção e dos desafios que apaixonam e aproximam corações e mentes, diversos artistas enfrentaram o Regime Militar, utilizando a palavra e o corpo nos palcos brasileiros. Eles promoveram a tomada de consciência da realidade, realizando encontros, por meio dos quais criou-se uma liga social, a solidariedade orgânica, uma rede de alteridade e empatia no teatro. A influência do teatro gera forte capacidade cognitiva, produz processos psicológicos complexos e sofisticados, administra pensamentos, crenças e emoções, é educativo, formador e terapêutico.

Sobre a história do TUCA é necessário informar que o mesmo surgiu do grupo de teatro dos universitários

católicos, vinculados à JUC (Juventude Universitária Católica). A construção da casa de espetáculo teve início em 1957 e ele abriu as portas em 1965. Está localizado à Rua Monte Alegre, 1024, bairro Perdizes, na cidade de São Paulo, ao lado da capela do Antigo Convento das Irmãs Carmelitas, que se tornou a sede da PUC.

O TUCA nasceu na efervescência dos movimentos culturais de contestação, de resistência, de embate de forças, que o filósofo Nietzsche chama de agonística, entendida como tudo aquilo que:

pressupõe talvez uma natureza forte, condição de toda natureza forte. Ela necessita de resistências, portanto busca resistência: o pathos agressivo está ligado tão necessariamente à força quanto os sentimentos de vingança e rancor à fraqueza. [...] – A força do agressor tem na oposição de que precisa uma espécie de medida; todo crescimento se revela na procura de um poderoso adversário – ou problema: pois um filósofo guerreiro provoca também os problemas ao duelo. A tarefa não consiste em subjugar quaisquer resistências, mas sim aquelas contra as quais há que investir toda a força. (NIETZSCHE, 2001, p. 31-32).

A criação do TUCA recebeu inspiração do centro popular de cultura (CPC), por meio da iniciativa protagonizada pelo Centro Acadêmico “22 de agosto”, que congregava os estudantes do curso de Direito da PUC SP. Os CPCs mantinham uma organização vinculada à UNE (União Nacional dos Estudantes) e objetivam promover o que foi denominado de “Arte Popular revolucionária”.

O grupo TUCA foi idealizado por Antônio Mercado Neto, membro da diretoria do Centro Acadêmico “22 de Agosto” em 1963, contudo apenas depois do golpe de 1964 a ideia de um teatro universitário ganhou forças. Neto, junto de Antônio da Costa Ciampa, estudante de Psicologia e presidente do DCE (Diretório Central dos Estudantes) da PUC receberam apoio financeiro de Nagid Elchmer, diretor geral da Comissão Estadual de Teatro, para realizarem cursos e montagens teatrais. Contrataram Roberto Freire para a direção geral do grupo, Silnei Siqueira para a direção de atores e José Armando Ferrara para cuidar da cenografia. Paralelamente aos cursos oferecidos pelo DCE, começaram as inscrições para testes visando à montagem da primeira peça, que tinha como texto o poema de João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*. A peça estreou no dia 11 de setembro de 1965 e foi ovacionada pelo público que lotou o Auditório Tibiriçá. No ano seguinte o grupo participou do 4º Festival Internacional de Teatro Universitário em Nancy, França levando o primeiro lugar no evento. Com a popularidade outros convites apareceram e o grupo Tuca se apresentou no Teatro das Nações em Paris e em diversos lugares da Europa. (RODRIGUES, 1986, p. 25).

O Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo é um dos marcos da resistência à Ditadura Militar, sendo reconhecido como um importante lugar de memória, sobre o passado recente brasileiro. Esse reconhecimento está diretamente associado ao próprio edifício, marcado literalmente como espaço de contestação artística e política da juventude, de intelectuais, lideranças de movimentos sociais, defensores dos direitos humanos etc. Por causa da luta empreendida pela PUC, tendo o TUCA como local

de resistência, no qual se reuniam diversos estudantes e professores e por isso, foi intensamente vigiado, censurado, invadido pela polícia e queimado de forma criminosa.

No TUCA, como lugar de memória, desenvolveu-se um processo de engajamento social, por meio do qual o teatro pode ser adjetivado como “teatro engajado”, “teatro revolucionário”, no qual novas identidades artísticas foram constituídas assim como o compromisso pelo desenvolvimento social.

Dentre os fatos que refletem a agonística do TUCA destacam-se a realização do III ENE – Encontro Nacional de Estudantes, em 1977 – e a invasão da Universidade pelas forças da repressão, exatamente na noite do dia 22 de setembro de 1977. O episódio passou a fazer parte da história da PUC como abuso de autoridade do comandante da polícia de São Paulo.

A reitora da PUC SP, professora Nadir Gouveia Kfourri, acompanhou a ação truculenta da invasão policial. Em nenhum momento se acovardou. Manteve-se corajosa e firme tentando dialogar com as autoridades policiais. Sem lograr êxito pelo diálogo, acionou as autoridades eclesiais e civis, chegando a prestar queixa e lavrando Boletim de Ocorrência na 23 delegacia de Polícia, localizada no bairro Perdizes, contra o secretário Coronel Antônio Erasmo Dias, que também comandava a secretaria de segurança de São Paulo, à época.

O resultado da invasão foi a destruição de móveis, murais informativos, carteiras escolares, queima de livros da PUC, prisão de alunos, que foram levados em ônibus

ao Batalhão Tobias Aguiar, da capital paulista. Na ação foram usadas bombas tóxicas e inflamáveis, cacetes, armas de grosso calibre e até tanques de guerra. Alguns estudantes ficam queimados na operação. Foram presas cerca de 1,5 mil pessoas.

A ação da reitora daquele momento é lembrada como ato de coragem e compromisso como educadora, mulher e gestora comprometida com os princípios defendidos pela PUC, dentre os quais o de promover a formação humana, intelectual e cristã. Para Yvone Dias Avelino:

A Universidade Católica de São Paulo no seu nascedouro já apontava para as necessidades das composições político-sociais e ideológicas, através da problemática religiosa, que afligia o Brasil naquele momento. Destaca-se o papel da Igreja, no sentido de colocar-se como personagem e interlocutora do novo espaço político que se instituiu à época. Neste cadinho, justifica-se a criação e estímulo às entidades culturais de caráter universitário em algumas metrópoles brasileiras, como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, a exemplo das suas congêneres na América Latina. (AVELINO, 2015, p. 11).

Por toda essa atuação na resistência à Ditadura, importante e necessária na promoção da esperança, o TUCA sofreu diversos atentados, que quase destruíram o prédio no final da década de 1970 e começo de 1980. O último atentado e mais devastador aconteceu em 22 de setembro de 1984. O incêndio destruiu rapidamente o TUCA, restando apenas as últimas filas de cadeiras da plateia. Em 13 de dezembro de 1984, o teatro foi

novamente incendiado, sendo encontrados restos de uma bandeira embebida em thinner: os peritos concluíram ter sido ato criminoso. O teatro reabriu em 1988, após grande campanha para arrecadar recursos financeiros, por meio de campanha que envolveu artistas e o público em geral.

Após a escolha e apresentação de três momentos da experiência do TUCA: inauguração com o Espetáculo *Morte e Vida Severina*, a invasão pela polícia repressora e os incêndios criminosos que destruíram e comprometeram toda estrutura predial, comprovamos a importância do teatro como palco e como experimentação artística pós-64. O Teatro resiste! A arte vence a desesperança e o sofrimento. O que é encenado no palco é uma forma de resistência, uma maneira de enfrentar a dor, promover a terapia social, uma saúde.

Morte e Vida Severina materializa o compromisso ético e político de estudantes com a realidade social brasileira. Após a encenação, permanece o compromisso com a ação, para continuar, nas diferentes ações, contribuindo para a luta contra as desigualdades, opressão e violações. A juventude, há 50 anos, lutava pela transformação da realidade brasileira, em meio ao regime ditatorial nos palcos brasileiros. Na atualidade vemos como são tratados os pobres, os Severinos e as Marias. O teatro e a história nos mostram e nos ensinam tantos caminhos percorridos que nos constituem, nos aproximam, nos mostram quem somos. A luta, contudo, deve continuar dentro e fora dos palcos, na construção de nossa história.

O sofrimento incomensurável de pessoas que padeceram com exílios, torturas e mortes de entes queridos é um fato que a sociedade brasileira não deve esquecer jamais. Viver a experiência do autoritarismo marcou gerações e precisa ser alvo de reflexões permanentes. (FERREIRA, 2014, p. 72)

O TUCA como teatro universitário promoveu um intenso movimento de resistência. Uma das maiores ações foi realizada pelos estudantes universitários engajados, sobretudo aqueles que protagonizaram o movimento estudantil e de suas entidades representativas, como os centros e diretórios acadêmicos, resultando inclusive na prisão de centenas de estudantes e na invasão da PUC pela polícia.

Na conjuntura da segunda metade do século XX, a maioria das atividades estudantis assumiu o formato de atividades culturais, destacando-se os usos de espaço do teatro feito pelos centros acadêmicos como privilegiado campo de debates, reflexões, apresentações musicais, exibição e debates sobre filmes, assembleias, reuniões acadêmicas, semanas de eventos de cursos, conferências etc.

No TUCA foram encenados importantes espetáculos para cultura de resistência no Brasil pós-64, evidenciando artistas engajados como Caetano Veloso, Chico Buarque, Vinícius de Moraes, Elis Regina, Fernanda Montenegro, entre outros.

Sob a influência do TUCA diversas atividades associadas reverberam no processo de politização, de engajamento na redemocratização, na garantia de direitos, na promoção de políticas afirmativas e de inclusão social. Diversos profissionais formados pela PUC, que vivenciaram o

engajamento nos anos de chumbo, assumiram compromisso com as classes menos privilegiadas, seja no campo do direito, da psicologia ou da história.

Com a afirmação acima, concluímos que, nos anos de chumbo, a formação acadêmica dos estudantes articulava-se às atividades político-culturais diversas. A politização promovida e suas entidades expandiram e influenciaram a definição de conteúdos e temas tratados pelas diversas áreas em ciclos de debates e semanas acadêmicas. No TUCA, por exemplo, aconteceram inúmeras conferências de eventos acadêmicos, aulas inaugurais, sinalizando a pauta destas discussões e sua articulação com a atuação das forças de resistência e a agenda política, que foram cruciais nos anos da redemocratização.

Mesmo que a arte, por si mesma, não tenha o compromisso de transformar a história, ela contribui para sua compreensão, elucidando conflitos inter e intrasubjetivos, problematizando a desigualdade social e a injustiça, por meio das sensibilidades, das emoções e sentimentos que afetam e movem homens e mulheres de diferentes gerações. O teatro é uma das muitas formas para fazer pensar, refletir, transformar comportamentos e promover a alteridade. Neste sentido, o TUCA, como casa de espetáculos e lugar da experiência das práticas sensíveis, operou no sentido de promover a agonística, por meio da qual os conflitos que nele aconteceram não servissem como agenciamento de acomodação e medo, derrota ou fracasso, mas que suscitasse ações transformadoras e eficazes que contribuíssem para o desenvolvimento da sociedade brasileira em diferentes áreas do conhecimento e atuação profissional.

Referências

- AVELINO, Yvone Dias. *No Laboratório das palavras: história da Pontifícia universidade católica de São Paulo – coletânea de documentos (1979-1985)*. Fortaleza: SOCER, 2015.
- BENTLEY, Eric. *O Teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BUARQUE, Chico. *Canción por la unidad de Latino América*. São Paulo: TUCA, 1965. Acervo CEDIC PUC-SP.
- CÂMARA, Helder. Discurso sobre os artistas. *Jornal do Comércio*. Recife, Pernambuco: 1972.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. 13. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: EDUSC, 2002.
- FERREIRA, Jorge; GOMES, Ângela de Castro. *1964. O golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2014.
- FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. *Tempo & Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05-74. jan./abr. 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.
- FREIRE, Roberto. *Morte e Vida Severina*. Entrevista concedida ao Centro de Documentação e Memória – CEDIC. São Paulo: PUC, 2002.
- MELO NETO, João Cabral de Melo. *Morte e Vida Severina*. São Paulo: TUCA, 1965. Acervo CEDIC PUC-SP.
- NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Cinco Prefácios para cinco livros não escritos*. Trad. de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1996.

_____. *Ecce Homo* – como alguém se torna o que se é. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PEIXOTO, Fernando. *O que é Teatro*. 7. ed. São Paulo: brasiliense, 1985.

REIS, Daniel Aarão (Org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RODRIGUES, Marly. *TUCA: 20 anos*. São Paulo: IMESP, 1986.

<http://www.teatrotuca.com.br/historia.html>. Acesso em 23 de fevereiro de 2019.

TEATRO, CENSURA E "SUPERCENSURA" NA DITADURA MILITAR

Miliandre Garcia

Introdução

Nos anos 1960 e 1970, inúmeros mecanismos de controle e repressão incidiram sobre a atividade teatral no Brasil. A mais conhecida, com grande quantidade de documentos, fundo organizado, disponível para acesso público no Arquivo Nacional (Superintendência Regional do Distrito Federal), com pesquisas já realizadas ou em andamento, refere-se à censura teatral que foi realizada pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), que passara entre 1962 e 1967 por um processo de centralização em Brasília e que consolidou em 1972 sua reestruturação administrativa, transformando-se em Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP).

No entanto, outros órgãos públicos e entidades de representação, atuantes nesse período, e até mesmo civis e representantes do Estado, com ou sem expressão nacional, exerceram, de diferentes maneiras, forte impacto na dinâmica da censura. Um dos censores mais antigos da instituição, ministrante de cursos para censores recém-aprovados em concurso público, também autor de livro sobre a censura (cf. FAGUNDES, 1974), denominou esses setores e indivíduos, que interferiam direta ou indiretamente na dinâmica da censura de diversões públicas, de “supercensura”. Uma atividade realizada na maioria das vezes silenciosamente, sem repercussão pública, mas que era atentamente ouvida nos bastidores da censura, por seus técnicos e dirigentes, tomada como “lei” dependendo de onde vinha. Ela podia ser realizada tanto por padres, clérigos e pastores, quanto por estudantes, donas de casa e políticos (sobre isso ver também FICO, 2002). Podia partir de organizações não governamentais, mas era amplamente realizada por setores públicos, principalmente aqueles ligados à ampla rede da comunidade de informações, como as Divisões de Segurança e Informações (DSIs) de diversos ministérios, o Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (CISA), o Centro de Informações da Marinha (CENIMAR), o Serviço Nacional de Informações (SNI), a Comissão Geral de Investigações (CGI), as segundas seções das unidades militares, as Delegacias de Ordem Política e Social (DOPSS), envolvendo também outras instituições públicas e entidades de representação como o Juizado de Menores, o Serviço Nacional de Teatro (SNT), o Conselho Superior de Censura (CSC), a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), entre outros.

Em 1978, afastado das atividades de técnico de censura em virtude da confusão envolvendo a liberação do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de Bruno Barreto, Coriolano de Loyola Cabral Fagundes denunciou o funcionamento da “supercensura” e, respaldado por suas novas relações políticas e sociais, citou exemplos da sua atuação. Ao longo das suas atividades em fins de 1970 e em oposição a então diretora da DCDP na década seguinte, Solange Maria Teixeira Hernandez, Coriolano tornou-se próximo de Pompeu de Souza, presidente da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), da qual era representante no CSC. Raros censores tiveram o ímpeto de esmiuçar seu *modus operandi*, apontar nominalmente quem a representava e como ela funcionava: um tipo de censura extraoficial que atuava nos bastidores do poder, uma espécie de “eminência parda” que orientava o trabalho dos seus agentes, sem nunca ser identificada ou ser responsabilizada pelo cumprimento de suas demandas. Segundo Fagundes,

Por trás dos censores operava a supercensura: são as cartas da Presidência da República, os consensos dos cineinhas nos ministérios, os assessores e amigos do ministro da Justiça. A essa legião de censores extras somam-se juízes de menores e outras autoridades, ou cidadãos, que comunicam suas objeções à circulação de determinadas obras.

[...].

A supercensura não aparece, recaindo todo o ônus dessa atividade sobre a censura profissional. O ex-chefe do gabinete do ministro Armando Falcão, sr. Alberto Rezende Rocha, tinha na sua mesa uma verdadeira banca de revistas e livros sobre os quais emitia pareceres diretamente

ao ministro. Depois redigia-os para publicação. O atual chefe, Walter Costa Porto, tem entre suas funções a de sensibilizar pessoas quanto à necessidade da censura. Para ele, a censura é até complacente em relação aos abusos de certos autores. [...].

O ministro da Justiça faz consultas a amigos como o senador Dinarte Mariz, que certa vez o aconselhou a mandar prender o escritor Rubem Fonseca, de cujo livro proibido *Feliz Ano Novo* o sr. Armando Falcão guarda um exemplar em sua gaveta, no gabinete, com trechos grifados de vermelho. A proibição, por exemplo, do Ballet Bolshoi foi ordem da supercensura. Depois, o sr. Rogério Nunes, executor da ordem, queixou-se da TV Globo, que não anunciou haver recebido “sinal verde” (documento oficial da censura) liberando a peça para qualquer época e horário.

[...]. O Ministro Reis Velloso já tinha seu voto para *A Queda*, de Ruy Guerra, a que assistiu, em seu cinema, antes da decisão oficial da censura. O depoimento de uma dama da sociedade determinou o veto a *Homem Não Entra*, espetáculo de Cidinha Campos, e, por igual motivo, o autor teatral César Vieira não pôde encenar *O Rei Morreu, Viva o Rei* (apud PEREIRA, 1978).

Por censura institucionalizada entende-se a praticada pelo Estado que, para atingir alguma finalidade, valeu-se de uma série de artifícios, inclusive o de atribuir a ela um “verniz de legalidade” (DARNTON, 2016a, p. 274). Isso, no entanto, não exclui outras formas de censura como as não institucionalizadas que também podem ser realizadas pelo Estado. Mesmo que entre esses diversos fenômenos, distantes no tempo ou exercidos num mesmo contexto, realizados em lugares diferentes ou no mesmo espaço geográfico, possa haver um *continuum* e até uma apropriação de

funcionalidades, isso precisa ser definido e em que termos, considerando sempre as particularidades dos fenômenos envolvendo a censura (GARCIA, 2018, p. 147).

Ao longo da nossa trajetória acadêmica publicamos inúmeros trabalhos sobre a censura teatral realizada pelo SCDP e pela DCDP, nas esferas estaduais e também na capital federal. Ocorre, no entanto, que, além desse órgão de censura formalmente instituída no âmbito do Estado em 1945 (através do decreto-lei nº 8.462), período anterior à ditadura militar e posterior ao Estado Novo, existiram múltiplos focos de controle, nem todos designados legalmente para tal.

Para sustentar o recorte aqui empreendido, duas referências foram fundamentais, não menosprezando obviamente as demais.³⁶ O primeiro, Robert Darnton que vem realizando um trabalho importante de análise de experiências envolvendo a prática da censura em distintos contextos, histórico e geográfico, e a partir desses estudos de caso atribuindo-lhe algumas características gerais que atravessam os limites de tempo e lugar (1992, 2016a e 2016b).³⁷

O segundo, Gláucio Ary Dillon Soares que, no artigo “A censura durante o regime autoritário”, publicado em 1989, empreendeu uma arrojada reflexão, considerando o acesso restrito às fontes naquela época, estas abertas ao público

³⁶ Em virtude das restrições de página desse capítulo, essa bibliografia não foi discutida aqui bem como outras questões importantes, mas ela vem sendo citada recorrentemente em outras publicações. Ver, por exemplo, Garcia (2018).

³⁷ Uma análise mais detalhada sobre Darnton e sua reflexão sobre censura foi realizada recentemente em Garcia (2018) e Garcia e Souza (2019).

apenas na década seguinte (cf. OLIVEIRA; RESENDE, 2001), sobre os múltiplos focos de censura que, de alguma maneira e guardada as diferenças, corroborou com a definição de “supercensura” citada acima.

A partir da leitura atenta da bibliografia específica, bem como o contato direto com as fontes primárias, nosso objetivo nesse capítulo é ir além do caminho já trilhado no campo da censura teatral, formalmente instituída no âmbito da censura de diversões públicas (SCDP/DCDP) (ver GARCIA, 2008 e outros),³⁸ acentuando a atuação de diferentes instâncias reguladoras que exerceram igual ou maior pressão sobre a atividade teatral e seu pessoal, bem como sobre a instituição censória e seus agentes.

A comunidade de informações

A censura da obra em contexto biográfico, social, político

Na seção de correspondências do fundo da DCDP e nos acervos de outros órgãos ligados direta ou indiretamente ao Sistema de Segurança Interna no País (*SISSEGIM*) localizam-se documentos inéditos, de diversas procedências, que evidenciam a atuação da “supercensura” que, de formas variadas, exercia controle político das produções culturais.

No regime militar, o exercício da censura não integrou um Estado integrado e centralizado, com uma burocracia unificada (SOARES, 1989, p. 41). Ao contrário, caracterizou-se pela multiplicidade de centros de poder que, por sua

³⁸ Todos os trabalhos publicados por Garcia publicados sobre censura encontram-se disponíveis para consulta em: <https://ensinoepesquisaemhistoria.weebly.com/publicaccediloutildees.html>

vez, implicou em vários focos de proibições (Ibid., p. 36). Isso explica-se, segundo Soares,

em primeiro lugar, porque seu *locus* não correspondia ao *locus* real. Formalmente, toda a censura era jurisdição do Departamento de Polícia Federal, órgão do governo civil; de fato, a censura política provinha, majoritariamente, dos órgãos militares de segurança. Em segundo lugar, porque não havia um controle eficiente sobre a repressão, inclusive sobre a censura, sendo que diferentes autoridades outorgaram-se, ocasionalmente, o direito de censurar. Em terceiro lugar, porque as autoridades da censura não assumiam a responsabilidade por ela (Ibid., p. 35).

Em linhas gerais,

a multiplicação de centros de poder implicou a multiplicação da origem das proibições. Os centros conviviam bem, censurando de maneira quase independente, já que não havia instituição dentro do Estado dedicada à manutenção da ordem legal, ou a coibir os excessos, os abusos de poder (Ibid., p. 36).

No campo da produção teatral, o controle político manifestou-se em ofícios de comunicação/solicitação, em relatórios de atividades, em sua grande maioria provenientes da comunidade de informações, documentos classificados “ultrasecretos” (atribuição dos chefes dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário), “secretos”, “confidenciais” e “reservados” (FICO, 2001, p. 25-26) e em manifestações da sociedade, em menor número, cartas endereçadas diretamente ao SCDP/DCDP, mas também ao DPE, ao

Ministério da Justiça, ao Juizado de Menores, posteriormente reencaminhadas ao SCDP/DCDP.

No primeiro caso situamos a produção e circulação de informações sobre a realização da peça *Festival de Besteira que Assola o País* no sul do país. Em 12 de dezembro de 1967, o serviço censório recebeu uma informação produzida pelo III Exército, de caráter confidencial, cujo assunto tratava da infiltração comunista no teatro brasileiro (INFORMAÇÃO nº 1249, 1967). A informação sobre a representação do espetáculo, inspirado nos dois volumes publicados por Stanislaw Ponte Preta, nas cidades de Livramento e Rivera, no estado do Rio Grande do Sul, reunia dados sobre o local, a data, o elenco, os produtores, as turnês, a propaganda e seu público. Reforçava seu conteúdo político afirmando que “a peça [era] essencialmente política”, “indicada especialmente para operários e estudantes”, “polêmica em todos os sentidos”, cujos produtores “solicitaram à plateia burguesa, não comparecer”. Assinalava ainda a imagem de um gorila no cartaz representando os militares. Tudo isso potencializado pelo fato de ter sido apresentada 342 vezes em território nacional e, mais grave na concepção de quem a(s) produziu, com a subvenção do Ministério da Educação (Ibid.) e, na cidade de Livramento, com o patrocínio das Damas Rotarianas. O(s) produtor(es) do documento não entendia(m) como uma peça com esse teor havia sido liberada pelo SCDP, patrocinada pelo Ministério da Educação e recebera apoio de uma entidade da sociedade civil pois, estavam convictos, deveriam trabalhar para a formação e bem-estar social e não para a difusão de ideias subversivas.

Como afirmou Fico, “tais documentações *não* se constituíam em um amontoado caótico de folhas dispersas abordando temas fragmentados, por vezes de maneira ridícula e sempre mobilizando um [sic] certo jargão. Configuravam, isto sim, uma rede intertextual produtora de eficazes efeitos de sentido e de convicção” que, de certa forma, “municidou o “corpo de especialistas” de convicções para agir e forneceu (enquanto foi reconhecido) aos militares não participantes da comunidade certos sentidos justificadores da repressão” (2001, p. 21).

A informação também mencionava que o III Exército havia colocado um informante entre os atores que acabou descobrindo as estratégias utilizadas por eles para burlar o exercício da censura e a fiscalização nos teatros. Entre elas apresentar um *script* alternativo passível de ser aprovado pelo SCDP e, durante as encenações, apresentar outro texto. Lembrando que se a fiscalização já era ineficiente nos grandes centros, era praticamente inexistente no interior do país. Foi o que aconteceu com a peça *Festival de Besteira que Assola o País*, cujo *script* aprovado era para ser apresentado nas cidades de grande e médio porte, mas foi também liberada com outro título, *De Brest [Brecht] a Stanislaw Ponte Preta: Festival de Besteira que Assola o País*, para ser encenado nas pequenas localidades onde não havia fiscalização rigorosa.

Para comprovar a ligação dos artistas da peça com o comunismo, o infiltrado apontou que um dos produtores do espetáculo, Ary dos Santos, havia exercido relevante atividade no Ministério do Trabalho dos governos JK e Jango, comprovando sua ligação e de outros componentes da peça

com os elementos “vermelhos” (INFORMAÇÃO nº 1249, 1967). Vale lembrar que esse tipo de levantamento sobre a vida do artista não fazia parte do rol de informações a ser consideradas pelo SCDP, formalmente responsável pela avaliação do *script* teatral por 3 técnicos de censura e, sendo este aprovado (integral ou parcialmente, com cortes), partia-se para exame do ensaio geral realizado por estes quando havia SCDP na região, geralmente isso se restringia às principais capitais, e, quando não havia, por policiais do DPF.

O número de espectadores, uma preocupação recorrente, também foi considerado. Estimava-se que 150 e 50 pessoas haviam comparecido ao teatro nas duas sessões realizadas nas cidades de Livramento e Rivera, respectivamente. Em linhas gerais, os produtores do documento acreditavam que *Festival de Besteira que Assola o País* apresentava elementos de cunho subversivo, conteúdo político prejudicial ao regime, voltado especialmente para um público específico, formado por estudantes e operários.

Entre as supostas atividades subversivas destacavam-se os atos de desobediência civil.³⁹ Em 11 de outubro de 1968, à revelia do SCDP que havia proibido o texto *O Evangelho Segundo Zebedeu*, César Vieira anunciou sua encenação assim mesmo. O DOPS de Brasília recomendou que, antes disso era necessário a tramitação legal e levar o caso para o Ministério da Justiça, última instância de recurso contra as decisões do SCDP. Foi, então, que em protesto o autor (e também advogado de presos políticos) respondeu: “Ele

³⁹ Sob influência da pesquisa de livre-docência de Marcos Napolitano, temos pensando a desobediência civil como um desdobramento da resistência cultural definida por ele em *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico* (2017).

(ministro) [na época, Gama e Silva] é pessoa do sistema. Nós somos contra o sistema! Portanto, não tem o menor sentido ficar pedindo a sua autorização” (PEDIDO DE BUSCA nº 402, 1968).

Através de pedido de busca, o DOPS comunicou ao Ministério da Justiça a decisão do dramaturgo César Vieira e solicitou informação sobre a situação da peça (Ibid.). Imediatamente, o chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, esclareceu que ela havia sido protocolada em 17 de julho de 1968 e, como a documentação completa não havia sido apresentada, no dia 24 de julho o requerente foi comunicado, através de radiograma, sobre a necessidade de encaminhar os documentos faltantes, o que foi feito em 2 de agosto pelo advogado responsável. Seis dias depois, a peça foi examinada pelo censor Sílvio Rodrigues Roncador que, por sua vez, determinou impropriedade para menores de 18 anos, com cortes. Em meados do mês, o SCDP emitiu certificado liberatório e o encaminhou à delegacia do DPF de São Paulo. Não se justificando, na concepção do chefe do SCDP, formalmente designado para responder a tais queixas, as alegações de César Vieira (Ibid.).

Em janeiro de 1970, a censura recebeu do Centro de Informações do DPF uma informação classificada como sigilosa, produzida pela delegacia regional dos estados do Paraná e de Santa Catarina, com considerações sobre o espetáculo *O Assalto*, de autoria de José Vicente, a ser produzido por Norma Bengell e encenado no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. Segundo a informação, a peça teatral apresentava transgressões não só do ponto de vista moral, por ser considerada pornográfica

e exaltar o “homossexualismo”, como também político, por incitar a luta de classes através da oposição entre operários e patrões e atacar as estruturas e instituições sociais vigentes (INFORMAÇÃO nº 4/CO, 1970).

Essa evidência de princípios de natureza política e moral também não são exceções nos processos de censura das peças teatrais. Muitas vezes, os censores utilizaram-se de diversos e diferentes expedientes para legitimar a interdição de determinada produção artística, assim julgavam construir bases sólidas para justificar o veto e os cortes, antecipavam-se à possibilidade dos prejudicados entrarem com recursos e mandados de segurança contra o SCDP/DCDP.⁴⁰

Depois de se apresentar no extremo sul do país, o elenco de *O Assalto* viajou para Curitiba, estado do Paraná. Dessa encenação no Teatro Paiol, o DOPS de São Paulo recebeu e repassou à comunidade de informações o comunicado confidencial de que a peça de José Vicente em si não apresentava “cunho político”, mas colocava “em xeque duas categorias de pessoas”: uma, a classe intelectual, a outra, não foi identificada. Apesar de concluir que o espetáculo em si não continha mensagem política, a informação do DOPS evidenciou elementos dessa natureza ao informar o objetivo do elenco (conscientização de classes), o local da apresentação (faculdades de sociologia) e os livros à

⁴⁰ Não podemos estimar o número de recursos e mandados impetrados contra a Censura Federal nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Mas sabemos que eram muitos como atestaram os exemplos já conhecidos e a afirmação de José Vieira Madeira, em maio de 1981: “nós não nos intimidamos com mandado de segurança que é uma constante aqui. No mês que vem, tem vinte mandados de segurança. Mandado de segurança é uma coisa rotineira dentro da Divisão” (apud RODRIGUES, 1981, p. 146).

venda na porta do teatro (de Che Guevara e Régis Debray), ressaltava sua natureza política:

De autoria de José Vicente, a peça não se apresenta com cunho político, mas coloca em cheque duas categorias de pessoas, uma, a classe intelectual, procurando mostrar a outra o conformismo em que se encontram numa sociedade opressora [...].

Ao final, os atores procuraram demonstrar ao público o significado da peça, afirmando tratar-se da realidade brasileira, isto é, que a opressão procura manter sob terror o conformismo. Contudo, não houve receptividade por parte da plateia. Os atores comentaram que iriam até a Faculdade de Sociologia, onde novamente fariam comentários sobre o teatro.

A livraria instalada na entrada do teatro mantinha à venda livros alusivos a “Che” Guevara, tais como “Textos” e “Minha Vida com Che”, de Régis Debray (INFORMAÇÃO nº 208/30, 1970).

É preciso considerar também que a produção da peça teatral *O assalto* foi realizada por Norma Bengell, atriz que, como veremos no tópico seguinte, foi monitorada no Brasil e exterior pela comunidade de informações. Assim, todos esses elementos reunidos – pornografia, apologia ao “homossexualismo”, promoção da luta de classes, ataque às estruturas sociais vigentes e à polícia, elenco considerado subversivo e plateia composta por estudantes – fizeram as autoridades locais olharem com mais atenção para a encenação.

Num período de maior incidência de correspondências sigilosas e troca de informações, a encenação da peça *Missa Leiga*, de Chico de Assis, no interior da Igreja da Consolação, noticiada pelo jornal *Diário da Noite*, em 11 de novembro de 1971, rendeu a produção de inúmeros documentos que circularam na comunidade de informações, evidenciando o intenso controle das atividades artísticas.⁴¹

A delegacia regional do DPF de São Paulo, produtora do primeiro relatório, temia que *Missa Leiga* seguisse a mesma linha de peças polêmicas já encenadas no exterior, como *Jesus Cristo Super Star* ou *Paixão Brasileira*, temendo que a representação de uma peça teatral desse teor, dentro de um templo religioso, criasse “antagonismos entre o governo revolucionário e a Igreja Católica” (RELATÓRIO de 12 de novembro de 1971).

À apresentação da peça no interior de uma igreja

⁴¹ Recentemente, a apresentação da peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, no Festival Internacional de Londrina (Filo), foi impedida de ser encenada na capela ecumênica localizada no campus da Universidade Estadual de Londrina (UEL), réplica da primeira catedral de Londrina, construída em 1934, porque na encenação teatral, que reforça uma mensagem de tolerância, amor e respeito, Jesus é vivido por uma mulher transexual, a diretora e atriz Renata Carvalho. Em virtude disso, um vereador da cidade, ligado ao movimento Escola Sem Partido (ESP) e ao Movimento Brasil Livre (MBL), mobilizou uma parcela do público católico e evangélico visando impedir a realização da peça no templo ecumênico. Em relação à *Missa Leiga*, a diferença é que esta tinha o apoio incondicional de representantes católicos em S. Paulo (d. Paulo Evaristo Arns, por exemplo) que não só autorizaram como apoiaram sua encenação na Igreja da Consolação, ao contrário de *O Evangelho Segundo Jesus* que sofreu a reação contrária da Arquidiocese de Londrina e do Conselho de Pastores Evangélicos de Londrina e Região (PEÇA..., 2016; IGREJAS..., 2016). Independentemente da

agregavam-se os vínculos ideológicos e as atividades artísticas dos envolvidos com a produção do espetáculo, como veremos mais detidamente no tópico seguinte sobre Ruth Escobar. O autor da peça, Chico de Assis, que participou do Teatro de Arena, auxiliou na fundação de vários Centros Populares de Cultura da União Nacional de Estudantes (CPCs da UNE) e compôs canções engajadas com Carlos Lyra e outros músicos engajados. A produtora e protagonista, Ruth Escobar, tinha um longo histórico de divergências com a censura e a TV Cultura anunciava uma entrevista polêmica com ela no programa *Seção Livre*. O autor da música, Cláudio Petraglia, trabalhava na direção artística da TV Cultura. O diretor, Adhemar Guerra, participou da montagem das peças *Marat*, *Sade* e *Hair*, cuja apresentação no Brasil gerou acirradas polêmicas com o SCDP, entre as quais as que envolviam atores nus no palco. Em suma, fatores exteriores ao texto teatral, mais do que o texto em si, foco da censura, preocupavam os órgãos de segurança e as autoridades do governo (Ibid.).

Embora não fosse da competência do DPF nem do SCDP definir critérios exteriores ao texto ou ao ensaio teatral, ambos não se eximiram de emitir opiniões, coletar informações e impor condutas aos artistas, a exemplo da montagem da peça *Vigésimo Continente*, de Cândido de Jesus e Sérgio Farias. Em 23 de junho de 1972, a DCDP encaminhou pedido de busca ao DPF

época, ambas não foram encenadas nos locais idealizados.

sobre os dados coletados e as informações solicitadas sobre a peça teatral. É importante mencionar que o exame de *Vigésimo Continente* foi solicitado pela estudante Gilka Bandeira, presidente do diretório acadêmico do curso de jornalismo da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde se pretendia encenar o espetáculo. Nos pareceres da DCDP, os técnicos de censura julgaram que os autores da peça procuravam, através de linguagem simbólica, transmitir mensagem de cunho subversivo envolvendo negação dos valores, crítica às instituições e incitamento à luta de classes (PEDIDO DE BUSCA, 1972). Para concluir o processo de censura, a DCDP solicitou ao DPF, através da superintendência regional do DPF da Bahia, informações sobre os respectivos autores, o local de apresentação e o público (Ibid.), conforme sugestão do técnico de censura Constancio Montebello que reclamava a falta de dados exteriores ao processo de censura. Tanto cuidado com uma peça teatral de autores desconhecidos, encenada por um grupo amador situado fora do eixo Rio-São Paulo, tinha como objetivo conter a difusão de subversão no meio universitário, considerado mais suscetível a influências “alienígenas” incompatíveis com o regime brasileiro como acentuou os técnicos de censura Francisco G. de M. Brandão e Luiz Carlos Melo Aucelio (PARECERES de..., 1972).

Nada passava incólume pela ampla rede da comunidade de informações, nem mesmo o material publicitário

nem os concursos de dramaturgia.⁴² No ano de 1972, a delegacia regional do Ceará solicitou ao Centro de Informações do DPF uma “análise mais profunda” das propagandas de produções artístico-culturais que eram veiculadas nos jornais, pois poderiam ocultar mensagem política, afirmando que a DCDP “nem sempre [atentava] para o conteúdo político do texto e seu próprio título” (ENCAMINHAMENTO nº 462/SI/SR/CE, 1972), a exemplo da peça *A China é Azul*, aprovada pela censura e divulgada no *Jornal do Brasil*, em 11 de setembro (Caderno B, p. 6). Segundo o representante do DPF no Ceará,

tal propaganda colocada na forma inversa da escrita comum, passa despercebida, inicialmente, mas grava de forma indelével depois de observada, levando a considerações sobre o significado do conceito “azul”, ali colocado com bem-estar social, em contraposição ao conceito da China Vermelha (Ibid.).

O diretor da DCDP, Rogério Nunes, não gostou muito da interferência da delegacia regional do Ceará que comunicava o DPF que os técnicos de censura não atentavam para as mensagens políticas implícitas nas produções culturais em geral e nas peças teatrais em específico e, portanto,

⁴² No fundo da DCDP existe uma seção chamada “Censura Prévia” e nesta uma subsérie “Publicidade”. Como nunca vimos trabalho sobre essa documentação nem existe instrumento de pesquisa sobre ela, incentivamos outros pesquisadores, principalmente os que trabalham com tais temas, a explorar essa série e apresentar ao meio acadêmico como se dava a censura à publicidade na ditadura militar.

deixavam muitas lacunas no que concerne à oposição e crítica políticas à ditadura militar. Em informação confidencial, de 3 de outubro de 1972, a DCDP comunicou, em cinco itens, o título e o autor da peça teatral (*A China é Azul*, de José Wilker), o gênero da obra (ficção), a época (a China do ano 2.500 a.C.), enfatizando que na peça teatral não havia “qualquer conotação política, nem ofensas aos bons costumes, para cujos aspectos a DCDP nunca deixou de estar atenta” (Ibid.).

No mesmo ano, a comunidade de informações divulgou as (supostas) intenções políticas da peça *O Interrogatório* e do Prêmio Peter Weiss. A informação do SNI reunia detalhes da peça como tradução de Carlos Queiroz Telles e Tereza Linhares, locais de apresentação (primeira apresentação no Teatro Gláucio Gil e depois no Teatro João Caetano, ambos na cidade do Rio de Janeiro), preços dos ingressos (normais no Teatro Gláucio Gil e reduzidos no Teatro João Caetano), classificação etária definida pela DCDP (imprópria para menores de 16 anos), ficha técnica com nomes do produtor (Fernando Torres), produtor executivo (Cacá Teixeira) e atores e também a informação de que Fernando Torres, segundo o jornalista Gilberto Tumscitz (1972),

lançou o concurso PETER WEISS com o objetivo de ampliar o diálogo com a plateia estudantil, estabelecendo dois prêmios no valor de Cr\$ 500,00 cada, para as duas melhores críticas à encenação de CELSO NUNES, sendo uma em nível secundário e outra em nível universitário,

além de duas permanentes para os espetáculos Cia. FERNANDO TORRES, válidas por dois anos.

A essas informações sobre a produção do espetáculo agregava-se o formulário de inscrição do concurso e cópias das reportagens sobre a peça (SAMPAIO, 1972; TUMSCITZ, 1972). A suposição do SNI de que a montagem d’*O Interrogatório* procurava fazer uma analogia histórica com aquela conjuntura política amparou-se na reportagem “O suicídio das elites”, escrita pelo jornalista Ruy Sampaio (1972), para quem

a violência contemporânea, quando o nazismo parece ser apenas um pesadelo distante, é evocado na abertura do espetáculo por ‘slide’ onde as ‘biafras’ e os ‘vietnãs’ parecem perguntar-nos se o nazismo morreu ou apenas assumiu novas faces e está sendo chamado por outros novos.

Segundo relatório do SNI, as referências ao nazismo “são, na totalidade, feitas em termos vagos como: ‘o regime’, ‘a situação’, ‘a violência’, ‘as torturas’, etc., numa generalização proposital que causa interpretação dúbia na plateia” e tais mensagens implícitas visavam atingir quatro objetivos centrais: 1) associar o fenômeno do nazismo ao “regime ditatorial”; 2) convencer as pessoas insatisfeitas a unir-se e lutar contra a ditadura militar (“é uma mensagem de incitamento à reação ou à luta, pela união de elementos que estejam descontentes ou em oposição ao regime vigente no país”); 3) condicionar o espectador à constatação de que se vivencia no país um regime de “violência e terror” como ocorrera na Alemanha; e 4) no final da peça

teatral, a substituição dos aplausos por um minuto de silêncio objetivava reforçar a mensagem transmitida durante o espetáculo (INFORMAÇÃO nº 1150/19/AC, 1972).

Desse monitoramento, chegou-se à conclusão:

a) A peça *O Interrogatório* transmite, de forma ardilosa, mensagens de união e de incitamento do público à revolta contra um “regime ditatorial de violência”, que insinua ser o vigente no país;

b) A realização do “Concurso Peter Weiss” foi uma forma dos produtores da peça avaliarem a receptividade da juventude (nível secundário e universitário) às mensagens transmitidas e, assim propiciar à produção da peça meios para julgamento dos resultados obtidos nessa técnica de enganar a censura;

c) As mensagens transmitidas pela peça e o interesse de seus produtores para o público jovem coincide com as resoluções aprovadas no Congresso do PCB [Partido Comunista Brasileiro] (Política para a Juventude) de unidade e mobilização da juventude, através da cultura (teatro, música, etc...) para a ação política de mudança do regime vigente no Brasil (Ibid.).

O monitoramento extra censura do ator, da atriz, do produtor e do dramaturgo

A comunidade de informações acompanhou as produções artísticas do teatro brasileiro, bem como as manifestações públicas do meio teatral, mais incisivamente nas décadas de 1960 e 1970, sofrendo um influxo na década de 1980, quando cresceu exponencialmente

as cartas enviadas à censura (ver gráficos anexos em GARCIA, 2008). Da mesma forma que acompanhou as atividades de César Vieira, outras personalidades, (re) conhecidas nacional e internacionalmente, estiveram, repetidas vezes, entre os assuntos tratados nos documentos emitidos ou enviados à censura. Para a comunidade de informações, os agentes do SCDP/DCDP, que publicamente negavam o exercício da censura política, mas para a qual “a DCDP nunca deixou de estar atenta”, afirmou o diretor da DCDP acima, deveriam ser informados e informar não só sobre as obras analisadas ou em análise pela censura e pelos censores, como também sobre atividades políticas e públicas dos envolvidos e, se possível, as privadas ou “clandestinas”.

Em 17 de dezembro de 1968, em caráter confidencial, o chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, solicitou ao diretor-geral do DPF, general José Brêtas Cupertino, que a atriz e proprietária de teatro Ruth Escobar fosse enquadrada nos termos do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em vigor fazia apenas quatro dias (OFÍCIO nº 581/68-SCDP, 1968). Para comprovar seu alto grau de “periculosidade”, uma vez que Ruth era considerada “liderança” e “elemento de proa” de artistas e estudantes em São Paulo, o chefe do SCDP anexou um ofício redigido por ele mesmo e enviado ao diretor-geral do DPF um mês antes, onde havia a sinopse da ficha da artista fornecida pelo DOPS de São Paulo.

Nesses documentos do SCDP, acusava-se a atriz e empresária teatral de desestabilizar o trabalho do SCDP, principalmente porque, em programas de rádio

e televisão, Ruth Escobar incitava a população local a aderir a manifestações de protesto como a realizada na capital paulista contra a morte do estudante Edson Luís, assassinado naquele mesmo ano no restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro capital. Ela mesma havia participado anteriormente, em Londres, de uma passeata contra a Guerra do Vietnã. Além de ceder as dependências do seu teatro para promover reuniões com artistas e estudantes, entre os quais José Dirceu, já temido naquela época (OFÍCIO nº 405/68-SCDP..., 1968).

Nas palavras do chefe do SCDP, Ruth Escobar incomodava porque fazia “pronunciamentos concitando o povo”, em veículos de grande repercussão e audiência como a televisão, e promovia “reuniões de elementos notoriamente subversivos, no meio teatral e estudantil” e, sendo de nacionalidade portuguesa, o chefe do SCDP solicitava, no ofício de outubro de 1968, providências do Ministério das Relações Exteriores em relação à cidadã estrangeira exercendo atividades subversivas no país (Ibid.) e, no ofício de dezembro, sua imediata punição pelas autoridades competentes (OFÍCIO nº 581/68-SCDP, 1968).

Além de enviar esses ofícios ao DPF, ao qual estava diretamente subordinado, o chefe do SCDP também os encaminhou ao SNI que, por sua vez, repassou-os à comunidade de informações, alimentando e se alimentando dessa ampla rede que ela própria integrava e os demais militares ou mesmo policiais “a admitiam, baseada na força de elocução de um tal discurso – que

assim vivificava, recriava-se continuamente e sustentava ações” (FICO, 2001, p. 22).

Nessa troca de documentos, alguns elementos devem ser destacados. O primeiro refere-se a como o SCDP movimentou-se para pedir a punição de artistas ou servir à produção de informações sobre eles, ação que fugia completamente às suas competências legais. O segundo diz respeito à politização do SCDP que vinha se concretizando antes mesmo de 13 de dezembro de 1968 e, defendemos, fazia parte de um movimento que culminou no AI-5 e não que este inaugurou essa política de monitoramento que incluía a perseguição a artistas.

A instituição censória demonstrou então que, nesse momento, também estava preocupada com a atuação dos artistas e não somente com o texto teatral e, portanto, solicitava providências alheias à dinâmica da censura, seja junto ao Ministério das Relações Exteriores ou junto ao DPF. Num período conturbado como aquele, de antes e depois da promulgação do AI-5, o chefe do SCDP fora além das competências do seu cargo, mostrando-se completamente integrado àquela conjuntura política e partícipe do projeto repressivo.

O DOPS de São Paulo, que já vinha atuando, autuando incisivamente artistas de modo geral, investigou também a atriz Joana Fomm. Desde que começamos a tratar desse monitoramento silencioso que ocorria nos bastidores das instituições, já mencionamos pelo menos três atrizes renomadas que sofreram tal monitoramento da comunidade

de informações e sua ampla rede de apoio: Ruth Escobar, Norma Bengell e Joana Fomm.⁴³ Não podemos confirmar, a partir de amostragem diminuta, se havia uma espécie de misoginia que era reforçada pela comunidade de informações, principalmente no meio teatral onde as mulheres assumiram o protagonismo da resistência cultural. Isso, no entanto, não deve ser descartado como hipótese e merece a atenção das/os pesquisadoras/res interessadas/os nas discussões de gênero que atravessaram também a ditadura militar.

Feita essa consideração, a ficha de Joana Fomm teve ampla circulação na comunidade de informações. Saiu do Serviço de Informações do DOPS de São Paulo, passou pela DSI do Ministério da Justiça até chegar ao SCDP, em agosto de 1971. Contra a renomada atriz pesava o fato de

⁴³ Na história do teatro, o predomínio da dramaturgia tem sido analisado como manifestação do “textocentrismo” (MOSTAÇO, 2012) que teve seu ápice no século XIX e, a partir de então, foi sendo suplantado por novos fenômenos desde a projeção do ator em fins desse século, passando pela primazia do encenador nas primeiras décadas do século XX, até o surgimento do diretor também nesse século, que está intimamente relacionado à emergência do teatro moderno (BRANDÃO, 2009, p. 47, 65-66). Talvez por isso, a história do teatro brasileiro, até recentemente escrita em sua maioria por pessoas ligadas ao meio teatral, tenha se concentrado demasiadamente em personalidades masculinas (dramaturgos, encenadores e diretores) e praticamente silenciado sobre o trabalho das mulheres (atrizes, produtoras ou mesmo autoras) que tiveram encenações brilhantes nos palcos brasileiros, textos premiados por instituições culturais e assumiram o protagonismo das articulações políticas da resistência cultural cedendo teatros, organizando assembleias da categoria, participando dos sindicatos de artistas ou então organizando atos públicos contra a censura, a ditadura, a Guerra no Vietnã, entre outros (ver GARCIA, 2012a), tal qual fizeram Bete Mendes, Bibi Ferreira, Cacilda Becker, Célia Helena, Consuelo de Castro, Ety Frayser, Eva Todor, Eva Vilma, Fernanda Montenegro, Heleny Guariba, Ítala Nandi, Joana Fomm, Leila Diniz, Lélia Abramo, Maria Bethânia, Maria Della Costa, Marieta Severo, Marília Medalha, Marília Pêra, Miriam Mehler, Nara Leão, Norma Bengell, Nydia Licia, Odete Lara, Renata Pallottini, Ruth de Souza, Ruth Escobar, Tônia Carrero, Vera Gertel, entre outras mulheres transgressoras igualmente dignas de nota.

ela ter assinado um manifesto em solidariedade aos intelectuais presos na II Conferência da Organização dos Estados Americanos e de seu nome constar numa lista encontrada pelo CENIMAR num “aparelho”⁴⁴ da rua Barão de Petrópolis, na cidade do Rio de Janeiro (FICHA DA ATRIZ JOANA FOMM, 1971). No mês seguinte, respondendo ao pedido de busca do DPF, a Divisão de Identificação Civil e Criminal da Secretaria de Segurança Pública de São Paulo (SSP/SP) informou que nada constava nos seus arquivos contra a atriz (INFORMAÇÃO nº 106, 1971).

Os técnicos de censura procuravam precaver-se de possíveis sanções oriundas do próprio ofício. Segundo a técnica de censura, Odette Martins Lanziotti, os censores recebiam muitas orientações, nem todas internas como estamos mostrando aqui, e quem não as cumpriam – fosse por descuido, fosse intencional – respondia a processo interno.⁴⁵ Para evitar problemas com seus superiores, diretos e indiretos, os agentes censórios recorriam, sem restrições ou pudor, à comunidade de informações, ainda que fosse apenas para solicitar dados que, em tese, não deveriam influenciar a análise técnica como, por exemplo, o local de apresentação da peça, o histórico dos autores teatrais, o perfil do público

⁴⁴ Designação utilizada para denominar estabelecimentos secretos que serviam às atividades clandestinas daqueles que aderiram às táticas de guerrilha, que iam desde gráficas clandestinas da imprensa comunista a esconderijos de ativistas da luta armada.

⁴⁵ A técnica de censura “certa vez aprovou uma letra que falava em ‘tempo de murici’. Lembrou-se do dito popular ‘em tempo de murici, cada um cuida de si’ e não viu problema na composição. ‘Fui criada ouvindo o ditado, nem sabia que tinha um general Muricy [...]. Mas respondi a processo e me defendi. Tive colegas que foram transferidos de cidade porque aprovaram letras que não deviam ser liberadas” (Apud LEAL, 2005).

alvo etc. Dessa maneira, o SCDP/DCDP acumulava informações sobre a vida pessoal e as atividades profissionais dos artistas de teatro, Norma Bengell entre eles.

Durante a ditadura militar, a atriz Norma Bengell foi sequestrada, presa, interrogada, ameaçada, chantageada e até monitorada aqui e fora do país. Qualquer manifestação pública sua era registrada e divulgada na comunidade de informações. Nos tempos da Bossa Nova chamava a atenção pelas belas pernas e voz sensual, chegando a ser considerada a “versão brasileira” de Julie London, registrou Ruy Castro na biografia do movimento. Além disso, foi vedete dos shows de Carlos Machado na boate *Night and Day*, participou de *shows* de Bossa Nova, gravou disco pela Odeon, trabalhou com Oscarito no cinema, estreou o clássico brasileiro *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, até chegar ao teatro (CASTRO, 1990), onde se destacou como protagonista do movimento de resistência cultural, na luta contra a ditadura militar⁴⁶. Em virtude dessa intensa oposição ao governo, Norma Bengell foi acusada de promover uma campanha difamatória do Brasil no exterior e, com isso, justificava-se seu monitoramento por organismos de repressão e controle, nacionais e internacionais.

⁴⁶ Complementar à nota 9 tratando do protagonismo feminino no teatro brasileiro, essa projeção de Norma Bengell incomodou os próprios colegas de profissão. Flávio Rangel indignou-se com a prisão da atriz logo após o golpe civil-militar. Para Dias Gomes, isso derivou do “seu egocentrismo, sua imensa vaidade, sentia-se desprestigiado. Afinal, era preciso haver certa hierarquia nessas prisões. Estava morrendo de medo, mas pior do que tudo era ser menosprezado”. Esse mal-estar atingiu também Dias Gomes que lamentou não ter sido preso porque um primo, capitão do Exército na época, ao ser incumbido de prendê-lo, fez “vista grossa” (GOMES, 1998, p. 201-204).

Em pedido de busca de 27 de junho de 1972, o SNI comunicou ao SCDP que o embaixador do Brasil na França havia solicitado informações sobre Norma Bengell visando desconstruir a imagem negativa do Brasil que ela popularizava na sua estadia em Paris, na França. Isso depois de viajar em turnê para apresentar a peça *Os Convalescentes*, de José Vicente. Segundo síntese divulgada pela *Associated Press*, da entrevista concedida à revista francesa *Express*, edição de 25 de abril de 1972, Norma Bengell afirmou que “já não podia viver sob o terror”, tinha “necessidade de liberdade”, concluindo que

o BRASIL recorda, por vezes, o Reino de UBU, não somente pelas detenções arbitrárias, pela prisão e pela tortura, como, também, pelo ridículo de uma censura, que pauta a sua ação pelo combate a textos que, a seu juízo, são imorais e subversivos. *Júlio César*, de Shakespeare, não pode ser interpretado no Brasil, a menos que os produtores concordassem com os cortes impostos pelos militares (PEDIDO DE BUSCA nº S-3, 1972).

Para um Estado autoritário que, naquela ocasião, se amparava na imagem de “Brasil Grande” e de “Brasil potência”,⁴⁷ declarações como estas podiam afetar diretamente

⁴⁷ Segundo Fico, “a força da ideia do ‘Brasil potência’ não decorre essencialmente de um projeto sofisticado, ao qual aderiram unitária e conscientemente os militares. Tal força advém da poderosa rede de representações que se constituiu no Brasil ao longo dos séculos e que, dormitando nos períodos de crise e insegurança, desperta e despertará vigorosa sempre que existir alguma estabilidade”. “O ‘Brasil potência’, portanto, foi mais uma ideia-síntese. A um só tempo recuperou uma longa tradição de anseios e projeções sobre a grandeza brasileira e constituiu-se numa tática que buscava atrair para a aliança de capitais nacionais, estaduais e internacionais a presença legitimadora das camadas médias, sempre interessadas em ‘desenvolvimento e segurança’. Somente “com os fracassos da política econômica a ideia de ‘grande potência’ foi sendo paulatinamente abandonada. Geisel, no início de seu governo, ainda falava de ‘potência emergente’” (FICO, 1997, p. 96-87).

a credibilidade da campanha governamental no Brasil e no exterior. Para neutralizar tais acusações, o SNI buscou reunir elementos que desabonassem Norma Bengell, solicitando à DCDP seus antecedentes e a relação de obras nas quais ela havia atuado desde 1964, com respectivos pareceres, cortes e interdições (Ibid.).

Sobre as peças teatrais, o pedido não foi atendido porque, desde sua criação em 1945 e sua centralização na década de 1960, o SCDP não contava com um instrumento remissivo que permitisse efetuar esse tipo de busca. Sobre os filmes, a DCDP conseguiu reunir uma lista de sete filmes, com classificação etária e cortes, que contaram com a participação da atriz entre 1964 e 1972: um censurado em 1965, dois em 1970 e quatro em 1971. Todos com indicação para maiores de 18 anos. Cinco filmes com indicação de cortes e dois sem. Das nove partes cortadas nos cinco filmes, sete continham cenas de nudez e sexo, uma com palavrão e outra com crítica aos valores da sociedade burguesa (INFORMAÇÃO DA DCDP AO CI/DPF, 1972).

Em 3 de agosto de 1972, o Centro de Informações do Exército (CIE) divulgou na comunidade de informações a tradução da reportagem de Mariella Righini sobre Norma Bengell, publicada na revista *Le Nouvel Observateur*, edição de 10 de julho de 1972. Para o CIE, Norma Bengell integrava uma campanha de difamação do Brasil no exterior, orientada e financiada pelo Movimento Comunista Internacional (MCI), através da Frente Brasileira de Informações (FBI). A atriz era considerada uma “conhecida agitadora e ideologicamente comprometida com os grupos subversivos” que atuavam no país e cujas “declarações são

inconsequentes e firmadas em meias verdades e fatos falsos ou inexistentes” (INFORMAÇÃO nº 2007/S/103.2-CIE, 1972). A construção conspiratória, além de sustentar que Norma Bengell estava diretamente envolvida com práticas subversivas, criava para ela vínculos com movimentos que sequer havia evidências empíricas de sua real existência.

A reportagem apresentava o histórico de Norma Bengell, suas impressões depois um ano e três meses no exílio e a ofensiva da imprensa dita comprometida com o governo sobre ela. Seu engajamento político, segundo afirmou à revista *Le Nouvel Observateur*, começou quando se manifestara publicamente contra a ditadura militar por ocasião do assassinato do estudante Edson Luís e desde então nunca mais se calara. Suas declarações são publicadas no rádio, na TV e na imprensa na mesma proporção da sua popularidade e de sua ampla audiência (Ibid.). Audiência e popularidade que não foram capazes de neutralizar a imagem negativa da atriz no Brasil, segundo entrevista de Mariella Righini, pois “a imprensa amordaçada desempenhou a contento a sua missão” e, quando ao ser reconhecida nas ruas de Paris, costuma ser interpelada por turistas brasileiros que indagavam se ela era “mesmo a Norma Bengell, aquela que [caluniava] o nosso país!” (Ibid.).

Considerações finais

A partir do golpe civil-militar, a atividade censória passou por um processo de reestruturação e ressignificação de práticas já existentes, consolidando a centralização do órgão na capital federal e agregando a censura política

à análise censória. O processo de centralização da censura de diversões públicas também correspondeu a um projeto de expansão do controle nacional sobre as manifestações públicas genericamente designadas “diversões públicas”.

De 1964 a meados da década de 1970 percebia-se claramente que a censura e seus agentes se converteram num organismo complexo, para o qual convergiam múltiplas demandas, provenientes de instâncias diversas, desde altos escalões do governo até manifestações da sociedade civil. Dessa forma, as instâncias censórias não só cumpriram determinações superiores da Presidência da República, do Ministério da Justiça e do DPF, muitas vezes houve divergências entre esses setores,⁴⁸ como também responderam às demandas externas da comunidade de informações, do Juizado de Menores, de entidades religiosas, de autoridades políticas e de pessoas influentes (ou não) de setores da sociedade. Como afirmou Fico, “havia uma grande troca de papéis entre os diversos órgãos de segurança e de informação” (2001, p. 27) que afetavam diretamente a dinâmica da censura, ainda que os seus agentes diretos evitassem falar a respeito publicamente, pois, como vimos, tratar desse assunto com a imprensa só foi possível no final da década.

⁴⁸ Ver um dos principais embates envolvendo esses setores, especificamente o ministro da Justiça, Gama e Silva, e o diretor-geral do Departamento de Política Federal (DPF), coronel Moacyr Coelho, em Garcia (2012b).

Referências - Fontes

DECRETO-LEI nº 8.462. Cria o Serviço de Censura de Diversões Públicas no D.F.S.P. e dá outras providências. Rio de Janeiro, 26 dez. 1945. Disponível em: <https://www.diariodasleis.com.br/legislacao/federal/124498-cria-o-serviuo-de-censura-de-diversues-publicas-no-d-f-s-p-e-du-outras-providencias.html>. Acesso em: 22 jul. 2019.

ENCAMINHAMENTO nº 462/SI/SR/CE/972, de 13 de setembro de 1972, da delegacia regional do Ceará/DPF ao CI/DPF. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Informações Sigilosas, caixa única.

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. *Censura & liberdade de expressão*. São Paulo: Edital, 1974.

FICHA da atriz Joana Fomm, de 27 de agosto de 1971, do Serviço de Informações do DOPS de São Paulo. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Informações Sigilosas, caixa única.

INFORMAÇÃO da DCDP ao CI/DPF. Brasília, 26 jul. 1972. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Informações Sigilosas, caixa única.

INFORMAÇÃO nº 106/71, de 14 de setembro de 1971, da Seção de Informações, da Divisão de Identificação Civil e Criminal. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Informações Sigilosas, caixa única.

INFORMAÇÃO nº 1150/19/AC/72, de 10 de novembro de 1972, da AC/SNI ao CI/DPF e DSI/MEC. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Informações Sigilosas, caixa única.

INFORMAÇÃO nº 1249/67, de 12 de dezembro de 1967, do III Exército. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Informações Sigilosas, caixa única.

INFORMAÇÃO nº 2007/S/103.2-CIE, de 3 de agosto de 1972, do CIE para DSI/MRE, DPF, DOPS/G, I e II Ex. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Informações Sigilosas, caixa única.

INFORMAÇÃO nº 208/30-70/CO/DR/SP, de 30 de março de 1970, da delegacia regional do DPF em São Paulo. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Informações Sigilosas, caixa única.

INFORMAÇÃO nº 4/CO/70, de 8 de janeiro de 1970, da delegacia regional do Paraná e de Santa Catarina. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Informações Sigilosas, caixa única.

OFÍCIO nº 405/68-SCDP, de 18 de outubro de 1968, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, solicitou ao diretor-geral do DPF, general José Brêtas Cupertino. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Informações Sigilosas, caixa única.

OFÍCIO nº 581/68-SCDP, de 17 de dezembro de 1968, do chefe do SCDP, Aloysio Muhlethaler de Souza, solicitou ao diretor-geral do DPF, general José Brêtas Cupertino. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Informações Sigilosas, caixa única.

PARECERES de 15 e 30 de maio de 1972, dos TCs da DCDP Francisco G. de M. Brandão e Luiz Carlos Melo Aucelio, respectivamente. Fundo DCDP, Seção Censura Prévia, Série Teatro, Subsérie Peças Teatrais, caixa 434/1277.

PEDIDO de busca nº 402, de 11 de outubro de 1968, da Divisão de Ordem Política e Social ao Serviço de Censura de Diversões Públicas. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Informações Sigilosas, caixa única.

PEDIDO de busca nº S-3/72, de 27 de junho de 1972, do Centro de Informações, DPF ao SCDP. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Informações Sigilosas, caixa única.

PEDIDO de busca, de 23 de junho de 1972, da DCDP. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Informações Sigilosas, caixa única.

PEREIRA, Vanderley. O censor censurado censura a censura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 maio 1978. Caderno B.

RELATÓRIO de 12 de novembro de 1971, da Assessoria Especial, da Delegacia Regional de São Paulo, do DPF. Fundo DCDP, Seção Administração Geral, Série Correspondência Oficial, Subsérie Informações Sigilosas, caixa única.

RODRIGUES, Rogério Costa. *Cinema e censura*. Palestra proferida no Seminário Nacional sobre a Censura de Diversões Públicas, Brasília, 11 de maio de 1981. Acervo Funarte.

SAMPAIO, Ruy. O suicídio das elites. *Politika*, [sem local], 1972.

TUMSCITZ, Gilberto. Prêmio Peter Weiss. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 set. 1972. p. 4.

Referências - bibliográficas

BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos*: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DARNTON, Robert. O significado cultural da censura: a França de 1789 e a Alemanha Oriental de 1989. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, a. 7, n. 18, p. 5-17, fev. 1992. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_18/rbcs18_01.htm. Acesso em: 22 fev. 2017.

_____. *Censores em ação*: como os estados influenciaram a literatura. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

_____. ROBERT Darnton. Robert Darnton lança novo livro e fala sobre literatura e censura. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 jun. 2016b. Ilustríssima. Entrevista realizada por Sylvia Colombo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/06/1777911-robert-darnton-lanca-novo-livro-e-fala-sobre-literatura-e-censura.shtml>. Acesso em: 10 fev. 2017.

FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-286, set. 2002.

_____. *Como eles agiam*: os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Reinventando o otimismo*: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

GARCIA, Miliandre. Censura, resistência e teatro na ditadura militar. Rio de Janeiro, *Concinnitas*, a. 19, n. 33, p. 144-177, dez. 2018.

_____. Contra a censura, pela cultura: a construção da unidade teatral e a resistência cultural à ditadura militar no Brasil. *ArtCultura* (UFU), v. 14, p. 1-25, 2012a.

_____. Teatro agora é livre: as contradições de Gama e Silva e as negociações com o setor teatral (1967-1968). *Literatura e Autoritarismo*, v. 20, n. 7, p. 221-246, maio 2012b.

_____. “Ou vocês mudam ou acabam”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

_____; SOUZA, Silvia Cristina Martins. *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX*. Londrina: Eduel, 2019.

GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

IGREJAS católica e evangélica manifestam repúdio à peça do FILO sobre Jesus transgênero. *Folha de Londrina*, Londrina, 30 ago. 2016. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/geral/igrejas-catolica-e-evangelica-manifestam-repudio-a-peca-do-filo-sobre-jesus-transgenero-956443.html>. Acesso em: 7 mar. 2019.

LEAL, Luciana Nunes. *Arquivos abertos*. Disponível em: <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=314ASP005>. Acesso em: 2 set. 2005.

MOSTAÇO, Edélcio. Teatro e história cultural. *Baleia na Rede*, Marília, v. 1, n. 9, p. 1-14, jul./dez. 2012.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.

OLIVEIRA, Eliane Braga de; RESENDE, Maria Esperança de. A censura de diversões públicas no Brasil durante o regime militar. *Dimensões*, Espírito Santo, v. 12, p. 150-161, jan./jun. 2001.

PEÇA do FILO tem local de apresentação alterado após polêmica com grupos religiosos. *Bonde*, Londrina, 27 ago. 2016. Disponível em: <https://www.bonde.com.br/entretenimento/teatro/peca-do-filo-tem-local-de-apresentacao-alterado-apos-polemica-com-grupos-religiosos-419644.html>. Acesso em: 7 abr. 2019.

SOARES, Gláucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 21-43, jun. 1989.

PARTE 2

ANÁLISES DE TEXTOS TEATRAIS
DO PASSADO

FORMA E PERFORMANCE:
SOBRE A HISTORICIDADE DOS TEXTOS TEATRAIS

Luiza Larangeira da Silva Mello

Em 1942, o crítico literário norte-americano Lionel Trilling publica, na *Partisan Review*, um ensaio intitulado “O Senso do Passado”, em que argumenta que as obras literárias são históricas em três diferentes sentidos. Em primeiro lugar, uma obra literária é histórica no sentido de que podemos considerá-la um documento ou uma “fonte” histórica – para usar um termo caro à retórica dos historiadores. “Supomos”, diz Trilling, “que grande parte da literatura é propriamente histórica, o registro e a interpretação dos eventos pessoais, nacionais e cosmológicos” (TRILLING, 2015, p. 226). Mas, segundo Trilling, também podemos dizer que uma obra literária é histórica no sentido de que ela integra uma tradição literária, ou seja, uma obra literária é

histórica na medida em que seu significado apenas pode ser compreendido caso levemos em conta os diálogos implícitos ou explícitos que a obra estabelece com outras obras literárias. O que, entretanto, interessa sobretudo a Trilling, é a historicidade da literatura em um terceiro sentido, ao qual o crítico se refere como o “passadismo” (*pastness*) de uma obra literária. Nesse sentido, podemos dizer que a historicidade de uma obra literária é um aspecto inseparável de sua dimensão estético-formal. “O fator da historicidade faz parte da experiência estética” (Ibid., p. 227), argumenta ele. “Lado a lado com os elementos formais da obra, e modificando-os, há o elemento da história que, em qualquer análise estética completa, deve ser levado em consideração” (Ibid., loc. cit.).

O esforço de Trilling em demonstrar a historicidade da literatura e sua íntima relação com os aspectos formais e estéticos dos textos literários é declaradamente um argumento contra a posição tomada pelos teóricos e críticos literários americanos, que participaram do movimento que ficou conhecido como *New Criticism*. A posição de Trilling em relação ao *New Criticism* é marcadamente ambivalente. Tanto Trilling quanto os *new critics* quiseram afastar-se do paradigma oitocentista da crítica literária, que buscava o significado da literatura em uma suposta “realidade” social, econômica ou política, uma realidade fora da literatura. Tanto Trilling quanto os *new critics* tinham a “ambição de desenvolver categorias não políticas de análise literária” (BENDER, 1990, p. 327). No entanto, embora Trilling reconhecesse a relevância da contenda do *New Criticism* contra a tradicional história literária do século XIX, que

fundamentava seu método científico na busca do reflexo da realidade externa no texto literário, ele afirmava que a defesa dos *new critics* de uma autonomia absoluta das obras literárias e de uma análise puramente formalista dessas obras desconsiderava o fato inelutável de que “a literatura é uma arte histórica” (TRILLING, 2015, p. 226). Em outras palavras, conquanto Trilling rejeitasse uma espécie de crítica literária que explica a literatura a partir de uma realidade extraliterária, ele acreditava que a literatura é moldada pela cultura da qual faz parte e, portanto, pode nos ajudar a entender essa cultura. Não por acaso, René Welleck argumenta que a crítica literária de Trilling deve ser entendida como uma “crítica da cultura” (WELLEK, 1979, p. 26).

A relação entre literatura e cultura parece-me fundamental para pensar uma análise das obras literárias não apenas que leve em conta tanto sua literalidade quanto sua historicidade, mas sobretudo que considere a historicidade como parte inerente à forma. Em “O Senso do Passado”, contudo, essa relação foi pouco sistematizada, uma vez que a própria ideia de cultura carece, no ensaio de Trilling, de uma definição mais acurada. Tal sistematização pode ser encontrada na crítica literária do também norte-americano Stephen Greenblatt e sua “poética da cultura” (GREENBLATT, 1980, p. 5). Greenblatt vale-se da concepção semiótica de cultura da antropologia interpretativa de Clifford Geertz, segundo a qual a cultura é uma rede de significados que os homens atribuem ao mundo, por meio de símbolos ou signos (significantes). A cultura é, nessa perspectiva, análoga a um texto. Para Geertz, o papel do antropólogo ou de qualquer analista da cultura é o de interpretar essa rede

simbólica, esse texto. Mas interpretar não é decifrar um significado oculto e sim construir, modelar um significado, o que corresponde tanto à atividade do ficcionista quanto à do crítico literário. “Os textos antropológicos”, diz Geertz, “são eles mesmos interpretações. [...] Trata-se de ficções; ficções no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não factuais ou apenas experimentos de pensamento” (GEERTZ, 2008, p. 11). Interpretar é ficcionalizar, ou seja, construir significados. Nessa perspectiva, a interpretação cultural se dá em dois níveis. Primeiro no nível daqueles que fazem parte da uma determinada cultura, os “nativos”, que constroem a cultura à medida que a interpretam pública e coletivamente. Nesse sentido, a própria cultura é uma “ficção”. Mas há também interpretação no nível daqueles que a tomam como objeto de estudo, os antropólogos, historiadores, críticos literários: aqueles que reconstróem os significados nativos ao interpretarem-nos. Eles estabelecem uma relação dialógica com os primeiros níveis de significação. Nesse sentido, as análises sobre a cultura são também “ficções”.

O sentido original do termo latino “*fictio*”, a que Geertz se refere, deriva, por sua vez, do termo grego *poiesis*, associado às ideias de produção, construção, criação. É, portanto, a partir da concepção de cultura de Geertz, que Greenblatt compreende sua atividade de crítico literário como uma “poética da cultura”. Se a cultura é pensada como texto, não faz sentido uma distinção marcada entre os textos literários e outros aspectos da cultura. Greenblatt se apropria da noção de circularidade cultural de Mikhail Bakhtin e forja a noção de circulação de energia social. A cultura é pensada

dinamicamente: a mesma energia social circula por obras literárias e outros fenômenos culturais; por textos canônicos e os chamados “textos menores”, por fontes textuais e não textuais (cf. GREENBLATT; GALLAGHER, 2005).

A relação entre literatura e cultura, presente no ensaio de Trilling e sistematizada na obra de Greenblatt, parece-me bastante adequada para compreendermos o procedimento analítico que fundamenta a construção dos três ensaios recolhidos na segunda parte deste livro, dedicada às “Análises de textos teatrais do passado”. Ao analisar a relação de algumas peças de William Shakespeare com a cultura retórica e a pedagogia humanista, Fernanda Medeiros indica a necessidade de “pensar a obra como derivada de seu tempo e de sua cultura”. Em uma perspectiva muito semelhante, o ensaio de Diógenes Maciel propõe-se a discutir a obra da dramaturga Maria de Lourdes Nunes Ramalho, “apontando para o seu relevante papel em meio à organização da cultura” do Seridó potiguar, segundo um “paradigma histórico-crítico”. É também um paradigma histórico-crítico que orienta o exercício hermenêutico de Evelyn Furquim Werneck Lima, ao investigar a “apropriação” de espaços urbanos, especialmente alguns bairros da cidade do Rio de Janeiro, nos textos de peças de Nelson Rodrigues, Artur Azevedo e Wilson Sayão. Como nos adverte a autora, a ideia de “apropriação” assume o significado – que lhe é atribuído por Roger Chartier – de usos e interpretações sociais relacionados a práticas culturais específicas.

Os três ensaios tratam, portanto, da relação entre literatura e cultura, justamente na medida em que estão interessados na historicidade das obras literárias nos três sentidos

apontados por Trilling. No caso do texto de Lima, prevalece, a princípio, a historicidade no sentido documental e referencial, uma vez que a cidade do Rio de Janeiro é figurada nos dramas analisados como “cenário” e “referência”. O Centro da cidade do Rio, na virada do século XX, é o cenário de peças como *O Califa da Rua do Sabão* e *A Capital Federal*, de Azevedo, e eventos cotidianos e históricos relativos à vida urbana na *Belle Époque* e à reforma Pereira Passos convertem-se em materiais para a construção dos enredos. Algo semelhante acontece com a apropriação do bairro de Copacabana em textos de Sayão da década de 1970, como *Consuetudo Revertendi* e *Como diria Montaigne ou Trecho Ermo*. Embora Lima investigue o mesmo gênero de apropriação nas peças de Nelson Rodrigues das décadas de 1950 e 1960, elas apresentam, segundo a autora, uma característica peculiar: a cidade e seus bairros não são apenas cenário e referência na construção dos enredos dramáticos, elas se convertem em “personagens” das peças. Assim, na análise desenvolvida por Lima, em peças como *Tragédias Cariocas*, *A Falecida*, *O Beijo no Asfalto* e *Bonitinha, mas ordinária*, a historicidade torna-se inerente a uma das partes que constituíam, de acordo com Aristóteles, a *mimesis* poética, em especial o drama trágico: o caráter. O caráter é o elemento “que nos permite dizer que as personagens em ação possuem tal ou tal qualidade” (ARISTÓTELES, 2015, p. 77).

O texto de Medeiros, por sua vez, combina de forma explícita, em sua análise, o mapeamento da historicidade de tragédias como *Otelo*, *Romeu e Julieta*, *A Tempestade* e *Titus Andronicus* em dois sentidos estreitamente articulados: a dimensão histórica da forma dos textos dramatúrgicos e

sua relação com a tradição literária. No caso das peças de Shakespeare, a articulação desses dois sentidos de historicidade é particularmente evidente, pois o diálogo com a tradição, ou seja, com a “cultura retórica” que marcava as práticas letradas da modernidade nascente, faz-se manifesto nos dispositivos formais utilizados por Shakespeare, como a metadiscursividade, a *imitatio* e a *disputatio*, e o *self-fashioning*. Mais do que isso, a tradição fornece os próprios enredos das peças, uma vez que, sendo um dramaturgo da virada do século XVI para o XVII, Shakespeare não pode ser considerado um autor no sentido moderno do termo, mas, como nota Medeiros, ele “foi um grande adaptador, contando apenas quatro enredos originais dentre a totalidade de suas peças”, apropriando-se “de uma diversidade de fontes para construir suas peças”, entre as quais textos de Plutarco, Ovídio, Sêneca, Chaucer, além de textos de poetas contemporâneos.

Já no ensaio de Maciel, a historicidade é pensada como elemento integrante da dimensão estético-formal da obra dramaturgic de Lourdes Ramalho, já que a perspectiva histórica é, nas palavras do próprio autor, posta a serviço da “interpretação da atividade estética e dos eventos teatrais dados naquele espaço [Campina Grande] em recortes temporais”. Mas a análise de Maciel tem ainda o mérito de tornar explícito um aspecto que está implícito nos ensaios de Lima e Medeiros. Ao pesquisar o “binômio dramaturgia-teatro”, o autor afirma que precisou “romper com a naturalização exclusivamente literária do texto dramaturgic, de modo a entender a dramaturgia ramalhiana em meio à área de *atrimento*, pela qual um modo específico de escrita é capaz de apontar

para uma situação potencial de performance”. Maciel traz à consciência do leitor o fato de que, no caso de textos teatrais, empreender uma análise que leve em conta a historicidade da *forma* literária, exige que se tenha também em consideração o horizonte da *performance* virtualmente associada ao texto. Eu digo “horizonte” da performance, pois os três ensaios aqui reunidos não se propõem a analisar montagens específicas dos textos dramáticos. Trata-se de análises de textos, portanto, de análises literárias. Contudo, o elemento da performance está fortemente presente nos argumentos desenvolvidos nos três ensaios.

Em primeiro lugar, a natureza dramática ou teatral dos textos aponta para seu horizonte performático. Em sua *Poética*, Aristóteles descreve, como partes constitutivas do drama trágico – que para ele representava a forma mais excelente de *mimesis* poética – ao lado do enredo, dos caracteres e do pensamento, a elocução, o espetáculo e a melopeia. Esses três últimos elementos são caracterizados justamente por sua natureza performática. Em segundo lugar, os ensaios de Medeiros, Lima e Maciel enfatizam aspectos dos textos dramáticos que infundem às formas literárias uma dimensão performática. A cultura retórica com referência à qual os textos de Shakespeare são analisados por Medeiros é, por excelência, uma cultura performática, uma cultura em que não apenas textos teatrais, mas também ensaios, sermões, discursos políticos e jurídicos são escritos para serem proferidos por oradores experientes, em voz alta, e não para serem lidos silenciosamente.

No caso do ensaio de Lima, o horizonte performático se faz presente de maneira muito distinta. Aqui, não se trata da

associação entre performance e cultura retórica, entre texto e oralidade, mas da centralidade que o *espaço* assume nas peças de Artur Azevedo, Nelson Rodrigues e Wilson Sayão. Como argumenta Paul Ricoeur, os aspectos formais de uma narrativa literária são inevitavelmente uma expressão da experiência humana do tempo: “o mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal” (RICOEUR, 2010, p. 9). Há, portanto, segundo Ricoeur, uma relação de circularidade entre tempo e narrativa. A unidade narrativa é, para o filósofo francês, uma unidade lógico-temporal. O texto dramático, como qualquer narrativa literária, é, por conseguinte, marcado por ser caráter temporal. A performance teatral, por outro lado, acontece não apenas no tempo, mas também no espaço. Quando Lima argumenta que o espaço urbano se converte em cenário e personagem dos textos dramáticos de Azevedo, Rodrigues e Sayão, ela duplica a ênfase na relação entre tempo e espaço, entre forma literária e performance cênica, que caracteriza a montagem de peças teatrais.

A relação entre forma e performance está presente de forma explícita, no ensaio de Diógenes Maciel, quando o autor busca analisar a dramaturgia de Lourdes Ramalho a partir da relação entre “texto” e “cena”. Cena assume, aqui, um sentido duplo. Trata-se da cena como espetáculo teatral, da performance em seu sentido estrito. Mas, também, da cena teatral de Campina Grande e do estado da Paraíba. Ou seja, trata-se também da cena teatral no sentido de uma *cultura* teatral específica, de modo análogo ao que Fernanda Medeiros trata de uma cultura retórica e Evelyn Lima, de uma cultura urbana. É na relação entre texto e cena, entre texto e cultura, entre forma e performance que emerge a história.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BENDER, Thomas. Lionel Trilling and American Culture. *American Quarterly*, v. 42, n. 2, p. 324-347, jun., 1990.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GREENBLATT, Stephen. *Renaissance Self-fashioning*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1980.
- GREENBLATT, Stephen; GALLAGHER. *A prática do Novo Historicismo*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: o tempo narrado*. (vol. 1). São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- TRILLING, Lionel. “O Senso do Passado”. In: TRILLING, Lionel. *A imaginação liberal: Ensaio sobre a relação entre literatura e sociedade*. São Paulo: É Realizações, 2015.
- WELLEK, René. The Literary Criticism of Lionel Trilling. *New England Review*, v. 2, n. 1, p. 26-49, autumn, 1979.

A CIDADE DO RIO DE JANEIRO NA DRAMATURGIA
NACIONAL: CONTRIBUIÇÕES PARA A HISTÓRIA URBANA
E SOCIAL (1877-1978) ⁴⁹

Evelyn Furquim Werneck Lima

As aceleradas transformações urbanas e sociais e as propostas dos governantes no sentido de “vender a cidade como mercadoria” têm motivado o desejo de preservação dos imóveis e da paisagem urbana. Entretanto, as ações dos órgãos de patrimônio não são suficientes para reconstituir a história da cidade. A memória coletiva dos grupos sociais que habitavam e/ou trabalhavam naqueles espaços transformados com aberturas de novas avenidas e túneis, eliminação de ruas e largos, assim como os próprios deslocamentos desses grupos vão se apagando ao longo do tempo, impedindo

⁴⁹ Agradeço ao CNPq e à FAPERJ, bem como aos bolsistas de Iniciação Científica Lucas Sousa, Natália Gadiolli e Milena Fernandes, que colaboraram com a pesquisa.

que, ao ler uma obra escrita que referencie espaços urbanos não mais identificáveis fisicamente, o indivíduo não localize mais aqueles lugares, e, principalmente, não perceba as relações de sociabilidade que ali aconteceram. Urge recuperar significados atribuídos aos espaços urbanos, especialmente aqueles que não ficaram registrados na paisagem.

Não apenas as crônicas de época, livros, fotos e desenhos podem transformar a memória coletiva das cidades em memória histórica, mas também os textos dramaturgicos permitem recuperar esta memória em diferentes dimensões, independentemente da permanência física do patrimônio edificado, devendo integrar os arquivos de História Urbana.

Conceituando a memória coletiva como um conjunto de lembranças construídas e referenciadas que transcendem o indivíduo, como “uma corrente de pensamento contínuo que retém do passado somente aquilo que está vivo ou é capaz de viver da consciência de um grupo”, Maurice Halbwachs (1950, p. 46) afirma que a memória pode ser uma forma para encontrar um objeto da história cultural que possa lançar uma ponte entre a memória individual e a memória coletiva (cf. HALBWACHS, 1950, p. 5). Esse processo mnemônico pode ser reavivado e fazer ressurgir imagens de espaços que há muito já se modificaram.

O resgate da memória das cidades não pode se limitar à recuperação das formas materiais herdadas de outros tempos, como pretenderam por longo período os órgãos de proteção do patrimônio cultural. O empenho pela preservação dos imóveis e da paisagem nem sempre é suficiente

para dar o testemunho da história urbana, devendo-se decifrar aquilo que não mais existe, mas que ainda pode ser objeto de consulta nas instituições de memória. Nesse sentido, comprova-se a possibilidade de o testemunho dos textos teatrais e/ou das rubricas de dramaturgos auxiliarem na reconstituição mnemônica dos tecidos urbanos desaparecidos ou modificados.

Outro teórico que propõe reestabelecer esta continuidade interrompida entre passado e presente é Maurício Abreu (1998, p. 84), que afirma que mesmo a memória individual envolve uma dimensão coletiva. Em outra obra, este autor defende que o espaço da cidade deve ser entendido como materialidade social, como produto da sociedade, devendo refletir sua estrutura e sua dinâmica. Como é da sociedade que o espaço geográfico recebe a sua forma e o seu conteúdo, a compreensão desse espaço passa pelo entendimento da sociedade em cada época (ABREU, 2002, p. 53).

Halbwachs (1950, p. 6) acredita que, para a formação de uma memória coletiva, podem colaborar os registros refletidos nas obras de pintores, arquitetos e romancistas. Ao percorrer o centro de Londres, este autor elabora uma imagem rica daquela cidade relembrando livros, desenhos e pinturas descritos em obras que permitem a reconstituição imagética de um passado existente antes das reformas urbanas. Abreu concorda com esta ideia afirmando que a busca do passado reflete a emergência de uma nova relação entre os habitantes e certos lugares que implicam a memória coletiva, ainda que muito do que existiu nas paisagens

não mais esteja lá (ABREU, 1998, p. 86).⁵⁰ Defende-se aqui que uma das maneiras de discutir as representações da sociedade nos espaços urbanos é utilizar as referências que inspiraram os dramaturgos brasileiros.

Ao inter-relacionar a história urbana com a história da dramaturgia, utiliza-se também neste capítulo a concepção formulada por Roger Chartier para a história cultural, que objetiva primordialmente “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 2002, p. 16-17). Investiga-se, portanto, por meio das práticas sociais abordadas na dramaturgia, o caráter das representações sociais que elas produzem.

Com base nos conceitos dos três estudiosos e com o objetivo de identificar transformações do patrimônio edificado e decifrar a realidade psicossocial de alguns bairros cariocas ao longo do século XX, esta pesquisa averigua a apropriação⁵¹ de alguns espaços urbanos pelas artes cênicas em três eixos de estudos: (i) a cidade como cenário na dramaturgia, (ii) a cidade como personagem de obras dramáticas e, (iii) a cidade como referência na dramaturgia.

⁵⁰ Um exemplo desse processo é caminhar na Londres elegante de Southbank do século XXI e conseguir perceber o *genius loci*, aquele espírito do lugar que abrigou inúmeros teatros e que projetou para além de quatro séculos uma cultura que ainda está presente. Shakespeare e seus contemporâneos transitaram naquelas áreas e deixaram uma herança inestimável para a dramaturgia e para a cultura mundial, talvez uma razão para se aceitar a reconstrução do *Globe Theatre* bem próxima ao local em que teria existido entre 1599 e 1642 – prática nem sempre acolhida por nossos órgãos de patrimônio.

⁵¹ O conceito de “apropriação” é entendido aqui tal como definido por Chartier, visando uma história social dos usos e das interpretações, referidas a suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as produzem (CHARTIER, 1991, p. 180).

Portanto, o presente artigo enfatiza a questão da memória coletiva, das sociabilidades e representações que assumem estes espaços na história urbana e social, percebidas nas peças de Artur Azevedo (1855-1908), Nelson Rodrigues (1913-1980) e Wilson Sayão (1949-), objetivando constituir mais um testemunho para integrar o *corpus* documental da memória da cidade

No campo da literatura e da pintura, já existem alguns estudos. Ressaltando que romancistas como Balzac, Émile Zola e Charles Dickens foram importantes aliados dos historiadores, em especial por terem trabalhado sobre questões sociais referentes à relação capital/ trabalho, Stela Bresciani (2002, p. 28) enfatiza que não foram apenas as obras de reformas urbanísticas do barão Haussmann que immortalizaram a Paris do final do século XIX, mas também os romances de Zola, Balzac e Maupassant “que estabeleceram num tempo de longa duração, no imaginário cotidiano, os lugares do lazer e do trabalho, da miséria e do brilho” (BRESCIANI, 2002, p. 31-32). Outros dois estudiosos que valorizam a contribuição advinda das expressões culturais para investigar a cidade são Robert Pechman (2009, p. 354-356) – que destaca a visão dos pintores como contribuição aos registros dos fatos urbanos –, e Sandra Pesavento (1995, p. 284) – que sugere fontes captadas por escritores, fotógrafos e pintores do urbano, que resgatam as sensibilidades do real vivido, estabelecendo com a cidade uma relação privilegiada de percepção.

Algumas dessas referências podem ser encontradas na obra de Artur Azevedo sobre o Rio de Janeiro. Escrevendo peças ligeiras sobre a vida urbana no período da *Belle*

Époque, este autor mostra como pano de fundo uma cidade em ebulição, que pretendia tornar-se cosmopolita e apagar as raízes lusas. As expectativas de modernização que se seguiram à Proclamação da República e as reformas urbanas realizadas pelo prefeito Pereira Passos mostram um Rio de Janeiro que ansiava pelo progresso, e revela simultaneamente espaços do centro da cidade que hoje se apresentam completamente modificados. Por outro lado, a dramaturgia de Nelson Rodrigues referente às *Tragédias Cariocas* revela a identidade dos bairros nos quais habitam seus polêmicos personagens. O autor expõe uma verdadeira decomposição da cidade do Rio de Janeiro, subdividida segundo características específicas de cada bairro. A pesquisa debruçou-se sobre o modo peculiar como os personagens interagem com o espaço urbano carioca e como a identidade dos bairros, em especial Tijuca, Centro, Copacabana e Barra da Tijuca, emerge na construção da ação dramática do autor, comprovando que o espaço urbano carioca está intensamente imbricado nos personagens rodriguianos em todas essas dimensões.

Enquanto a percepção da cidade sob a pena de Azevedo, entre 1877 e 1908, revela ao homem do campo as surpresas da cidade grande ainda antes da reforma de Pereira Passos (1903-1906), a análise da cidade que existe como personagem “com alma” sobressai nas peças de Rodrigues nos anos 1950 e 1960, enquanto as peças de Sayão enfocam com maior acuidade o Rio de Janeiro nos anos de 1970 e 1980, sob a ótica de personagens de classe média. As configurações físicas dos bairros aludidos em sua dramaturgia já se aproximam mais das características atuais, permitindo

também perceber que certas referências – que haviam sido cenário na dramaturgia de Azevedo e de Rodrigues – não mais existem. Pela escrita desses três autores, percebe-se nas entrelinhas como se estruturaram as diferentes áreas da cidade ao longo de um século, com drásticas transformações, modificações dos meios de transporte, acessibilidades ampliadas permitindo expansão dos bairros, novas áreas ocupadas, aspectos sociológicos e urbanísticos. Uma das propostas da pesquisa foi identificar diálogos entre a história urbana e a história do teatro.

Revisitar bairros da cidade não só urbanística, porém também sociologicamente, algumas vezes como cenário, mas em alguns casos como verdadeiros personagens para as tramas, ou ainda, por meio das percepções que manifestavam os tipos humanos citados pelos dramaturgos, é também objeto desta investigação. Partindo, em especial, dos espaços aludidos pelos autores, buscou-se compreender de que maneira a cidade representada nas obras analisadas sofreu ou não transformações na paisagem urbana e nas relações de sociabilidade de seus habitantes.

O Centro valorizado nas peças de Artur Azevedo é considerado perigoso nas peças de Nelson Rodrigues

Testemunhando as primeiras transformações da cidade, as obras de Azevedo intituladas *O Rio de Janeiro em 1877*, *O califa da Rua do Sabão* (1880), *A Capital Federal* (1897), *Guanabarina* (1906) e *O Mambembe* (1908) permitiram discutir questões da geografia urbana, de logradouros que

não mais existem e dos transportes públicos⁵² como um exercício de memória urbana transmitido nas falas dos personagens.

Escrita por Azevedo em parceria com o português Tomás Lino d'Assunção, a peça *O Rio de Janeiro em 1877* foi encenada em 1878, no Teatro São Luís, no atual Largo de São Francisco, no centro do Rio. Nesta peça, o autor coloca em evidência os inúmeros teatros da área do antigo Rossio, transformando-os em personagens. Ainda na mesma peça (AZEVEDO, 1877, *online*), há referências ao bonde de Vila Isabel, que ia do Centro para a zona norte, também associado à expansão do capital imobiliário na formação daquele bairro (ABREU, 1987, p. 37). O texto ainda acrescenta referências ao Plano Inclinado inaugurado em Santa Teresa em 1877, facilitando a comunicação com aquele bairro alto da cidade, até então pouco ocupado.⁵³ Em outra cena desta peça, Azevedo menciona a Rua Estreita de São Joaquim, que hoje faz parte da Av. Marechal Floriano Peixoto. A Rua Estreita e a Rua Larga de São Joaquim, na ocasião intitulada simplesmente de Rua Larga, situavam-se entre o Morro da Conceição e a atual Avenida Presidente Vargas, no Centro. No governo Pereira Passos, a Igreja São Joaquim foi demolida para interligar e alargar as referidas vias.

⁵² Segundo Abreu (1987, p. 37), o transporte sobre trilhos se intensificou a partir de 1870, quando a Estrada de Ferro D. Pedro II aumentou o número de seus trens suburbanos, e o serviço de bondes, iniciado em 1868, começou a se consolidar, com a criação de empresas que visavam ampliar o uso do espaço urbano no Rio de Janeiro.

⁵³ Um plano inclinado partia da rua do Riachuelo e subia a Ladeira do Castro até o Largo dos Guimarães.

Há também algumas referências que testemunham as transformações urbanísticas no Centro do Rio em *O Califa da Rua do Sabão* (1880), como a de um personagem que estava na Rua da Alfândega e recebe orientação do antigo patrão para ir a uma casa na Rua do Sabão, já então oficialmente denominada Rua General Câmara. Esta rua desapareceu juntamente com a Rua de São Pedro, por serem paralelas e ficarem na continuação do Canal do Mangue. Tais logradouros tiveram seus quarteirões demolidos e integram hoje a avenida Presidente Vargas, inaugurada em 1944. Mais adiante, o autor cita a Rua do Cano, num restaurante em que dois personagens jantaram juntos (AZEVEDO, 1880, *online*). Este nome deve-se ao fato de que naquele logradouro existia um duto de pedra e cal ligando a vala de drenagem da Lagoa de Santo Antônio (atual Rua Uruguaiana) ao mar, junto ao Terreiro do Carmo (atual Praça XV) e é hoje a Rua Sete de Setembro.

Vinte anos depois da primeira peça analisada, portanto, em 1897, *A Capital Federal* apresenta uma crítica às transformações da cidade em plena *Belle Époque*, ainda antes da grande reforma urbana de Pereira Passos (1903-1906). Nos quadros que compõem a peça, percebem-se as relações sociais entre os personagens que circulam nos espaços públicos e privados aludidos, ressaltando a vida mundana, a figura do malandro carioca e da mulata que circulavam no centro da cidade após a proclamação da República. O Largo da Carioca, a Rua Direita e a Rua do Ouvidor estão presentes em algumas cenas.

Percebe-se que, a partir de *A Capital Federal*, Azevedo escreveu suas peças ampliando a visibilidade dos espaços

públicos que se transformavam em lócus de troca de sociabilidade. Grandes obras viárias vinham sendo esboçadas desde o Império e é fato que a Avenida Central teve uma carga simbólica muito maior do que simplesmente atender às questões do tráfego urbano, tanto que, quando foi inaugurada, em 1905, passou a representar o “progresso” e a “civilização” nos trópicos, inspirada no modelo haussmanniano.⁵⁴

A cidade transformou-se, com as obras do Porto, da avenida Francisco Bicalho, da avenida Central com suas fachadas importadas e da área hoje conhecida como Cruz Vermelha, apesar de as ruelas laterais às largas avenidas terem permanecido por muito tempo com suas construções simples de arquitetura vernacular lusa (LIMA, 2000, p. 200). O ápice da intervenção seria a inauguração do Teatro Municipal, em 1909, que deveria ter sido destinado à dramaturgia nacional e cuja construção fora fomentada por Azevedo, que acreditava no progresso, mas era contra a europeização do país⁵⁵. A peça *O Mambembe* (1908) critica a infeliz situação em que se encontravam os teatros do Rio de Janeiro e, numa das cenas, antecipa a inserção do futuro e simbólico equipamento cultural na cidade (AZEVEDO, 1908, *online*).

Se *A Capital Federal* representa o período de desejo de mudanças após a República, é a revista do ano intitulada

⁵⁴ A proposta do presidente Rodrigues Alves (1902-1906) era promover o saneamento da capital em seus múltiplos sentidos e para tal ele nomeou os engenheiros Lauro Müller e Pereira Passos, além do médico sanitarista Oswaldo Cruz.

⁵⁵ Por meio de seus artigos na imprensa, conseguiu que fosse aprovada uma lei em 1895 que garantiu a construção de um teatro municipal para abrigar também o Conservatório Dramático.

Guanabarina (1907), assinada por Azevedo em parceria com Gastão Bousquet, que fornece mais testemunhos da memória do Rio de Janeiro após as obras do governo Passos, como investigou Tatiana Siciliano (2012). Nesta peça, um dos personagens, que se opunha às reformas defendendo a primazia do passado, critica “dois desalmados, um ministro das obras públicas e um prefeito, que entenderam transformar a cidade, fazer dela uma capital moderna [...] embelezar Botafogo e o Canal do Mangue [...]. Enfim, vão estragar-me o Rio!” (AZEVEDO, 2002, p. 977-1084).

Não havia consenso entre os habitantes, como demonstra a dramaturgia que espelha a expulsão das populações pobres para os morros e periferias e a fisionomia de algumas áreas da cidade aburguesadas representando o cosmopolitismo almejado na gestão Rodrigues Alves. Mas, apesar de ter demonstrado as diferentes visões dos cariocas, colocando em *Guanabarina* o embate entre manter ou reformar o Rio de Janeiro, Azevedo acaba por demonstrar que era a favor do progresso, desde que valorizadas as raízes do país.

Já na segunda metade do século XX, o Centro do Rio como personagem de Rodrigues oferece um testemunho diferente da visão de Azevedo, que usa a cidade como cenário, pois os espaços urbanos rodriguanos estão impregnados no próprio comportamento dos personagens a ponto de serem eles mesmos personagens. Nelson cria uma relação entre os espaços urbanos e os tipos humanos, permitindo traçar uma identidade dos bairros nos quais se desenvolvem as ações.

Os espaços urbanos de Rodrigues nas *Tragédias Cariocas* são tão eloquentes quanto as próprias ações dos personagens

(DRAGO, 2008, p. 98). Traçam uma espécie de mapa das condutas sociais indicando diferentes representações para os bairros cariocas e incluindo até aspectos de coerção familiar pelos perigos que apresentam. A área central, nos anos 1960, surge como símbolo da síntese da cidade, mostrando-se não apenas como um espaço de circulação entre as diferentes zonas, porém saturado da conotação de periculosidade. Na peça *Boca de Ouro* (1959), Nelson narra a história de um banqueiro de bicho que fizera uma dentadura completa em ouro, morador do bairro carioca de Madureira e que, no início da peça, acaba sendo assassinado. É na movimentada Avenida Presidente Vargas, repleta de carros e de ônibus, que os habitantes da cidade se reúnem para assistir à “apoteose fúnebre” (RODRIGUES, 1985, p. 337) de Boca de Ouro.

O conflito entre a rua e a casa, considerando-se a casa um suposto espaço de controle da ordem familiar que se subverte ao se desviar do padrão normativo, revela-se em *Bonitinha, mas ordinária*, de 1968, enfatizado a noção de que o centro da cidade não devia ser frequentado por meninas de boa família. Em *A Falecida*, uma esposa moradora da Aldeia Campista trai o marido em uma sorveteria da Cinelândia. As ruas do centro da cidade simbolizavam naquela época um espaço no qual a vigilância dos pais não mais operava – e, para Nelson, as atividades que aconteciam no centro seriam inadequadas e perigosas. A tradicional família carioca de classe média nos anos 1950 e 1960 revelava um período de tensão das mulheres sobre o controle da sexualidade. Em um momento em que crescia a participação do trabalho feminino em atividades antes

somente exercidas pelos homens, a área central do Rio, ainda capital da república, reunia a quase totalidade de escritórios de empresas públicas e privadas, ampliando as possibilidades de encontros e namoros. Contudo, em algumas décadas, outros centros de negócios surgiriam como Copacabana, Madureira e Barra da Tijuca, e essa conotação atribuída pela índole extremamente conservadora de Nelson se atenuaria.

Outros dramaturgos, como Wilson Sayão, retrataram alguns locais simbólicos do centro como “lugares de memória”. Na peça *Como diria Montaigne ou Trecho Ermo* (1978), Sayão enfatiza a importância da Confeitaria Colombo, lugar tradicional e que permanece na paisagem urbana e histórica do centro do Rio de Janeiro, sobrevivendo desde 1894. As personagens da peça louvam as delícias servidas na referida confeitaria, ainda presentes no cardápio dos nossos dias (SAYÃO, 1978, p. 29).

Tijuca/Rio Comprido, Engenho de Dentro e Todos os Santos como personagens ou referências da cena de Rodrigues e Sayão

Nos textos dramáticos de Rodrigues, a zona norte do Rio aparece com muita frequência, considerando que o autor morou por alguns anos na rua Alegre, que ficava no bairro de Aldeia Campista, na Grande Tijuca. Este fato parece ter-se refletido nas imagens construídas sobre as questões morais da classe média tijuicana. A Tijuca e seus arredores emergem na dramaturgia como um espaço conservador, motivando forte subversão de princípios em seus

personagens. O inesperado beijo que um personagem dá no rapaz desconhecido que fora atropelado em trágico acidente, na peça *O Beijo no Asfalto* (1960), acontece exatamente na Praça da Bandeira. O bairro é descrito nos anos 1960 como um reduto de conservadorismo familiar interceptado por desvios que subvertem a ordem e a moral. A Praça da Bandeira se localiza no entroncamento das zonas norte, sul e central da cidade e é o foco da ação cênica, na qual ocorre o atropelamento e o beijo no asfalto (RODRIGUES, 1985, p. 93-94). Na época da escrita da peça, a Praça da Bandeira pertencia ainda ao bairro do Maracanã.

Em *Bonitinha, mas ordinária* (1968), Ritinha é vigiada nos colégios da Usina, na Tijuca, e as casas do Grajaú permitiam a vigilância das jovens. A Tijuca foi recorrente como cenário e personagem nas *Tragédias Cariocas* e como bairro da classe média carioca que vem sofrendo drásticas mudanças culturais desde os anos em que o dramaturgo ali viveu e escreveu suas obras literárias.

Na segunda metade dos anos 1970, a cidade já estava bem mais delineada em sua geografia urbana. Sayão, tal como Rodrigues, refere-se bastante aos bairros da zona norte, como ocorre em *A Esfinge do Engenho de Dentro* (1976). Nesta peça, as diferentes zonas da cidade aparecem na fala de uma idosa de classe média que vive numa casa modesta do subúrbio. No início da peça, ela fala sobre uns parentes que moram na zona sul, mas não a visitam, pois é longe e difícil de chegar, indicando a falta de acessibilidade entre os bairros que não se comunicavam facilmente. Nessa mesma cena, percebe-se o forte preconceito da nova burguesia moradora da zona sul em relação aos bairros situados na zona norte da cidade.

Em outra cena, a mesma idosa provoca uma discussão sobre o preconceito entre as diferentes classes sociais, quando questiona a saída da empregada da casa, jovem, negra e bonita, para comprar um caderno – visto que está cursando o segundo grau à noite no Colégio Estadual Pereira Passos, localizado na Praça Condessa Paulo de Frontin, no Rio Comprido, também na zona norte. De certa maneira, Sayão apresenta ao leitor a transformação social referente ao acesso à educação pelas classes mais desfavorecidas, que começava a aumentar. Na peça *O altar do incenso* (1978), o bairro mais evocado é o de Todos os Santos, onde residem alguns personagens.

Copacabana: perigosa para Rodrigues e reduto da pequena burguesia nas peças de Sayão

Em *O Rio de Janeiro de 1877*, Azevedo faz uma crítica a Botanical Garden – primeira linha regular de bondes inaugurada na cidade em 1868 –, que seccionaria o futuro bairro de Copacabana. No primeiro ato, a personagem Política alega que a Botanical quer dividir Copacabana e “quer ficar com a copa e deixar a cabana aos outros” (AZEVEDO, 1877, *online*). Com certeza, Azevedo referia-se ao projeto de passar o bonde pelo Túnel Alaor Prata ou Túnel Velho (1892), que permitiu a ocupação do novo bairro à beira-mar segundo um traçado que separaria os lotes próximos à orla, que seriam destinados aos mais ricos, da área mais interior do bairro, menos valorizada. Mais tarde, em *A Capital Federal* (1897), o dramaturgo se refere novamente ao início da ocupação de Copacabana com a ligação da

linha de bonde que servia ao bairro de Botafogo em direção às praias da Zona Sul, no qual surgiram os primeiros loteamentos, com as famílias mais abastadas ocupando palacetes próximos à praia.⁵⁶

Nelson Rodrigues ressalta muitas características do bairro nos anos 1950 e 1960, pois residiu alguns anos em uma mansão de dois pavimentos situada à Rua Inhangá, transferindo-se mais tarde para um palacete na Rua Joaquim Nabuco⁵⁷.

O problema habitacional crescia em todo o Rio, mas Copacabana era um dos bairros mais procurados da zona sul, com o atrativo da praia e seus prédios luxuosos, além de hotéis e restaurantes frequentados pela burguesia⁵⁸. No final dos anos 1950, ainda não havia sido alargada a avenida Atlântida, que tinha pista em mão-dupla, e nem tinha sido executado o projeto paisagístico de Burle Marx para o calçadão. Os trajés de banho de mar mais exíguos a cada década e a própria descontração oferecida pelo espaço público da praia alargaram a permissividade nos costumes dos cariocas. No final dos anos 1950, surgiram nas ruas mais internas de Copacabana prédios com muitos apartamentos conjugados às vezes usados como

⁵⁶ Em 1923, a inauguração do Hotel Copacabana Palace, com projeto de Joseph Gire promoveu uma primeira ocupação de prédios de apartamentos, em especial nas cercanias da Praça do Lido.

⁵⁷ O primeiro endereço aparece em crônica do dramaturgo, explicando sobre algumas referências que usou em *Vestido de Noiva* (1943) e que foram memórias da experiência que ele teve aos dez anos, quando morou naquela rua próxima ao Copacabana Palace (“Velhos espartilhos”, de 30 de dezembro de 1967).

⁵⁸ Na Avenida Atlântica, as edificações ainda formavam um *continuum* de proporções e linguagens arquitetônicas similares, cantada por músicos e poetas, ainda sem as altíssimas edificações hoteleiras dos anos 1970 e 1980 que subverteriam a ordem ditada pelo Decreto 6.000 de 1937, inspirado no Plano Agache.

apartamentos transitórios, bastante comuns naquela década para encontros amorosos extraconjugais. Em o *Boca de Ouro* (1959), Rodrigues explora este hábito bastante difundido na época. Durante uma briga de casal, o rapaz conta que a sogra foi morta enquanto estava com o amante em Copacabana e, em uma das cenas do 2º ato, o marido desconfia da saída de sua mulher que diz ter ido ao dentista em Copacabana (RODRIGUES, 1985, p. 294). Na peça *Os sete gatinhos* (1953), Nelson mais uma vez associa Copacabana às atividades de prostituição das personagens. No início da trama, um dos personagens explica que seu apelido se deu por conta da fama que tem de ter sorte com as mulheres. Mais adiante, conta que é casado, porém precisa ter sempre uma mulher na “zona”, pedindo ao chofer do taxi que o deixe em Copacabana (RODRIGUES, 1985, p. 193). Certamente essa conotação foi se diluindo nas décadas seguintes e, com a introdução da televisão e com a radical mudança nos valores familiares, a partir dos anos 1970, os costumes ficaram mais homogêneos em todos os bairros da cidade.

Sayão apresenta Copacabana como um bairro heterogêneo, no qual predomina a burguesia, como se comprova em dois trechos da peça *Como diria Montaigne ou Trecho Ermo* (1978), em diferentes cenas, quando se refere à rua Prado Júnior e à área da praça do Lido. Esses espaços são citados nas falas das personagens demonstrando os usos e os tipos humanos que ocupavam o bairro no final dos anos 1970 (SAYÃO, 1978, p. 36-37).

Por meio desta peça de Sayão, pode-se ainda recuperar a memória do uso de edificações que hoje estão abandonadas ou foram ocupadas por outras atividades tal como

ocorre na Cena 7, em que se discute a posição social e moral de uma personagem que mora no Lido, mas que estuda Direito na Faculdade Gama Filho, na Piedade. Há um embate entre personagens, mas Sayão insere a instituição de ensino como um espaço de relevância que qualifica o personagem, habitante do Lido, não como um malandro, mas como um universitário (SAYÃO, 1978, p. 40)⁵⁹.

Na peça *Consuetudo Revertendi* (1974), duas senhoras de 59 anos vivem num apartamento em Copacabana e fazem inúmeras alusões às características do bairro. Passam todo o tempo olhando pela janela, observando os transeuntes e os vizinhos dos prédios que são bem próximos, atributo comum nos edifícios residenciais copacabanenses. Em duas cenas diferentes (SAYÃO, 1974, p. 19 e p. 26, Cena 2, Ato 1; Cena 1, Ato 2), um dos personagens se refere aos passeios no calçadão, do Leme ao Posto 6, cujo projeto, nos anos 1970, após a duplicação da Avenida Atlântica, a ampliação das calçadas e da faixa de areia, foi encomendado ao paisagista Burle Marx, que reelaborou o desenho de pedras portuguesas com desenhos em preto e branco em forma das ondas paralelas ao mar. Hoje trata-se de um dos símbolos do famoso bairro e está tombado pelos governos estadual e municipal.⁶⁰

Em outro diálogo da mesma peça, um dos personagens revela que colocou um anúncio para vender o apartamento, apenas para ouvir os possíveis compradores enaltecerem as

⁵⁹ Desde 2014, os prédios do *campus* daquela instituição estão abandonados visto que a Gama Filho foi descredenciada pelo Ministério da Educação (MEC).

⁶⁰ O calçadão, com seus desenhos em pedra portuguesa concebidos em formas abstratas combinadas às simulações de ondas, é tombado pelo INEPAC em 25.01.1991 através do *Processo E-18/000.030/91 e pelo Decreto Municipal n.º 30.936, de 4 de agosto 2009*.

qualidades do apartamento e do bairro, como ela mesma elenca ao possível corretor. “O ponto é bom... ônibus na porta, farmácia, padaria, açougue... bem perto da praia, não é, Geraldo? [...] O edifício é familiar, tá vendo? Duas senhoras! Você com aquelas ideias de que Copacabana é uma ‘zona’....” (SAYÃO, 1974, p. 26).

A ideia de Copacabana como um bairro perigoso, já expressada por Rodrigues, reaparece em Sayão, porém, deixando perceber que estavam ocorrendo mudanças significativas tanto quanto às características urbanísticas quanto aos aspectos sociais. A intensa ocupação do bairro é acentuada no final dos anos 1970 na peça *Como diria Montaigne ou Trecho Ermo*, por meio de diálogos em que os personagens se referem às suas residências e respectivas localizações, como nomes de ruas e de praças (Rua Prado Júnior, Lido, Rua Gomes Carneiro).

Ao confrontar a dramaturgia de Nelson nos anos 1950/1960 com a de Sayão, na década de 1970, identifica-se que as percepções do social não são de forma alguma discursos neutros, como afirma Chartier (2002, p. 17) visto que “produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas”. No caso, as práticas dos personagens rodriguanos denotam uma caracterização depreciativa de Copacabana, ao passo que, em Sayão, o bairro já assume sua representação de bairro burguês no contexto urbano carioca.

A expansão da cidade: Leblon, São Conrado e Barra da Tijuca em Rodrigues e Sayão

Na década de 1960, descendo a Estrada do Alto da Boa Vista – Avenida Edison Passos, aberta na gestão de Henrique Dodsworth –, chegava-se pela Estrada das Furnas à Barra da Tijuca, espaço entre urbano e rural ainda sem formação de uma identidade coletiva. Outra alternativa para chegar à Barra era subir a Avenida Niemeyer, desde 1916 rodeando os penhascos do íngreme litoral, passar pelo ainda quase rural bairro de São Conrado – antiga Praia da Gávea e subir a Estrada do Joá – aberta na gestão do Prefeito Prado Junior (1929). Neste caminho, passava-se por intensas matas tropicais e alguns equipamentos de lazer.

Inaugurado em São Conrado nos anos 1950, o Bar Bem era uma edificação cilíndrica e envidraçada muito procurada pelas famílias que ali almoçavam nos finais de semana, mas também pelos que buscavam encontros fortuitos durante a semana. Subindo a Estrada do Joá, passava-se pelo Restaurante e Boate do Joá, existente desde os anos 1950, para depois descer às terras planas e repletas de vegetação nativa da Barra. Tanto a arquitetura do Bar Bem quanto a da Boate Joá estão hoje totalmente descaracterizadas, mas os acontecimentos que ali ocorriam ainda estão guardados na memória de alguns. As terras ainda ermas tornavam aqueles espaços da cidade suspeitos e perigosos, como já anunciava a marchinha de Braguinha “Vai com jeito”, de 1956⁶¹. Nelson Rodrigues alude ao estigma do bairro longínquo.

⁶¹ “Vai com jeito vai/ Se não um dia a casa cai (menina)/Se alguém te convidar /Pra tomar banho em Paquetá/ Pra piquenique na Barra da Tijuca/Ou pra fazer um programa no Joá/ Menina vai...”

Em *Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Resende*, de 1968, percebe-se o caráter ambíguo da Barra naquele momento, quando uma das personagens se refere atônita à “Avenida Niemeyer? Barra da Tijuca? Então, é curra! Curra! Mas os caras que tocarem nas minhas irmãs hão de morrer de câncer na língua! Vão morrer!” (RODRIGUES, 1985, p. 308) Cabe lembrar que a Barra da Tijuca nos anos 1960 era ainda bastante rural, com exceção dos loteamentos Jardim Tijucamar e Jardim Oceânico, que começaram a ser urbanizados nos anos 1940, próximos à Igreja de São Francisco de Paula.

Em um trecho da peça *A Esfinge do Engenho de Dentro*, de Sayão, um laboratorista de meia idade brinca que vai “montar casa” para sua paciente – uma viúva de 80 anos, oferecendo um apart-hotel na Barra da Tijuca, primeira locação, com vista para o mar. Quando ela retruca que não se habituará a morar em apartamento, ele oferece uma mansão “com motorista e mordomo, na Visconde de Albuquerque” (SAYÃO, 1976, p. 32).

Mas a realidade é que a antiga moradora não quer sair do Engenho de Dentro, bairro no qual viveu toda a vida (SAYÃO, 1976, p. 32). Essa é uma referência significativa nessa peça para se pensar as transformações urbanísticas da cidade, pois o projeto piloto da Barra da Tijuca elaborado por Lúcio Costa, em 1969 (cf. COSTA, 1995), e a abertura da autoestrada Lagoa-Barra, inaugurada em meados dos anos 1970, ligando a zona sul à zona oeste impulsionaram a ocupação daquele bairro planejado⁶². É fato, todavia, que

⁶² O Elevado do Joá concluído em 1974 viabilizou a ocupação da região e motivou a criação de inúmeros empreendimentos imobiliários.

os moradores dos bairros tradicionais da zona norte, habituados às casas simples com quintal, sentissem-se a princípio intimidados em morar em altos edifícios de numerosos apartamentos.

Nas peças de Nelson Rodrigues, a Barra da Tijuca – ainda restrita aos bares e ao início da ocupação do Jardim Oceânico – é um local ligado às práticas consideradas perigosas às “moças de boa família”, entretanto, nas peças de Sayão, já existe uma mudança significativa neste entendimento. Os diálogos entre os personagens testemunham também o tipo de ocupação ainda existente no Leblon, especificamente na avenida Visconde de Albuquerque, então ladeada por casarões e mansões, muitos dos quais ainda existem⁶³.

Conclusão

Alarga-se nesta pesquisa o conceito de patrimônio cultural urbano, extrapolando a imagem dos bens arquiteturais inseridos na paisagem e valorizando o uso e valores simbólicos que existiram nos bairros analisados, sobretudo considerando as trocas de sociabilidade presenciadas naqueles espaços. Buscou-se construir a memória na interlocução

⁶³ “Valquíria: Pensando bem, é melhor mesmo você me levar daqui e montar casa pra mim.

Otávio: Claro que é. Já está decidido. Um apart-hotel na Barra... com vista pro mar... primeira locação.(...)

Valquíria: Eu não gosto de apartamento. Não vou me habituar... sempre morei em casa.

Otávio: Você manda... Não seja por isso... Uma mansão, então, com motorista e mordomo, na Visconde de Albuquerque. Que que você acha?

Valquíria: Eu sou capaz de entrar em depressão... sentindo falta do Engenho de Dentro, da José Reis, da Abolição... do bonde do Souza...” (SAYÃO, 1976, p. 32).

das consciências individuais e sociais, uma vez que, como afirma Halbwachs (1950), o testemunho individual só pode ser localizado e enunciado quando situado no “quadro de referências” coletivas. A dramaturgia como representação psico-sociológica da cidade constitui um patrimônio imaterial que identifica as transformações do Rio de Janeiro no tempo, ao mesmo tempo em que informa os significados de alguns espaços da cidade em diferentes temporalidades, tal como percebidos pelos seus habitantes em épocas pretéritas.

A análise de textos selecionados dos três dramaturgos que embasaram as investigações revelou diferentes representações da cidade, visto que o Rio de Janeiro é usado como pano de fundo da cena teatral em especial nas obras do primeiro e último autor. Contudo, também foi possível observar que a identidade dos bairros mais tradicionais nos quais se desenrolam as tramas na obra de Nelson Rodrigues manifesta-se também no discurso dos personagens de Sayão.

Nas peças de Artur Azevedo, escritas entre os anos de 1877 e 1906, há diversas referências ao centro da cidade do Rio de Janeiro, não somente a ruas, mas a teatros, praças e até mesmo a uma praia, atualmente bastante aterrada, a antiga praia do Russel próxima a qual se situa o Hotel Glória (AZEVEDO, 1877, *online*) (Fig.1). Logradouros que não mais existem surgem como cenário de algumas das peças e as constantes referências aos tálburis, bondes com tração animal e bondes eletrificados, abarcando diferentes décadas, permitiram constatar a relevância dos bondes aliados à especulação imobiliária na formação de bairros novos como Copacabana e Vila Isabel, ainda no início do século.

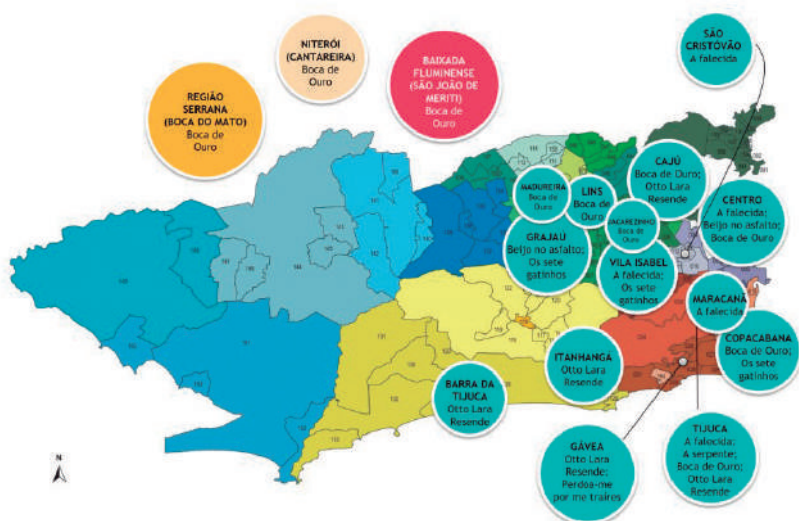
Fig. 1 - Mapeamento dos logradouros do centro da cidade citados nas peças de Artur Azevedo. 2018. Desenho de Milena Fernandes sobre a planta da cidade do Rio de Janeiro de 1905.



Percebidos pela sensibilidade aguçada de Nelson Rodrigues, muitos espaços da cidade se relacionam com a intriga da trama e com os personagens, possibilitando, nesta pesquisa, sentir “a alma” de alguns bairros cariocas nos anos 1950 e 1960. Seus textos teatrais espelham o conflito representado pelas tradições e regras de moralidade familiar em contato com novos princípios da modernidade urbana. Cabe lembrar que, no período em que se investigou a relação de Nelson Rodrigues com o Rio de Janeiro, a cidade perdeu a condição de capital federal (1960) fato que coincidiu com a criação do Estado da Guanabara, e, a partir de 1964, passou pelas arrasadoras obras viárias do “milagre econômico”, quando o governo militar investiu

em obras de grande vulto e estimulou os empreendimentos imobiliários, modificando não só os espaços físicos, mas os espaços sociais da cidade.

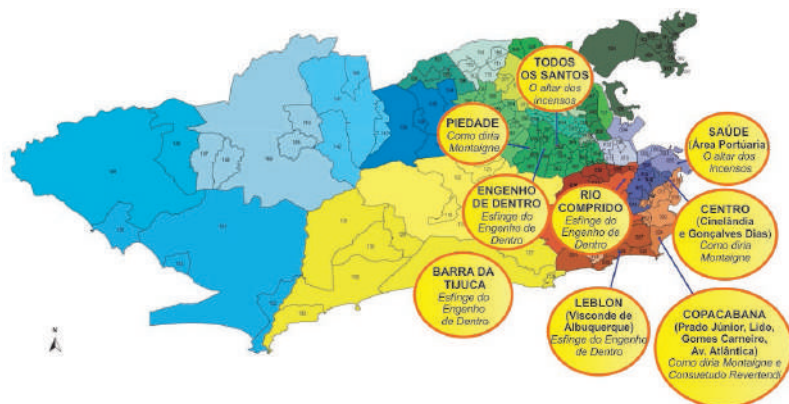
Fig. 2 - Mapeamento dos bairros citados na dramaturgia das tragédias cariocas de Nelson Rodrigues. 2016. Desenho de Lucas Soares sobre mapa atual do município do Rio de Janeiro.



Wilson Sayão não apresenta os bairros do Rio nem como cenário, como faz Azevedo, e nem como personagem, como propõe Rodrigues, mas utiliza-os como lócus do “repertório da cidade, ou seja, aquilo que cai no imaginário da cidade e passa a fazer parte das histórias que a cidade se conta”, como sugere Pechman (2009, p. 352). O caráter arquivístico da dramaturgia deste autor ocorre pela ação de recordar ou de informar aquilo que o espaço pode provocar no leitor. Nesse sentido, as evidências contidas em

sua dramaturgia revelam “fatos urbanos que passam a fazer parte do repertório do sujeito a cada experiência em que ele é convidado a mobilizar sua subjetividade, que está completamente entrelaçada às “objetividades” da vida pública” (PECHMAN, 2009, p. 352) e permitem perceber as questões psicossociais que permeiam a visão que os habitantes tinham do Rio nos anos 1970, colaborando com a escrita de uma memória da cidade.

Fig. 3 - Mapeamento dos bairros citados na dramaturgia de Wilson Sayão. 2018. Desenho de Milena Fernandes sobre mapa atual do município do Rio de Janeiro.



Ratificando teorias de muitos estudiosos que discutem a memória urbana, entre eles Halbwachs (1950), Bresciani (2002), Pechman (1994, 2009) e Pesavento (1995), conclui-se que a cidade, como espaço de construção simbólica modificado por seus habitantes/governantes ao longo do tempo, pode ser lida tanto a partir das suas construções de concreto e pedra, como em geral ocorre nos órgãos do patrimônio, quanto por meio da pintura, da literatura e,

inclusive de peças teatrais, que permitiram testemunhar diferentes práticas sociais para os mesmos espaços da cidade em diferentes temporalidades, tal como investigado na obra dos três dramaturgos.

Referências

ABREU, Maurício. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLAN-Rio, 1987.

_____. Sobre a memória das cidades. *Revista da Faculdade de Letras - Geografia*. v. XIV, Porto, 1998, p. 77-97.

_____. A cidade da Geografia no Brasil: percursos, crises, superações. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Org.). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002.

AZEVEDO, Artur. “Guanabarina”. In: *Teatro de Arthur Azevedo*. v. 5. (Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro). Rio de Janeiro: Funarte, 2002. p. 977-1084.

_____. Todas as peças disponibilizadas online. In: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=2150. Acesso em 07 jan. 2018.

BRESCIANI, Maria Stella. Cidade e História. In: Oliveira, Lúcia Lippi (Org.). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002. 295 p. 16-35.

COSTA, Lucio. Plano Piloto para a urbanização da baixada compreendida entre a Barra da Tijuca, o Pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá [1969]. In: *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 11, n. 5, 1991, p. 173-191.

_____. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002.

DRAGO, Niúxa. Espaços da cidade na dramaturgia de Nelson Rodrigues. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). *Espaço e Teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPERJ, 2008.

HALBWACHS, Maurice. *La Mémoire Collective*. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1950.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do Espetáculo*. Teatros e Cinemas da Praça Tiradentes a Cinelândia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

PECHMAN, Robert. (Org.). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

_____. Cenas, algumas obs-cenas, da rua. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 21, n. 2, p. 351-368, Maio/Ago. 2009.

PESAVENTO, Sandra. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.8, n.16, 1995. p. 279-290.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. v. 1 a 4 (organizado por Sábado Magaldi). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SAYÃO, Wilson. *A esfinge do engenho de dentro*. [S.l.: s.n.]. mimeo. 57 p.

_____. *Como diria Montaigne*. [S.l.: s.n.]. mimeo. 59 p.

_____. *Consuetudo revertendi*. [S.l.: s.n.]. mimeo. 53 p.

_____. *O altar do incenso*. [S.l.: s.n.]. mimeo. 71p.

SICILIANO, Tatiana. *Metamorfoses guanabarinas: O Rio de Janeiro no raiar do século XX por Arthur Azevedo*. *Interseções*. v. 14 n. 2, p. 455-471, dez 2012.

ASPECTOS DA REGIONALIDADE
E LEITURA DO TEXTO-CENA:
UM ESTUDO DE CASO NA CENA CAMPINENSE

Diógenes André Vieira Maciel

Eu tenho pesquisado, nos últimos dez anos, aspectos do teatro de Campina Grande, cidade no interior da Paraíba, que, por conta da força de atração exercida pelo seu Festival de Inverno (em vigência desde 1976), é bastante importante para a compreensão do conjunto da atividade cênica de nosso Estado. Assim, ao tratar de um caso específico dessa *cena*, espero, talvez por metonímia, apontar para modos de pensar sobre a relação texto-cena paraibana – mesmo que isso seja sobremaneira arriscado por, talvez, conduzir a uma possível homogeneização daquilo o que é extremamente diverso e complexo, tanto no que se refere aos seus percursos estéticos quanto à sua própria história interna.

A minha busca tem se dirigido, enquanto pesquisador do binômio dramaturgia-teatro, à tentativa de estabelecer diálogo com uma metodologia capaz de me auxiliar no esforço necessário ao levantamento dos fatos teatrais (através da documentação) com o fito de estabelecer um paradigma histórico-crítico, envidado para a interpretação da atividade estética e dos eventos teatrais dados naquele espaço em alguns recortes temporais julgados como relevantes. Esse esforço se faz necessário à lide com a ausência de uma historiografia do teatro local, entendida como um primeiro conjunto de referências consolidadas, na direção daquilo o que a professora Tania Brandão já chamou atenção em inúmeras oportunidades: a dimensão paradoxal de referência, na medida em que o adjetivo *brasileiro*, em vista da história do teatro *nacional*, torna-se revelador apenas de algo que, “por tradição ou por hábito, chamamos de Brasil”, quando, na realidade, trata-se de “um sistema de relações, inclusive de mercado, que no fundo é apenas o eixo Rio – São Paulo” (BRANDÃO, 2006, p. 106).

Falar da quimera histórica, interpretativa e conceitual que poderia estar contida na expressão “teatro brasileiro” é olhar para o contrário de qualquer estabilidade: é assumir a diversidade das cenas locais (e regionais), com desenvolvimentos bastante distintos daqueles que se verificou no aludido eixo, apontando para processos que rompem com qualquer ideia de unidade da produção dentro do sistema que, talvez, só fosse bem compreendido a partir de sua multiplicidade. Esse processo põe a nu a necessidade de construção de outras narrativas que, ordenando fatos teatrais, possam estabelecer novas marcas e temporalidade

para (e na) historiografia teatral, em torno de outras espacialidades, garantindo nova inteligibilidade aos fenômenos verificados no trânsito entre a margem e o centro.

Tenho pensado a década de 1970 como um “momento decisivo” (e, aqui, o uso dessa expressão denuncia minha formação de Letras, devedora do modo de compreender a história literária/cultural legado por Antonio Candido) para o sistema teatral moderno de Campina Grande, cidade a qual me referia nas primeiras linhas deste texto, e isso só é comprovável por conta da efervescência atrelada aos espetáculos estreados naqueles anos, marcando uma dimensão factual dessa narrativa. Não vou aqui elencar todas as dificuldades inerentes ao ato de pesquisar história do teatro em uma cidade em que os arquivos públicos estão em situação de indigência e onde a extrema escassez de arquivos privados ou pessoais denuncia a maneira como os artistas sequer conseguem compreender, de maneira autoconsciente, sua posição em meio a este sistema em (des)organização. Vou, antes, me limitar a tratar de um aspecto: para uma pesquisa como a que tenho feito, no limite entre página e palco, tenho lidado, ainda, com a ausência (ou dificuldade de acesso) à materialidade dos textos dramáticos montados no período recortado (os anos de 1970) enquanto partes relevantes à compreensão da história desses espetáculos.

É importante dizer que minha atitude, mesmo enquanto pesquisador com formação nas Letras, não busca (re)estabelecer a perspectiva de que a história do teatro é história da literatura em suas formas Dramáticas, o que levaria a um suposto “*primado ingênuo da literatura*”

(a expressão é de BRANDÃO, 2006, p. 112, grifos dela) sobre a cena. Contudo, é necessário assumir que, no contexto em análise, o texto muitas vezes é o único testemunho documental de um evento teatral – seja impresso em livro, seja manuscrito ou datiloscrito, quando consta em um arquivo – ou que apenas dele podemos partir para o cruzamento com outras exíguas fontes documentais capazes de garantir um modo de ler uma cena-texto (uma foto, um depoimento oral, uma crônica publicada em jornal etc.). Ou seja, essa parte textual-verbal faz sentido para nossa pesquisa enquanto “*um texto para se ver*” (a expressão é do mesmo texto de Brandão (2006, p. 113, grifos dela.)) no palco, tomado mediante certas concepções *modernas*, pois, no período de tempo em questão, o espetáculo ainda é compreendido (em Campina Grande) como uma interpretação justa, adequada e correta de um texto previamente escrito.

Considerando estes liames, passarei a tratar sobre aspectos relativos à produção da dramaturga nascida no Seridó potiguar, mas radicada na Serra da Borborema desde 1958, Maria de Lourdes Nunes Ramalho, apontando para o seu relevante papel em meio à organização da cultura daquele espaço, visto simultaneamente enquanto empreendimento individual (pois diz da emergência social e artística da sua imagem pública enquanto dramaturga) e enquanto busca estético-criativa pela consolidação de um modelo de grupo teatral em meio à discussão sobre um modo *moderno* de encenar seus próprios textos. Encarando este duplo movimento, percebi que a cena local (muitas vezes vista como regional) seria mais bem compreendida pelas suas diferenças em relação à cena tida como nacional.

Durante quatro anos muito significativos, a saber, 1973-1977, as marcas da constituição da *cena moderna* em Campina Grande, conforme a análise documental apontou, foram dadas pela obra dessa dramaturga ainda viva (ela nasceu em 1920) e que produziu incessantemente até meados da primeira década do século XXI. Quando, em 1973, Lourdes tornou-se a presidenta da FACMA – Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira, ela assumiu as produções de seu Grupo Cênico, o que culminou, respectivamente, nas estreias de *Fogo-Fátuo*, em 1974, e, depois, de *As velhas*, em 1975. Na sequência, ela consolida as ações de um outro grupo, o Grupo Cênico Paschoal Carlos Magno, até 1977, ano em que se deu a fundação do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, o qual incorpora o Grupo Cênico homônimo, abrindo espaço para convênios e captação de recursos, por exemplo, do Serviço Nacional de Teatro – SNT, para desenvolver atividades em escolas públicas da cidade e também a subvenção a montagens de espetáculos, a saber, *A feira* (1976) e, depois, *Os mal-amados* (estreada em 1977).

Para empreender este estudo de caso na cena campinense precisei romper com a naturalização exclusivamente literária do texto dramatúrgico, de modo a entender a dramaturgia ramalhiana em meio a uma área de *atrato*, pela qual um modo específico de escrita é capaz de apontar para uma situação potencial de performance, posicionando o texto como tão fluido quanto sua encenação. A busca pelo *modo moderno* de encenação de um texto, assim, neste caso, se revelava no âmbito da técnica teatral, na relação com os elencos, na reflexão cada vez mais contundente sobre os

níveis de língua falada utilizados para a caracterização das personagens e das tramas, aspectos estes sempre os mais destacados nas críticas impressas nos jornais a que tivemos acesso. Mesmo assim, desconstruir a primazia do texto (ou de uma perspectiva metodológica hegemônica em torno dele) não tornou menos relevante o enfrentamento de um debate sobre o estatuto da dimensão material da dramaturgia sobre a qual precisava me debruçar – no caso em tela, tanto lidei com edições impressas dos textos (publicadas em gráficas locais), como com versões datiloscritas localizadas no acervo da FUNARTE, em pesquisa presencial no ano de 2016.

Essa questão, a da aludida materialidade, tem me reservado sempre certo incômodo, também em vista de algumas certezas bastante esquemáticas proferidas sobre a autora e sua obra nos últimos anos. Para situar o problema, reportar-me-ei a um evento acadêmico, ocorrido em agosto de 2003, na cidade de João Pessoa-PB. Naquela ocasião, Lourdes Ramalho foi convidada para compor uma mesa com outras “Escritoras Paraibanas”. Ao examinar as falas que constam nos anais do evento, constatei que, ao contrário das demais autoras presentes (uma contista, uma cronista e uma poetisa), a dramaturga (cf. RAMALHO, 2005) não definiu claramente um projeto estético, ou explorou suas motivações criativas ou mesmo questionou as suas inquietações em relação à atividade de *escritora*; não discutiu sobre o que é ser mulher e escrever, sequer se definiu como autora. A dramaturga se preocupou em estabelecer uma noção de *dramaturgia nordestina*, enfatizando processos de fatura que unem o teatro produzido nesta região

a formas populares de poesia, orais e improvisadas, como também àquelas que estão nos folhetos, aparentadas a formas poéticas e teatrais ibéricas.

Todavia, a professora Ria Lemaire (2005), na conferência de encerramento do mesmo evento, entre outras coisas, interpretou a exposição da dramaturga como a tomada de posição de alguém que buscava se conectar a uma *tradição*, que não é a da “palavra, como na poesia escrita moderna”, mas a das “fórmulas, que pertencem à tradição do cordel e da cantoria, que ela reutiliza”, afirmando que a dramaturga “define explicitamente o seu ato de ‘escrever’ como provindo daquela tradição” (LEMAIRE, 2005, p. 22-23) – atenção ao uso do verbo entre as aspas. Entretanto, em nenhum momento, esta foi a tradição que Lourdes mais vivamente comentou: ela estava mesmo preocupada com a definição, antes, de uma *dramaturgia nordestina*, formalizada nas brincadeiras e danças dramáticas, e no conjunto de dramaturgos por ela citados – Oswaldo Barroso, Racine Santos, Altimar Pimentel, Ariano Suassuna – e esta, sim, seria a tradição a que sempre quer se conectar.

Hoje em dia não é possível esquecer que a definição mais recorrente de Lourdes Ramalho, sobre si mesma, é a de alguém ligada ao palco, ao texto escrito para o palco. Portanto, a dramaturga não estaria envolvida apenas em malhas de produção de uma cultura oral: percebamos, inclusive, a equivocada compreensão da atividade ramalhiana de escrever sempre como algo “entre aspas”, pois que diria respeito, segundo Ria Lemaire, à produção de um “texto escrito/impresso [como] suporte de uma memorização ao serviço da tradição oral da comunidade,

facilitando-lhe a sua transmissão pela voz, no palco, a um auditório, um público que a escuta” (LEMAIRE, 2005, p. 23), ou seja, um processo entendido como distinto do ato de escritura moderna, circunscrito à composição cujo suporte privilegiado é o papel, o livro. Ao estar consignado ao livro impresso, a mesma pesquisadora já afirmou, também, que o texto ramalhiano “se transforma em algo fixo, em um documento definitivo que alguém vai poder ler em voz alta e repetir literalmente” (LEMAIRE, 2010, p. 22).

Ou seja, estamos diante de uma operação que quer inventar um modo bastante equivocado de se lidar com a dramaturgia ramalhiana, portanto, como se ela não se relacionasse a sistemas modernos de teatro, pois “do texto manuscrito para ser encenado, passa-se a um texto publicado que vai ser lido e estudado como ‘literatura’. [...], fechado e definitivo e lido em silêncio, *como se fosse um texto literário*” (LEMAIRE, 2010, p. 26, grifos meus). Se pensarmos junto com Chartier (2014, p. 11), por exemplo, não podemos esquecer que a materialidade das vozes que *falavam textos* no passado, dando-lhes “uma sonoridade corpórea que os conduzia aos ouvintes” (a referência é a textos de Shakespeare e de Cervantes), não é mais possível de ser acessada – o que nos foi legado ficou circunscrito a um *corpo tipográfico*, ou seja, a uma materialidade da “inscrição impressa em livros (ou livretos) nas páginas que os tornaram acessíveis aos leitores de sua época” ou que os difundiram e difundem na contemporaneidade. Nesta direção, texto e livro compartilham uma materialidade – a da página – que é, paradoxalmente, uma “forma fixa, mas também mobilidade e instabilidade” (Ibid., loc. cit.), contrariando, assim, a propositura crítica mencionada.

É bem verdade que muitos textos ramalhianos (quase todos levados ao palco por grupos paraibanos e, alguns deles, por iniciativa do encenador Moncho Rodriguez, em Portugal) até fins dos anos de 1990 foram preservados em livros organizados pela própria dramaturga, sem que haja nenhum vestígio de manuscrito; mas os dos anos 2000 foram escritos à mão, todavia, sem qualquer apego ao caderno manuscrito, tanto o é que ela solicitava a quem chegasse a sua casa que, de pronto, levasse-os para serem transcritos no computador, possibilitando a reprodução em várias cópias para que ela pudesse oferecê-las aos artistas de teatro que ali chegassem: idealizar qualquer processo de produção manuscrita de sua fatura é uma mistificação.

Ao não se mencionar estes aspectos, comete-se terrível equívoco de avaliação, notadamente ao negar que possa ser dada uma visada também literária aos textos de Lourdes Ramalho, na medida em que se trabalhe com suas versões impressas em livros ou com seus datiloscritos, portanto, testemunhos fidedignos e dispostos às atividades de leitura e análise como objetos literários que, afinal, *também* o são. Hoje em dia, cheguei a uma etapa da minha pesquisa em que começo a perceber a necessidade de debater, de modo adensado e profundo, sobre a história das edições dos textos para teatro de Lourdes Ramalho e do teatro paraibano, circunscrita àquele momento em que há uma ruptura do indivíduo, produtor de discursos, em relação à comunidade de onde ele advém e para quem ele se dirige. Tanto o é que o artista, tal qual concebido na modernidade, já surge como alguém que se destaca ou que é destacado dentro dessa comunidade dita moderna – e isto é verificável se

penso nos processos estéticos com os quais a dramaturga se relacionava naquele contexto.

Tudo isso parece reverberar a necessidade de compreensão de que, desde o século XVIII, também conforme Chartier (2012, p. 266), a ordem dos discursos se baseia “na individualização da escrita, na originalidade das obras e na canonização do autor”, tríade esta que acabará por definir, inclusive, a definição de propriedade literária e de *copyrights*, em um momento quando se fetichizava (como parece ainda fazer Ria Lemaire, em face à obra ramalhiana, nos textos citados) “o manuscrito autógrafo e [a] obsessão pela mão do autor, tornada garantia da autenticidade da obra” (Ibid., loc. cit.).

Assim, afirmo que Lourdes Ramalho não está longe do mundo da escrita moderna e da imagem moderna de autor(a), e, a despeito do que vinha argumentando anteriormente sobre a relação texto e cena, ainda se faz necessário travar este debate, pois, curiosamente, só o processo de canonização de um escritor(a) é que torna a sua obra um *monumento*. De novo, deixo às claras, que mesmo que pareça mais um paradoxo, a minha discussão também não é voltada à monumentalização da obra ramalhiana, mas dirigida à compreensão de que, atualmente, seus textos estão circunscritos à dimensão dos impressos (datiloscritos, livros, folhetos) e de que os espetáculos dela resultantes na década de 1970 só podem, portanto, ser apreendidos por uma análise documental.

Contudo, no circuito entre a composição do texto, sua montagem e sua posterior recepção, obviamente, estão

implicadas dimensões que dizem respeito a concepções, convenções e regras do mercado teatral moderno, pois, como também já afirmei, são *textos escritos para a cena*: inclusive, destaco que a pesquisa documental e a coleta de relatos orais revelou uma prática muito específica de escrita teatral, em que a autora atuava na distribuição dos papéis em relação ao elenco disponível, dando início a um trabalho de transposição do texto para um *vir a ser* da cena, antes do início do trabalho com o diretor-encenador, assim interseccionando as funções atinentes a uma *autora-ensaiadora*. Aqui estou empregando este termo conforme Chiaradia (2003, p. 156), quando, ao tratar do contexto do mercado de teatro ligeiro nas primeiras décadas do século XX, considera que os dramaturgos assumiam um papel de autores-ensaiadores, sem distinguir o processo de escrita dramatúrgica da encenação, apontando “estas montagens como parte importante do que viria a ser a moderna cena brasileira, sendo [este profissional] um embrião de futuras posturas de direção”. Este apontamento diz da tendência, na historiografia do teatro, a se considerar a irrupção do *moderno* apenas como um caminho de ruptura, o que, se de todo não é falso, também não é a única maneira de conduzir a discussão nesta seara, pois não é possível perder de vista o horizonte relativo à longa duração de certas práticas teatrais que, assim, atuam na modernidade, nuançando-a e não possibilitando tomá-las apenas como “velhas”, “antigas” ou “obsoletas”.

É neste sentido que podemos alocar o texto-cena em Campina Grande como centro de um fenômeno: conforme

Lourdes exercia sua múltipla ação na cena, os *papéis*⁶⁴ eram erigidos (dramaturgicamente e teatralmente) visando a uma interpretação do texto dramatúrgico, no qual tudo já estava pré-codificado, ajustando-se ao entendimento da prática teatral como textocentrada, o que também se adequava aos necessários ajustes e aos recursos práticos de um dado grupo de atores. Esse foi um caminho de aprendizado na história do teatro em Campina Grande desde o último quartel do século XX até a contemporaneidade, incluindo o ajuste ao gosto do público, à manutenção e fixação de um repertório coerente à formalização de temas que acabaram por se tornar modelos eficazes de produção estética.

A historicidade desse texto-cena (seja a dos impressos, seja a das encenações) impõe a necessidade de “decifrar as limitações impostas ou as possibilidades oferecidas por essas formas materiais, nas páginas ou nos palcos” (CHARTIER, 2012, p. 271), mediando a relação com o público e com as convenções de um dado tempo e lugar, pois “uma ‘mesma’ obra pode ser recebida diversamente por diferentes públicos em um mesmo momento, [sendo possível compreender] como, na longa duração de sua transmissão, ela se encontra investida de significações muito distantes umas das outras” (Ibid., loc. cit.). No caso ramalhiano, havia, em consonância a estas propostas estéticas modernas, a difusão do neorealismo enquanto uma linguagem hegemônica no palco, que passara a buscar empatia com o público mediante a vida representada na cena, tornada um simulacro da realidade ou um espelhamento do seu cotidiano.

Naquele texto-cena dos anos de 1970, estava

⁶⁴ Segundo Reis (2013, p. 53), o *papel* denomina as “funções dos atores que

representada uma prosódia, um registro linguístico, de onde surgiam os elementos humanos, apontando para referências aos espaços representados. Diante disso, venho pensando sobre como processos estéticos, em Campina Grande, foram muito marcados por uma convivência com *convenções* e formas de temporalidades distintas e, em alguns momentos, até mesmo pelas impossibilidades de rápida superação dos padrões “velhos” de produção teatral. Para Raymond Williams (1983), a ideia de *convenção* é basilar para se entender o drama enquanto forma, podendo ser tomada enquanto conceito para dizer tanto de um “acordo tácito” quanto de certos “padrões aceitos” (na acepção de regras formais), ou seja, aquilo sobre o que todos os envolvidos no processo de performance teatral, incluído o público, concordam em vista da realização de um espetáculo.

Ao gosto da dramaturga, mas também dos elencos, do público e, depois, inclusive, dos ditames de certos editais e órgãos de fomento, Lourdes Ramalho explorou a possibilidade instituinte do que se chamava, em outros contextos, de um *filão dramatúrgico*, vinculado à representação da regionalidade nordestina, formalizando um repertório bastante caro à cena local, e apontando para um modo de compor, mediante um aparentemente inesgotável diálogo

advêm não apenas dos textos, mas também de um código de interpretação não escrito (aparência física e gestualidade do personagem), em momentos da história do teatro com formas teatrais rigidamente codificadas”, sendo este conceito mais adequado para o contexto em análise que o de *tipo*, “geralmente utilizado por autores que qualificam as hierarquias de atores dentro das convenções do teatro brasileiro do início do século”. É assim que a distribuição dos papéis diz da atuação do ensaiador ou mesmo do autor, no caso dos originais, em relação à composição de elencos.

com as fontes e matrizes populares, formalizando, no dizer de Maria Helena Werneck (2003, p. 144),

estruturas dramatúrgicas – personagens, temáticas, fórmulas de enredo, desenhos cênicos que, uma vez apresentadas ao público, passam a admitir variações, desde que combinem a novidade com a repetição, de modo a serem percebidas como o novo familiar (WERNECK, 2003, p. 144).

Foi assim que não só se definiram padrões formais, mas *convenções* atuando nestes padrões, mediadores para se verificar um consenso contemporâneo às condições de representação – compartilhamento que se dá entre um “certo texto dramático, com sua encenação e a consequente recepção” (RAMOS, 2010, p. 10).

Nesta direção, não se deve também esquecer que, historicamente, a dramaturgia de Lourdes Ramalho surgiu em meio a processos culturais relativos às discussões em torno do *regionalismo*, indo além do simplório quadro típico ou da simples sedução em face do pitoresco: a busca pela representação realista da prosódia regional, por exemplo, era uma bandeira, um marco e uma marca de um projeto estético, adequado à construção das personagens na cena – ou seja, era um método teatral, uma técnica em pleno desenvolvimento, fazendo com que, àquela época, começasse a já ser, de fato, uma *convenção*, aceita pela dramaturga, pelos elencos e, obviamente, também pelo público local.

Assim, essa convenção teatral ramalhiana (recortada aqui apenas no que se refere à língua falada pelas personagens no palco) vai se formalizando em meio à irrupção de

um “estilo esquizofrenicamente dilacerado entre um léxico que procura apanhar a voz do homem pobre da zona rural e a frase correta” (CHIAPPINI, 1994, p. 685), comum nas obras de extração regionalista. Portanto, aspectos centrais dessa modernidade teatral dizem de uma “função compensatória” em relação ao novo, urbano e cosmopolita, no que concerne ao regionalismo, especialmente o nordestino: a novidade se revelaria na técnica dramatúrgica e, depois, nas possibilidades de encenar modos de formalizar a cultura nordestina como representação de expressões da vida social e da sociabilidade tomadas no limiar de um tempo histórico em que se dava uma radical transformação nos centros urbanos e nas suas relações sociais e de produção.

Por isso, afirmo que Lourdes Ramalho, em suas obras, estava trabalhando na formalização de um *modo de sentir*, e isso se dava de maneira consciente, na medida em que ela passava a lidar com os meios disponíveis, ou seja, com as convenções enquanto método, incorporando-os na estrutura formal e tornando-os acessíveis mediante a peça performada em um palco. Esse construto só é perceptível, hoje, mais de quarenta anos depois, no caso das peças em comento, porque foi amplamente compartilhado, examinado e generalizado, via formas particulares de construção da autora, como também via processos que dialogaram com elementos antes presentes em outras formas gerais (como aquelas já praticadas pela tradição da *dramaturgia nordestina* a que ela se refere sempre).

Para enfeixar as diversas questões que abri, vou me referir ao professor Durval Muniz de Albuquerque Júnior, referência consolidada ao se tratar de certos temas em torno do

Nordeste (e de sua “invenção”), quando ele afirmou que a dramaturgia de Lourdes Ramalho seria uma reiteração dos “principais temas enunciados, imagens e estereótipos constitutivos dos discursos em torno da região Nordeste” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 25. Nota 11), ganhando notabilidade no âmbito dos rótulos e das etiquetas que serviram para “inventar” um Nordeste vazado na sua cultura popular, vinculada ao passado rural e tradicional, instituído pelo discurso daqueles que dizem a região: enfaticamente, seus intelectuais e artistas. Esta é uma maneira de ler a questão, mas não é a única.

Dela eu discordo parcialmente, pois prefiro tomar a irrupção de uma discussão sobre a *regionalidade*, entendida enquanto um processo de criação, tanto da “realidade” quanto de representações regionais, em que elas devem ser tomadas enquanto, isso sim, *realizações inventivas*. Penso, portanto, a *regionalidade* como um modo de sentir-formar que não deve estar apartado em “relação às bases materiais, ao ‘realismo’ sobre o qual a região *também* é construída” (HAESBAERT, 2010, p. 10, grifo do autor). A despeito da avaliação de Albuquerque Júnior, e de tantas outras que leem a dramaturgia de Lourdes Ramalho como um “documentário” ou que a valorizam por ser dotada de uma esfera de “autenticidade” –, pondero sobre estes lugares-comuns da crítica, o que pode, talvez, contribuir para desnaturalizar esta visão de sua obra como cópia (ingênua ou reflexo imediato) da realidade regional.

É importante considerar, então, uma noção de uma modernidade teatral própria e em desenvolvimento no Nordeste do Brasil, pelo menos desde os anos de 1940,

circunscrita à construção de uma cena marcada pela *regionalidade*, atuando no processo de modificação relevante de certas convenções modernas, que encontrou resistência no âmbito dos padrões impostos pela cultura teatral hegemônica, a saber, a do eixo Rio-São Paulo. Essa resistência acabou por fazer eclodir novas convenções para uma cena, infelizmente, sempre reduzida ao rótulo de “regional”, que, para certos setores críticos, ainda hoje, mais diz de resíduos do passado no presente, incômodos à sempre demandada emergência de novos paradigmas em contradição com as representações de modos de vida tradicionais e, portanto, inventariados como atrasados.

Chego então à possibilidade de ler, historicamente, no teatro nordestino uma ruptura com o sistema de semelhanças (marcado pela atração, ora pela repulsa, ao regional) no âmbito nacional, voltado à expressão de elementos de cultura popular, como hábitos, linguagens, ora tomando-os como ornamentais, outras vezes como radical formalização de *regionalidade*, em que se equilibram as referências espaciotemporais “do real” e aquelas relativas a uma geografia e a um tempo, recriadas pela possibilidade de tornar a região uma realização inventiva.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste – 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

BRANDÃO, Tania. Artes cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARRERA, André. et. al. *Metodologia de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 105-119.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. *Cardenio entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida*. Tradução de Edmir Missio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CHIAPPINI, Ligia. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campina, SP: Editora da UNICAMP, 1994. p. 665-702. v.2.

CHIARADIA, Filomena. Em revista o teatro ligeiro: os “autores-ensaiadores” e o “teatro por sessões” na Companhia do Teatro São José, *Sala Preta*, São Paulo, ano 2, v. 3, p. 153-163, 2003.

HAESBAERT, Rogério. Região, Regionalização e Regionalidade: questões contemporâneas. *Antares*, Rio de Janeiro, v. 3, p.1-24, jan-jun. 2010.

LEMAIRE, Ria. Como “escreve” Lourdes Nunes Ramalho? Viver e fazer viver dois mundos. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *A feira; O trovador encantado*. Campina Grande; A Coruña: EDUEPB; Univ. da Coruña, 2011, p. 53-81.

_____. Donde vindes filha branca y colorida? – reflexões em torno do tema mulher e oralidade. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 21-38.

_____. Tradições que se refazem. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 35, Brasília, p. 17-30, jan.-jun. 2010.

RAMALHO, Lourdes. O ibérico na dramaturgia do Nordeste. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 49-54.

RAMOS, Luiz Fernando. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 07-16.

REIS, Angela de Castro. *A tradição viva em cena: Eva Todos na Companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

WERNECK, Maria Helena. Uma dramaturgia devorada: textos do teatro brasileiro entre as décadas de 30 a 50. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, III., 2003, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: ABRACE, 2003. p. 143-146. (Memória ABRACE Digital, VII).

WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. Londres: Pelican Books, 1983.

O DRAMA SHAKESPEARIANO ENTRE A CULTURA RETÓRICA E A PEDAGOGIA HUMANISTA

Fernanda Medeiros

Para iniciar nossa conversa⁶⁵, devo dizer que tenho trabalhado com a produção dramática e poética de William Shakespeare (1564-1616) – 40 peças; 154 sonetos; 2 longos poemas narrativos; alguns poemas esparsos

⁶⁵ A palavra “conversa” é importante aqui, pois este texto será, ele próprio, uma conversa em progresso, e não o registro de uma conversa ocorrida. No dia 8 de abril de 2019, abertura do I Seminário de História e Historiografia do Teatro, a região metropolitana do Rio de Janeiro sofreu um fortíssimo temporal, que transformou muitas localidades em praças de guerra, impedindo o trânsito em algumas partes da cidade por diversos dias. Meu bairro ficou isolado, o que me impediu de participar da mesa que se realizou no dia 9 de abril, pela manhã. Além da tristeza pela cidade abandonada à própria sorte, minha frustração foi enorme pela perda do encontro multidisciplinar organizado com empenho e afinho por Henrique Gusmão. Que esta conversa que segue aqui encontre seus interlocutores nas páginas do livro, e que a energia dos organizadores do evento e desta publicação nos inspire para futuras construções.

– considerando-a fruto de seu tempo, o Renascimento, ou, como se tem usado com mais frequência em língua inglesa, “*early modernity*” (“modernidade nascente”, em português, seria uma boa tradução⁶⁶). Isso significa, em minha leitura, pensar esta obra em relação direta e de dependência com o contexto histórico-cultural do século XVI e início do XVII e com o movimento humanista, que se consolidou na Inglaterra ao longo desse período. Pensar a obra como derivada de seu tempo e de sua cultura não representa restringir sua potência significativa – e Shakespeare, como todos sabemos, não ficou confinado ao seu *setting* de origem, pelo contrário –, mas selecionar um ponto de partida, dentre vários possíveis. Minha escolha foi explorar as marcas da cultura retórica (cf. PLATT, 1999) e do contexto pedagógico das *grammar schools* e seus métodos na produção shakespeariana. Tenho achado o caminho fértil e, em alguns casos, revelador de aspectos importantes de peças pouco comentadas, como as tragédias *Titus Andronicus* (1590-1) e *Coriolano* (1608), que me parecem ganhar bastante quando examinadas nesse enquadramento. Mesmo as peças mais canônicas têm nuances iluminadas quando vistas a partir de sua relação intensa com a cultura retórica e com a pedagogia humanista da era Tudor e jacobita. Neste texto-conversa, por questões de espaço, focalizarei o teatro, deixando a poesia para outro momento.

A modernidade nascente é o período em que se assiste a expansão e desenvolvimento inauditos da língua inglesa, como se dava com as demais línguas vernáculas; em que

⁶⁶ Esta sugestão de traduzir “*early modernity*” por “modernidade nascente” foi dada por um colega, Leonardo Affonso.

se assiste também a uma revolução pedagógica de âmbito nacional, com expressivo aumento da oferta de escolas de ensino fundamental para garotos, as *grammar schools*; e em que se testemunha um florescimento intenso da atividade teatral, constituindo um fenômeno nunca antes visto, do ponto de vista cultural e comercial. O teatro elisabetano-jaimesco, alimentado por uma geração de dramaturgos talentosos como Thomas Kyd (1558-1594), Christopher Marlowe (1564-1593), Ben Jonson (1572-1637), Thomas Middleton (1580-1627), John Fletcher (1579-1625), e Francis Beaumont (1584-1616), entre outros, além de William Shakespeare; pela edificação de construções voltadas especificamente para os espetáculos teatrais (as “*playhouses*”) a partir de 1567; e por uma plateia numerosa e sequiosa de consumir assuntos diversos carreados pela língua inglesa, emblema de uma identidade nacional que se gestava à base de um orgulho crescente com o “*Englishness*” – orgulho que Shakespeare, diga-se de passagem, tratou com muito humor e espírito, e por vezes com ironia, inclusive –, contou com o apoio decisivo da monarquia, sendo Elizabeth I (reinado de 1558 a 1603) e Jaime I (reinado de 1603 a 1625) ambos muitíssimo conscientes da força dessa atividade para os ingleses.

A cultura retórica e a pedagogia humanista estão indelévelmente associadas ao florescimento retumbante do teatro moderno na Inglaterra. O humanismo alçou a retórica ao lugar de disciplina primordial e, mais ainda, ao estatuto de método de transmissão do legado clássico e de reflexão sobre seus textos. O ensino-aprendizagem dos textos clássicos se dava por uma abordagem retórica, ou seja, pela

consideração do circuito comunicativo ativado na leitura e recepção: quem escreveu, quando, onde, para quem, com que recursos formais e com que mensagem moral. Essa centralidade da retórica, resultante da ideia humanista de que a linguagem é o elemento definidor por excelência do humano, engendra toda uma cultura que aposta radicalmente na ideia de que indivíduos são também *textos*, e, portanto, passíveis de construção e formação. O termo “cultura retórica” designa esse tipo de percepção da relação entre linguagem e sujeitos, e gera, como um de seus corolários, uma mega valorização das capacidades discursivas e argumentativas dos indivíduos, o que está registrado tanto nas peças de Shakespeare quanto nas prescrições curriculares de escolas e universidades.

A cultura retórica enseja, igualmente, modos de pensar, hábitos mentais. O período Tudor conheceu uma difusão surpreendente da prática do debate, ou *disputatio in utramque partem*, e Joel Altman, autor de importante estudo de história das mentalidades sobre a era afirma que “o hábito de debater por meio dos aspectos contraditórios de um tema permeou virtualmente todas as áreas da vida intelectual”⁶⁷ (ALTMAN, 1978, p. 34) – pedagogia, religião, política, teatro –, encorajando o que ele chamou de “cultivo moral da ambivalência”. A prática de explorar um assunto a partir de perspectivas variadas tem raízes nas técnicas sofistas de treino retórico, e torna-se visível em diversos fatos da vida pública do século XVI inglês, como a troca de cartas entre Erasmo e Lutero, em 1524 e 1525, acerca

⁶⁷ No original: “The habit of arguing in *utramque partem* permeated virtually all areas of intellectual life.” Todos os trechos de livros escritos em língua estrangeira foram traduzidos por mim.

do livre arbítrio e da salvação, e em uma questão de Estado, que beira o cômico, relatada por Altman em seu livro: em 1579, William Cecil, importante conselheiro da Rainha Elizabeth I, apresentou um relatório em que discutia a conveniência ou não do casamento da monarca com um certo “Monsieur d’Anjou”. O que chama atenção é que o texto de tal documento consistia em duas listas, contendo vantagens e desvantagens (*“perils and remedies”*) – a primeira, trazia os prós e os contras de a Rainha permanecer solteira, e a segunda contemplava os aspectos positivos e negativos do casamento com o pretendente francês, aparentemente bem mais novo que ela. Não havia qualquer conclusão no relatório, mas uma advertência final sobre a humanidade, e, portanto, limitação, do conselheiro, e a consequente necessidade de se entregar tal tema a Deus. Altman conclui: “A Rainha desejava uma resposta, mas tudo o que conseguiu foi um debate.” (ALTMAN, 1978, p. 40)⁶⁸

A explosão de interesse pela língua, pelo verbo, pelo discurso e pela fala, bem como pelos produtos gerados pelas grandes línguas clássicas, sobretudo o latim, é um outro efeito da crença humanista de que indivíduos são seres narrativos e possuem identidades proteiformes: o termo *“Protean selves”* tem uso frequente em textos da época. Assim, a modernidade, que se inaugurava à base de profundas transformações históricas – como a “descoberta” do “novo” mundo, a reforma protestante, as revisões astronômicas em relação ao sistema solar –, constrói a noção de que a linguagem, com sua maleabilidade e plasticidade, é

⁶⁸ No original: “The Queen wanted an answer, but all she got was a disputation.”

um bem, ou uma arma, a ser cultivado/a por todos, e essa maleabilidade e plasticidade estendem-se aos sujeitos, eles também tão moduláveis quanto os textos.

A propósito, é digno de nota que a competência discursiva tão fortemente ambicionada pela cultura retórica seja sempre *teatral*: não se espera de oradores e debatedores, os ícones da civilização, que falem a partir do que seria uma “voz pessoal”, mas a partir de sua capacidade de listar e organizar argumentos (é a isto que se refere o termo retórico *inventio*), revestindo-os de estilo e agregando-os a citações de fontes clássicas. O treino técnico necessário para esse tipo de performance implica uma espécie de des-subjetivação, uma ênfase na atuação, e é fartamente provido nos bancos escolares e universitários, por meio de uma série de exercícios e estratégias. A escrita de cartas, tarefa recorrentemente executada nas escolas, é um exemplo preciso: os alunos escreviam a partir da incorporação de personagens históricos, mitológicos ou bíblicos, colocando-se em situações e personas imaginárias. Os *commonplace books* são outra ferramenta crucial nesse processo: trata-se de cadernos de anotação de máximas de autores clássicos – desde sentenças a parágrafos inteiros – a serem usadas pelos alunos em redações ou debates, a fim de corroborar argumentos. Existe toda uma tecnologia ativada para que se possa falar com “outras vozes”, o que torna o sujeito humanista bastante diferente do que será o sujeito concebido pelo Iluminismo e pelo Romantismo, por exemplo, e que aproxima salas de aula e palcos como espaços correlatos e intercomunicantes.

Russ McDonald vai entender a expressão da cultura retórica no teatro shakespeariano como o que chama de “perspectivismo”, *i.e.*, uma capacidade de manter verdades em tensão e em suspensão, convivendo sem produzir síntese. O gênero dramático presta-se bastante a isso, já que se pode tirar partido da presença de diferentes personagens para figurar, por meio de suas distinções, os debates de ideias. Mas o fato de se poder sustentar as diferenças e as diversidades sem produzir conclusões, sem autorizar a síntese, depende em grande parte de uma habilidade dramática e linguística de alto nível, que traz para o centro da cena a própria linguagem.

Levando em conta esse contexto, gostaria de destacar os aspectos da obra de Shakespeare que dialogam diretamente com a cultura retórica e a pedagogia humanista dos séculos XVI-XVII, exemplificando-os por meio das peças. Refiro-me a quatro elementos, que considero básicos: a intensa metadiscursividade; a presença da *imitatio* e da *disputatio in utramque partem* (o debate de uma questão por perspectivas opostas) como princípios construtivos do texto; o interesse pela pedagogia; e a noção de *self-fashioning*, ou modelagem de si, aplicada aos personagens. Uma espécie de resultante da presença dessas marcas é que a retórica constitui-se na própria poética do texto shakespeariano, que será sempre um texto *derivado*, baseado em fontes pré-existentes – Shakespeare foi um grande adaptador, contando apenas quatro enredos originais dentre a totalidade de suas peças –, e frequentemente concebido à moda de um debate sem vencedores.

Passo a seguir ao comentário e aos exemplos das quatro características mencionadas.

1. A METADISCURSIVIDADE, que corresponde a discussões acerca da própria linguagem (metalinguagem) ou do próprio teatro (metateatralidade) no âmbito do texto literário/dramático, é um expediente que encontramos em praticamente todas as peças de Shakespeare. Em algum momento ou em diferentes momentos, personagens abordarão o tema da linguagem em sua conversa ou em seus solilóquios, em uma enorme variedade de situações e vieses: desde a pergunta-chave de Julieta, “O que há num nome?” (*Romeu e Julieta*, 2.2), passando pela fala de Falstaff sobre a honra em *Henrique IV, parte 1*, em que ele reflete ironicamente, dizendo “O que é honra? Uma palavra. E o que é que existe na palavra honra? O que é a tal honra? Ar. Grande coisa! Quem a tem? O que morreu na quarta-feira.” (5.1); incluindo os malapropismos dos personagens cômicos e a poderosíssima asserção de Hermione para o Rei Leontes, “Meu senhor,/ Falais um idioma que desconheço” (*Conto do Inverno*, 3.2), em que o termo “idioma” (*language*) subentende as ideias de ética, moral, e um código de valores. Ao lado disso, as várias ocorrências de peças-dentro-da-peça, tanto em tragédias quanto em comédias (por exemplo em *Trabalhos de amor perdidos*; *A megera domada*; *Hamlet*; *A tempestade*), atestam a vontade permanente de discutir o teatro, suas funções, seu poder, ou mesmo a própria teatralidade da existência. Ademais, há uma grande quantidade de personagens que atuam, disfarçam-se, mentem e fingem, espalhados pelas páginas do Bardo.

Esse teatro que comenta a si próprio e a seu principal material – a linguagem – ecoa o interesse generalizado, ao longo do século XVI, pela língua inglesa e suas potencialidades, como aponta Russ McDonald (2001, p. 31) ao referir-se à percepção atenta dos elisabetanos aos fatos linguísticos e à voga, nas últimas décadas do século, entre a intelectualidade, do debate sobre o desenvolvimento do inglês tanto como meio artístico quanto como meio de divulgação das ideias humanistas. Shakespeare aderiu integralmente a esse debate e a esse interesse, forjando neologismos, usando e abusando da construção de máximas que se tornaram proverbiais na língua inglesa, mesclando experimentalmente registros prosaicos e elevados, e ostentando, em última análise, uma enorme paixão por seu idioma. Creio que não seria exagero dizer que o teatro e a poesia de Shakespeare são frutos dessa paixão, uma espécie de declaração de amor à sua língua.

A tragédia de *Otelo, o Mouro de Veneza* (1604), parece-me ser um dos textos shakespearianos mais impregnados do desejo de discutir a linguagem, especificamente o alcance de seu poder. O alferes Iago, vilão supremo de toda a obra, destrói o vitorioso general Otelo por meio de uma narrativa – urdida com toda habilidade, certamente, mas uma falsa fofoca, transmitida em porções e dosagens calculadas aos ouvidos do Mouro. De início, Iago faz uso de pausas e repetições, em um estilo mais lacônico, e aos poucos vai introduzindo outros elementos, como as falas moralizantes, as máximas, até seu discurso assumir um tom de autoridade, tornando-o o general de seu general. O sucesso incontestável

de Iago no processo de desagregação psíquica de Otelo, a partir do terceiro ato, só é possível graças a seu variado repertório de gêneros textuais, seu domínio teatral dos discursos e sua capacidade muito aguda de perceber seu interlocutor a fim de decidir sua estratégia de ação e persuasão. Iago pode ser visto como a corporificação da própria definição aristotélica de retórica, a saber, “a faculdade de observar, em cada caso, o que este encerra de próprio para criar a persuasão” (ARISTÓTELES, 2011, p. 44). E por ser um vilão e usar sua enorme sensibilidade para praticar a destruição, gozando de uma espécie de prazer artístico na confecção de suas tramas, Iago também representa o temor e o desprezo que a retórica sempre ensejou, desde a Antiguidade, como vemos registrado em tantos diálogos platônicos, que a tomam como expediente de engano e engodo. Não podemos isentar Otelo de responsabilidade por sua própria derrocada; isso corresponderia a uma leitura maniqueísta do texto shakespeariano, como se este tivesse vilões e mocinhos, o que não é verdade. O fato, porém, é que Iago sabe ler suas vítimas, suas fragilidades, seus possíveis preconceitos e temores. No caso do general, Iago soube ativar o caos que em algum lugar o habitava, aquele a que o próprio Otelo se refere quando afirma seu amor por Desdêmona, inocentemente, sem saber que estava dando munição ao inimigo:

OTELO: Rica criatura! Que eu caia em perdição,
Mas eu te amo! E quando eu deixar de te amar,
Vai ser o caos novamente. (*Otelo*. 3.3).

Iago também representa a consciência que começava a se instalar no início da modernidade de que o conhecimento do outro é um bem inestimável. Iago nos faz lembrar os algoritmos de hoje, que nos leem a todos em nossos dispositivos digitais, que passam a nos conhecer profundamente e por isso podem nos oferecer produtos que nos seduzem e dos quais nos tornaremos possíveis consumidores a cada vez que acessarmos a *internet*. Quanto vale o saber sobre o outro e a capacidade de influenciá-lo, ou manipulá-lo? Se olharmos para as cifras que movem a publicidade, a propaganda e o *branding*, ficaremos pasmos com a resposta.

2. A *IMITATIO* e a *DISPUTATIO*, dispositivos oriundos da retórica e princípios construtivos do texto shakespeariano, também encontram-se presentes em toda a obra. Como já dissemos, seguindo a tradição humanista, Shakespeare apropria-se de uma diversidade de fontes para construir suas peças, por exemplo: as *Crônicas de Inglaterra, Escócia e Irlanda*, de Holinshed (1577), para os dados sobre a história britânica; as *Vidas paralelas de nobres gregos e romanos*, de Plutarco (séc. II DC), para a história antiga; e mais Ovídio, Sêneca, Plauto, Geoffrey Chaucer, John Gower, novelas italianas, romances gregos, folclore inglês, seus próprios contemporâneos e sua própria obra, a qual vai citar em suas peças finais – nada escapou à antena shakespeariana. Alguns espantam-se ao saber, por exemplo, que Shakespeare não criou Romeu e Julieta, ou Lear, ou Hamlet, ou Otelo, ou Shylock, ou tantos outros; mas que “apenas” reescreveu-os e a suas histórias. No entanto, sabemos o que está em jogo nessa reescritura: injetar o volume e

a densidade verbais que atribuem dimensões humanas aos personagens, manipular o tempo, suprimir ou adicionar fatos, criar personagens secundários para sublinhar traços específicos dos protagonistas, inserir temas de seu contexto imediato em enredos totalmente heterogêneos como os da história romana, entre outros. O espanto com a adaptação é o espanto romântico, anacrônico, que falha em situar Shakespeare em momento ainda de concepção clássica do que significa compor.

Quanto à presença da *disputatio in utramque partem* como princípio construtivo do texto, creio que não seja equivocado afirmar que também é visível em grande parte da obra e que opera em vários níveis: desde a construção de personagens à configuração dos enredos. A título de exemplo, escolho dois casos bastante conhecidos. *A tempestade* (1611), última peça de autoria individual de Shakespeare, concentra em seu enredo uma coleção de questões postas em tensão, em debate, por exemplo: a quem pertence a Ilha onde Próspero desembarcou com a pequena Miranda há exatos doze anos? A Caliban? A Sycorax? A Próspero? A nenhum deles? Qual o papel da formação humanista para um governante? Se Próspero perdeu seu ducado, como ele mesmo diz, também porque foi negligente com os assuntos de estado já que seu tempo era passado sobretudo em sua biblioteca, qual a medida exata para os poderosos entre a busca pelo saber e pelo poder? O que há de realmente novo no admirável mundo vislumbrado por Miranda? Encetando essa coleção de debates, está possivelmente a melhor cena de abertura já escrita por

Shakespeare, a cena da tempestade que acomete o navio italiano transportando os inimigos de Próspero. Nessa cena, que também contém um debate, os tripulantes do navio e os membros da nobreza discutem sobre quem detém o poder de mando quando o poder da natureza se impõe sobre os homens. “Que importa a essas ondas o prestígio do rei?” (*A tempestade*. 1.1), pergunta o con-tramestre, fazendo-nos ver que diante das intempéries, somos todos iguais e que nossas instituições são sempre contingentes e questionáveis. *A tempestade* vai se desenhando diante de nós como um pequeno e precioso estudo sobre o poder em suas diversas manifestações: o poder político, o poder dos livros, o poder da natureza, o poder do teatro. Como se não bastasse, a peça é escrita em um gênero híbrido⁶⁹, por si só provocador de instabilidade e especulação.

Um outro texto bastante conhecido e bastante estruturado sobre a *disputatio* é *Romeu e Julieta* (1595). A peça é construída com base em um conjunto de ambivalências, de pares de termos que aparentemente se opõem. No entanto, notamos que esses termos – Capuletos e Montéquios; sol e noite; amor e ódio; juventude e experiência; indivíduo e família; erotismo e guerra; paixão e morte – estabelecem relações variadas entre si, mais complexas e indiretas que a simples oposição, podendo chegar a uma desconcertante identidade. O caso do par paixão e morte é o mais radical:

⁶⁹ *A tempestade* é considerada, ao lado de *Péricles*, *Cimbeline*, *Conto de Inverno* e *Os dois primos nobres*, um “romance”, ou “peça-romance”, subgênero shakespeariano dentre as peças finais (“last plays”) agudamente heterogêneo, em que se mesclam tragédia e comédia, realismo social e fantasia, discussões políticas e enredos inverossímeis.

na lógica da peça, os termos estão aproximados, ambos categorias representativas da noção de absoluto, e portanto ligados antes por semelhança que por diferença. Com esse recurso, Shakespeare retira de seu texto qualquer efeito moralizante, expondo-nos a uma espécie de beleza gótica e encantadora como aquela do abismo em que os amantes de Verona se lançam.

3. Quanto ao interesse pela PEDAGOGIA, ele se expressa em cenas, majoritariamente cômicas, envolvendo professores, mas também em discussões mais amplas acerca da transmissão da cultura clássica. Um caso que merece nossa atenção encontra-se na primeira tragédia do Bardo, *Titus Andronicus* (1591), em geral tida como peça menor devido à sua figuração grotesca da violência, mas que a partir da segunda metade do século XX vem passando por um importante processo de reavaliação. Trata-se de uma peça que propõe perguntas cruciais sobre a função da linguagem e da cultura em um mundo que se tornou uma “selva de tigres” (*Titus Andronicus*. 3.1), gerando um questionamento bastante extremo do ideal humanista sobre o poder civilizatório da palavra e dos livros e sobre a capacidade da herança clássica e do saber de nos protegerem de nossa natureza selvagem.

Além de ser a peça mais sangrenta, *Titus* também é, segundo Frank Kermode, “provavelmente a peça mais erudita de Shakespeare” (KERMODE, 2000, p. 10)⁷⁰,

⁷⁰ No original: “*Titus* is probably his most learned play, and poets needed to be learned. But playwrights needed another kind of erudition than that appropriate to non-dramatic poetry.”

configurando um caso até de “exibicionismo de saber”, segundo W. Clemen (CLEMEN, 1967, p. 26). Em *Titus*, violência e poesia, que também constituem uma *disputatio*, permanecem em tensão ao longo da peça, compondo um quadro expressionista em cuja tela vemos sangue, vísceras e membros decepados, mas também um livro – as *Metamorfoses*, de Ovídio –, objetificado, na cena 4.1, de um modo singular na dramaturgia de Shakespeare. *Titus* é a única peça que tem uma cena construída em torno de um livro, livro que está no palco e que determina os movimentos e o tom dessa cena. Em suma, *Titus* propõe uma relação bastante delicada entre os livros e os atos violentos, a nossa tradição cultural e a nossa selvageria, sugerindo uma cumplicidade insidiosa entre campos que costumamos vislumbrar como opostos. A pedagogia aqui não é redentora ou formadora, mas íntegra, antes, uma cadeia de transmissão de violências que se acumulam na linha temporal da história, em um regime perigosamente evolutivo: Shakespeare ultrapassa Ovídio em termos de crueldade no tratamento que dá à lenda de Filomela e Tereu. Se Filomela tem a língua decepada em Ovídio, Lavínia tem a língua e as mãos extirpadas em Shakespeare, atestando que o discípulo superou o mestre e adicionando uma crítica importante ao nosso modelo de civilização.

4. No que diz respeito ao que Stephen Greenblatt (2005 [1980]) denomina como *SELF-FASHIONING*, ou modelagem de si, *i.e.*, a capacidade que os indivíduos teriam de construir-se a si mesmos, especificamente por meio da linguagem, temos um outro importante ponto de contato

entre a obra de Shakespeare e a cultura retórica em que ela se engendra. As peças de Shakespeare não fariam sentido para uma plateia que já não tivesse a ideia de mobilidade social introjetada, ou que não convivesse com a proposta de *formação* dos indivíduos oferecida pelas escolas, não raro tomando o processo educacional como o “cultivo” de um jardim, ou mesmo que já não possuísse uma experiência com algum tipo de individualismo. Nesse quesito, o interesse da obra shakespeariana pela discussão de processos de subjetivação, sobre a constituição dos sujeitos, sobre a complexidade que o humano possui em sua configuração, são dignos de nota. O modo como Shakespeare criou seus personagens, ainda que com praticamente nenhuma descrição física, permitiu uma variedade imensa de espessuras psicológicas e maneiras de encenar subjetividades em seus aproximadamente 900 tipos humanos.

Os gêneros dramáticos praticados por Shakespeare – tragédias, comédias, peças históricas e peças-romance – fornecem-nos os enquadramentos a partir dos quais olharmos os personagens e as relações que estabelecem entre si. Na tragédia, a subjetividade do protagonista ocupa o centro do texto: seja em mergulhos interiores, seja em representações eloquentes de si, o protagonista singulariza-se em relação aos demais porque vivencia, ou é levado a vivenciar, alguma experiência muito intensa de sua individualidade, por meio do espaço concedido às suas paixões. Na comédia, que não tem um protagonista único, operando antes com núcleos de personagens, os membros de uma mesma classe social assemelham-se uns aos outros, e não é raro vermos a presença de pares, seja de irmãos ou irmãs, amigos

ou amigas, ou finalmente gêmeos, desafiando, na clave cômica, a singularidade das criaturas humanas. Os disfarces, frequentemente encontrados nas comédias, ao mesmo tempo em que dizem da necessidade de sobrevivência, sobretudo de personagens femininas, pressupõem a crença de que se há uma essência, o que se enxerga são apenas aparências, e estas são manipuláveis. Nas peças-romance, os protagonistas experimentam o exercício de si tanto em seus gestos de vontade quanto na sua submissão aos caprichos da Fortuna, e buscam negociar uma medida entre sua potência de ação no mundo e os golpes do destino.

Em dosagens variadas, o *self-fashioning* é uma questão que se coloca para os personagens, que se perceberão com graus de autonomia diversos nessa possibilidade de invenção de si. Em geral, na lógica shakespeariana, tendem a ter mais sucesso os personagens que têm a consciência de que aquilo que chamariam de “natureza” ou “essência” não é necessariamente a parte mais importante de seu ser, ou a parte a ser privilegiada, pelo contrário. Mais afortunados ainda são aqueles que desacreditam dessa ideia e se desapegam de si com facilidade. Como um observador que conhece a doutrina estoica do privilégio da razão sobre as emoções, mas que desconfia da viabilidade de colocá-la em prática, Shakespeare suspeita sempre do exercício pleno da individualidade, já que desse exercício nunca estão excluídos os afetos e as emoções. Uma existência performática, consciente do uso de máscaras como inerente ao próprio jogo social, ainda que menos profunda ou intensa, tem mais chance de sobrevivência no universo do Bardo – e essas existências encontram-se sobretudo nas comédias, o

que não há de surpreender. A esse propósito, acredito ser interessante o comentário de Victor Kiernan, ao discutir as funções sociais do teatro elisabetano-jaimesco:

Uma das funções do teatro pode ser chamada de educativa ou ao menos propositora de modas [*fashion-teaching*]. Como em qualquer era de mudança e mobilidade social, multidões estavam tendo que se adaptar a novas maneiras, novos códigos de comportamento, como atores atuando novos personagens. Todos estavam ‘atuando’, os do palco fazendo-o de maneira mais instrumentalizada. Era o próprio atuar, mais do que qualquer outra coisa, que muitos espectadores estavam pagando para ver. (KIERNAN, 1996, p. 26, grifo meu)⁷¹

Shakespeare compreende a importância que a teatralidade assume como condição da vida moderna, e isso equivale a uma aposta radical, novamente, na força da linguagem.

Finalizando nossa conversa, espero ter conseguido apresentar a amostra de uma reflexão sobre o drama de Shakespeare que, ao situá-lo em diálogo intenso com seu próprio tempo, talvez indique em que aspectos ele ainda permanece atual. Afinal, nossa cultura ainda é uma cultura retórica, e nós, ainda, somos seres narrativos. Entendo que pareça anacrônico, em um tempo tão cioso, e com razão, das questões identitárias como o nosso, falar em cultura humanista, em sujeito humanista, termos que tendem a remeter a critérios de universalidade. Mas minha reivindicação

⁷¹ No original: “One of the theatre’s functions might be called educational, or at least fashion-teaching. As in any era of change and social mobility, multitudes were having to adapt themselves to new ways, novel codes of behaviour,

é justamente oposta a essa ideia: ao conhecer os modelos imitativos e citacionais de composição artística do período humanista, em obras de autores considerados gênios, temos a chance de questionar a genialidade “individual” e enxergar processos culturais mais amplos, vozes mais entrecortadas por outras vozes, como a de Shakespeare o foi. Em um campo de produção textual diverso, mas muito perto do Bardo, Michel de Montaigne (1533-1592) fornece-nos um outro caso exemplar de expressão da cultura retórica e da pedagogia humanista, em seus *Ensaaios* (1580), verdadeiro terreno de tensão e interlocução com os clássicos e com seu presente imediato, atestando que um “eu” é sempre feito de outros, e outros.

like actors impersonating new characters. Everyone was ‘acting’, those on the stage doing so the most skilfully. It was acting, more than anything else, that many spectators were paying their money to see.”

Referências

- ALTMAN, Joel. *The Tudor Play of Mind*. Rhetorical Inquiry and the Development of Elizabethan Drama. Berkeley: University of California Press, 1978.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de; ARAUJO, Ricardo Benzaquen de. “Romeu e Julieta e a origem do Estado”. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Arte e sociedade*. Ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 130-169.
- CLEMEN, Wolfgang H. *The Development of Shakespeare’s Imagery*. London: Methuen & Co., 1967 [1966].
- GREENBLATT, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2005 [1980].
- KERMODE, Frank. *Shakespeare’s Language*. London: Penguin, 2000.
- KIERNAN, Victor. *Eight Tragedies of Shakespeare*. London and New York: Verso, 1996.
- McDONALD, Russ. *Shakespeare and the Arts of Language*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- MEDEIROS, Fernanda T. “Titus Andronicus e o perigo dos livros.” In: HENRIQUES, Ana Lúcia; MONTEIRO, Maria Conceição (Orgs.). *Literaturas de língua inglesa: leituras interdisciplinares*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2016, p. 58-72.
- _____. “Lição de retórica em quatro letras: I-A-G-O”. In: _____; PINHO, Davi (Orgs.). *Literaturas de língua inglesa: leituras interdisciplinares*. Vol.II. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017, p. 45-59.
- PLATT, Peter. “Shakespeare and Rhetorical Culture.” In: KASTAN, David (Ed.). *A Companion to Shakespeare*. Oxford: Blackwell, 1999, p. 277-296.
- SHAKESPEARE, William. *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução de Laurence F. Pereira. São Paulo: Penguin/Cia. das Letras, 2017.
- _____. *Romeu e Julieta*. Tradução de Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- _____. *Titus Andronicus*. Tradução de Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

_____. *Henrique IV*. Parte 1. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

_____. *O Conto do inverno*. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____. *A Tempestade*. Tradução de Geraldo Carneiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991.

VICKERS, Brian. *In Defense of Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

PARTE 3
A HISTORICIDADE DA
ARTE DO ATOR

O ATOR E O OLHAR:
EVA TODOR, GESTUS SOCIAL, GESTUS HISTÓRICO

Tania Brandão

A pura carne, entregue a si própria, desfila diante dos nossos olhos, se oferece à contemplação, abala os nossos humores e sentimentos e, estranha magia, afeta o nosso cérebro. Dito de uma forma simples, a carne, a que vai morrer, virar pó, desaparecer, muda o espírito. A fórmula é arrebatadora: explica muitos dos interditos outorgados ao teatro, expõe os motivos profundos responsáveis por tantas histórias de perseguição à arte. A cena seria com certeza uma subversão da ordem apaziguada da vida. E mais – a percepção aguda desta força precisa mover a mente dos historiadores, ela aponta o grande desafio atual, o mais quente, talvez o maior enfrentado por esta jovem disciplina inquieta, a História do Teatro.

Trata-se de uma crise de crescimento, digamos. Em resumo, o que está em jogo é o fato de que a História do Teatro precisa enfrentar o impasse decisivo de sua jornada, para que possa se apresentar enquanto tal, enquanto História do Teatro e enquanto disciplina. Neste pensamento, o objeto verdadeiro da disciplina deve ser reconhecido em sua essência, deve se tornar o centro do fato teatral, do ato do teatro: está no proscênio o motor legítimo da encenação, exatamente a atividade mesma do ator.

Simples, aqui chegamos. A História do Teatro terá que ser a história do ator. Ela pode ser tudo o mais. No entanto... Sob o foco, deve figurar o elo mais plebeu e, afinal, o elo decisivo da aventura, para que a História do Teatro seja efetivamente História do Teatro. O desafio enunciado não é a história através das biografias, afinal um ínfimo detalhe de um denso debate. Nem é a história através da fortuna artística, moeda importante para a análise, mas relato esfriado exterior à cena. O que está em pauta de verdade é a arte do ator, o seu percurso na cena, em cena, a sua presença efetiva no palco. O turbilhão que estrutura a sua ida à cena. Teatro em sua essência e na sua solidão.

Em consequência, trata-se de uma história feita de relances, estilhaços, uma espécie de fogo fátuo da arte, em especial no Brasil, país de arquivos evanescentes. A sua matéria não é necessariamente a recepção, o ato de ver o espetáculo e escrever a história do teatro enquanto tempo presente, a análise do espetáculo descrita por Patrice Pavis (1996, p. 9-30), a partir de Michel Bernard. A proposta, detalhada e extensiva, alcança uma potência impressionante, mas acontece como relação entre contemporâneos,

artista e analista enredados na mesma visão de mundo responsável pela concepção da obra de arte. O tempo presente abraça a dimensão crítica, relativiza aquilo que na cena é histórico por ser datado. O histórico, quando nos envolve, tende a ser invisível, ou melhor, busca ser invisível, posto que é patrimônio comum, integra o universo familiar.

A inteireza do ator em cena, para ser História do Teatro, solicita a abordagem de espetáculos passados, acontecidos, objetos nos quais o roteiro de Pavis se torna deslocado, pois a formulação das perguntas está presa ao testemunho e à intencionalidade, à visão atual da cena e do processo de pesquisa. A tensão foi muito bem percebida por Reis (2013), ao comentar a linha de análise proposta por Pavis; este texto em larga medida pretende dialogar com a refinada percepção construída pela autora, sendo em boa parte a proposição de um diálogo técnico e metodológico.

A linha de análise que se pretende sugerir, tensa, pretende olhar um pouco antes, ver o que o ator manifesta, situar os seus meios expressivos, em particular em espetáculos remotos, através do testemunho reconstituído da cena ou, melhor ainda, da tentativa de sua reconstituição. Para o trato histórico com a cena teatral, tudo indica que o recurso ao enfoque recomendado por Pavis seja de difícil operação, pois o elenco de procedimentos oferece muito mais uma via para a observação da cena viva do que da atuação passada. É preciso formular um método histórico de análise da cena teatral, do teatro.

Em tais condições, o olhar busca um outro em relação à tradição metodológica e conceitual, busca o acontecimento em si, com as suas implicações, ocorrências, intercorrências,

enquanto percurso de arte. Sem dúvida um pouco adiante, como decorrência lógica, será necessário dimensionar a representação – tanto a presença do ator quanto a materialidade que o envolve. Conseqüentemente, a busca incidirá, então, sobre a recepção. O desejo é tornar a recepção operação histórica. Assim, vale insistir, o ponto nevrálgico de pesquisa precisa ser visto no seu epicentro, a poética em estado puro, o eixo capaz de atribuir sentido – ou não – a todo o resto ao redor. A seqüência lógica é simples – o ator e a atuação, a cena, a recepção, o mundo ao redor.

O procedimento instaura uma crise intensa com a história fundada na dramaturgia, na qual o ponto privilegiado para a análise é exterior à cena. A história do teatro fundada na palavra pode chegar ao extremo de incorporar à história do teatro textos não montados, ignorados ou rejeitados pela cena, atitude que desqualifica a cena e ignora as suas razões. Com muita frequência a História do Teatro fundada na dramaturgia promoveu julgamentos éticos e ou morais da cena, chegando em alguns momentos a considerar o espaço teatral como um lugar de amesquinamento do espírito humano, devotado a cortejar os instintos mais baixos dos contemporâneos. Assim, muito da História do Teatro existe como anti-História do Teatro, pois, nas suas linhas, o palco pouco importa, não conta, ou figura como detalhe sem importância ou como uma espécie de lugar bastardo, obscuro, de perdição da arte.

A pergunta ácida logo se impõe – como esta outra história nova deve ser feita? Ela pode ser feita? A natureza da proposta é dar conta da arte pura do palco como restauração de uma materialidade em movimento para sempre

perdida, a partir do estudo de fotografias, filmes e vídeos, mas também textos/roteiros de montagens, textos das peças, comentários críticos e reportagens, depoimentos e memórias, textos dedicados à técnica do palco, programas de sala. O estudo dimensiona um ponto ausente, exterior, na maior parte das fontes – das referências documentais – se quisermos adotar uma expressão mais objetiva para definir o material analisado. Fonte, expressão tão debatida nos estudos históricos, seria um termo curioso para falar dos testemunhos examinados, testemunhos estes em sua maior parte distantes em algum grau do palco. Seriam, assim, fontes de quê, se devem ‘falar’ de um ‘ausente’?

Apesar desta dificuldade, a operação deve ser empreendida, pois o seu eixo pretende reconhecer o teatro em si. A priori, seria construída uma história do gesto cênico – ou uma história do gesto na cena. Não há dúvida, a opção parte de uma assertiva ousada, considera o gesto como a única obra legítima do ator. Para reconhecê-la nesta condição, basta considerar as outras materialidades da cena. A fala, decorrência do texto, a palavra, do autor vista pelo diretor, o espaço cenográfico, visto pelo cenógrafo, cenarista, diretor, ensaiador, todos escapam mais ou menos à autoridade do ator. E até tentam submetê-lo. Assim, a atenção precisa se refugiar primeiro ali onde se dá o nascimento da cena enquanto cena.

A tarefa está longe de ser simples, exige ser reconhecida como uma empresa árdua, um desafio metodológico em princípio, pois impõe a priori a eleição de ferramentas adequadas para pensar o universo do gesto do ator. A operação deve acontecer em etapas e estas etapas precisam

ser orgânicas, dialógicas. De saída, o gesto precisa ser visto na sua trama artística – o estado da arte no seu tempo. Logo, a seguir, até mesmo para iluminar o estatuto da arte, se impõe a necessidade de configurá-lo na sua dinâmica social. O pesquisador obriga-se a delinear a visão de época do corpo, a visão do movimento e do corpo em movimento, quer dizer, dimensionar o gesto de arte em confronto com o gesto cotidiano, e no seu tempo histórico e, o mais importante, no seu sentido crítico. Na medida em que o gesto é representação, ele tem sempre uma objetividade em relação ao estado da arte do seu tempo, à história da arte e ao jogo social. O ator é agente do seu tempo e ‘agido’ por seu tempo. Em algum grau, o ator existe por ser um observador da sua época, consciente ou não, racional ou espontâneo.

Se o estado da arte parece algo fácil de acessar, em geral graças aos manuais da arte que prescrevem procedimentos e aos vários registros de imagens, a forma social do gesto requer uma atuação ampla, traz dificuldades bastante espessas. Um ponto bastante produtivo parece ser sugerido por Goffman (2009), ao estudar a psicologia social e estabelecer formas e padrões de representação do Eu na vida cotidiana. O seu estudo busca sistematizar a manifestação do ser humano diante dos seus semelhantes e para tanto registra formas específicas, adaptáveis para uma abordagem dos gestos. As formas consideradas pelo autor são – gestos involuntários, intromissões inoportunas, *faux pas* e cenas. A rigor, o importante a reter da classificação seriam as três primeiras modalidades, voltadas para a busca de interação.

Para estabelecer o sentido histórico, o gesto pode ser iluminado a partir de duas vertentes distintas. Em primeiro lugar, sobretudo relativa à fotografia, há a abordagem proposta por Banu (1995) para o tratamento das imagens de Sarah Bernhardt, com o importante debate entre as definições de pose, retomada dos escritos de Barthes, e de postura, ali onde fotografia, pintura e teatro/jogo de cena se encontram. Os códigos corporais da época e aqueles manipulados pela arte precisam ser inventariados, esclarecidos.

Sem pretender incorrer numa simplificação grosseira, mas, antes, ressaltando a trama intrincada envolvida nos jogos sociais, pode-se afirmar que a operação exposta até aqui sublinha a existência de uma forma social do gesto por trás do gesto teatral. Assim, um último referente conceitual deve ser considerado, o conceito de *gestus social*, de Brecht. Cito:

Chamamos esfera do gesto aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social [...] O ator apodera-se da sua personagem acompanhando com uma atitude crítica de suas múltiplas exteriorizações: e é com uma atitude igualmente crítica que acompanha as exteriorizações das personagens que com ele contracenam e, ainda, as de todas as demais (BRECHT, 2005, p. 61-62).

A atitude crítica significa pensamento – portanto, o ator constrói o *gestus social* ao pensar a personagem sob uma avaliação crítica, propícia a suscitar, no público, um

pensamento derivado, preocupado com o jogo social. A pergunta necessária é simples: todos os gestos dos atores são gestos sociais? Qual o pensamento do ator que precisa ser localizado para expor o processo de construção do seu gesto? Cotejar cena e sociedade, ator e público, estrutura cênica e estrutura social podem ser operações reveladoras, capazes de permitir ao teatro uma nova forma de reconhecimento do seu poder social, em larga medida transcender o campo brechtiano. Para este ponto de vista, haveria na prática do teatro, prática de arte, um teor natural, essencial, sempre revolucionário, transformador. Daí nasceria a importância do estudo do gesto teatral e do reconhecimento de uma nova História do Teatro.

Ampliando o alcance do conceito de Brecht, suprema ousadia, talvez fosse possível considerar que o gesto do ator pretende a transformação do público sempre, mesmo ainda no teatro não engajado, ainda no teatro ligeiro de mercado, no teatro por vezes desqualificado como ‘aristotélico’. Pois o ator age, gesticula, para atingir o outro, tocar o outro, uma fórmula emocional, em princípio – e, apesar do edifício brechtiano composto com absoluta coerência ao redor da racionalidade, atingir e tocar o outro é transformá-lo em algum grau. A rigor, todo e qualquer teatro seria teatro de transformação, teatro político, muito embora possa não ser revolucionário. O caminho para esta relação estaria precisamente no gesto, não na palavra.

Vale ensaiar algo desta abordagem num estudo de caso. A escolha recai sobre uma personalidade de exceção, uma atriz dotada de uma identidade muito especial, Eva Todor (1919-2017). Nascida na Hungria, D. Eva foi criada numa

família em que a formação cultural era vista como parte natural da formação da pessoa, segundo o seu próprio depoimento (TODOR, 2014). Assim, aos quatro anos ingressou na Ópera Real da Hungria para aprender balé. Ainda na infância, também segundo o seu relato (Ibid.), manifestou uma personalidade a um só tempo afetuosa, inquieta e travessa.

Por isto, nas suas memórias tem uma grande centralidade o relato de uma primeira grande travessura. Antes de sua apresentação de estreia na Ópera Real da Hungria, apertada para ir ao banheiro, fez xixi no palco e, surpreendida pela abertura da cortina, sem constrangimento riu para a plateia e divertiu a todos.

Em outra ocasião, ainda na Hungria, ela estaria dançando e as fitas da sapatilha arrebentaram – ela afirma que não hesitou, sacudiu o sapato e continuou dançando, com enorme sucesso. Decidiu, então, arrancar as fitas da sapatilha e no seu entender foi a única pessoa que trabalhou sem as fitas. Estes são relatos recorrentes nos depoimentos da atriz, matrizes que ela sempre usou para situar a sua trajetória.

Curioso ressaltar que a atriz, após a sua vinda com a família para o Brasil, primeiro em São Paulo e depois no Rio de Janeiro, manteve a formação em dança clássica. As duas chaves – rigor técnico e humor desabrido, com frequência construído a partir de gestos de ruptura, a partir da classificação de Goffman – integrarão a sua personalidade artística e serão a chave para qualquer pensamento a respeito da sua carreira.

A sua estreia no teatro foi bastante precoce – após extensa lista de trabalhos amadores, ingressou no teatro profissional na Praça Tiradentes em 1934, na companhia do empresário Manoel Pinto, no texto *Há uma forte Corrente*, de Freire Jr e Luis Iglésias. Segundo depoimento da atriz (TODOR, 2014), muito da sua participação nas revistas era constituído por números musicais e o levantamento extenso deste repertório específico está ainda por fazer. Trata-se de uma obra de razoável dificuldade, ainda não realizada até hoje, talvez irrealizável.

Encantadora, esfuziante, alegre, dotada de uma força de sedução muito forte e muito brejeira, envolta num jeito menina de ser, sem dificuldades para externar esta força de vida, Eva Todor possuía uma notável capacidade de trabalho e muita obstinação. Diante da luta dos pais para sobreviver numa terra estranha, aos poucos assumiu a missão de ser arrimo de família. Cedo, aos quatorze anos, quase uma criança, nas suas próprias palavras, fascinada pelo teatro e fascinante, casou-se com Luís Iglésias, um dos nomes mais importantes do mundo da revista.

Neste jogo, passou a ter um empresário muito engajado e, ao mesmo tempo, uma possibilidade de dedicação plena ao trabalho, sem ter que se produzir. Consequentemente, os registros das suas atividades nunca foram exaustivos, posto que não existia a imposição de comprovar para o mundo do trabalho os seus feitos. Além disso, a maior parte do seu acervo pessoal, de livros de recortes e programas de sala, foi consumida pelos cupins. Portanto, a hipótese de inventariar a sua carreira é quase um trabalho irrealizável, em particular nestes primeiros tempos. Nos seus relatos, nas

inúmeras entrevistas e depoimentos, em conversas sociais, a atriz sempre apresentou uma versão sintética e coerente da carreira, revelação de uma identidade artística de mercado bem arquitetada.

Nestas falas, transparece também um dado importante, relativo à sua formação. Segundo o seu depoimento à autora, o ritmo de trabalho foi sempre vertiginoso e, conseqüentemente, contrário à rotina escolar de uma adolescente. Assim, ela contou com professores particulares, que iam ao teatro e cuidavam dos seus estudos regulares, situação capaz de garantir sua imersão no mundo do palco.

Para a formação em arte, contou com o ensaiador Eduardo Vieira (1869-1948), português radicado no Brasil e professor da Escola Dramática da Prefeitura, atual Martins Pena. Para dimensionar esta formação e a sua influência na estrutura gestual e no corpo da atriz, é fundamental considerar os diversos manuais da arte do ator escritos na primeira metade do século XX, textos que, em lugar de criar métodos ou propor conteúdos didáticos, registravam as práticas da cena, o saber a que Eva Todor teve acesso nos anos 1930 e que estruturou muito do seu trabalho de atriz.

Nesta época, a chave do trabalho do ator, a partir da definição do seu gênero (o *emploi* francês), era um arsenal de expressões faciais e atitudes físicas padronizadas, capazes de traduzir de imediato o sentido do texto, da situação ou da contracena. Pensamentos e emoções precisavam ser materializados com exatidão, na mímica facial e nas atitudes corporais. O conhecimento dos temperamentos humanos, segundo o fluxo de pneumas e linfas, determinava

muito do desenho físico e emocional das personalidades (VICTORINO, 1936, p. 23-46).

Referências fundamentais sobre estes procedimentos, com listas extensas de gestos e de mímica facial, podem ser analisadas a partir de Silva (1929), Victorino (1936) e Rangel (1954). O tema extenso não poderá ser esgotado aqui, mas dois aspectos básicos precisam ser focalizados – em primeiro lugar, em Silva (1929, p. 30), há a preciosa afirmação de que o ator, hábil na caracterização, deve se esmerar tanto que, mesmo para o seu público fiel, fique difícil identificá-lo – “O maior cuidado do actor, em scena, deve constituir em não ser reconhecido pelo espectador senão depois de evidenciar o seu valor artístico pela interpretação da personagem.”

Um outro aspecto dedutível dos textos dos diferentes manuais e ainda não estudado nas pesquisas dedicadas à arte diz respeito à notável liberdade criativa dos artistas de revista e dos cômicos, ainda que esta condição fosse um estigma, indicativa de uma profissão artística menor, inferior. A melhor pista pode ser localizada em Rangel (1954, p. 121):

Os cômicos apalhaçados, digamos, os excêntricos, mesmo nas raras revistas de melhor trato, de mais cinzelada feitura, forçando o efeito de violentos contrastes, seguem a linha bufônica que é sua exclusiva característica. Esgares, acrobacias, estridências, cambalhotas, idas à plateia para dialogar com os espectadores: vindas para o palco quando bem entendem; aparições e desapareções pelo esôfago das quarteladas, entradas pelo urdimento, pelo teto da sala ou pela cúpula do Ponto e outros desconchavos que

levam a vertigem da graça a atentar contra a lei cênica do equilíbrio; tudo lhes permite, atualmente, a alucinação histriônica.

Ressalte-se que o *atualmente* refere-se ao início dos anos 1950, temporalidade que, a rigor, deve ser vista como um inventário de trabalhos teatrais, portanto, em sintonia com a trajetória artística de Eva Todor e de “comparsas” de palco igualmente transgressivos, tais como Oscarito, Aracy Cortes, Jaime Costa, para ficar apenas em três exemplos. No Rio de Janeiro, um modo de fazer teatro se institucionalizou na primeira metade do século XX ao redor dos primeiros atores e de uma certa forma de estruturação do fazer teatral (BRANDÃO, 2002).

O tema é bem este – como, a partir de uma coleção de procedimentos, de convenções e de paradigmas de arte, alguns bastante rígidos, como a tradição do balé, uma atriz conseguiu, no interior de uma geração de grandes talentos, instituir um estilo de arte pessoal, renovador e transgressivo. São duas vertentes interessantes, quase antagônicas, que devem ser consideradas – a recomendação, de um lado, de que a arte do ator seja abstrata e impregnada de camadas de caracterização o bastante para que se perca a identificação clara do artista; do outro, o reconhecimento das artimanhas do ator cômico, personalizado, um arsenal de armas demolidoras do bom mocismo, arte atribuída aos apalhaçados, espécie de artistas-objeto, *coisas de palco* livres.

A união das duas vertentes, com o sinal trocado, a caracterização super-elaborada transformada em assinatura requintada anônima, transcendental, com a arte da

palhaçaria, personalizada e sem freio, mas enobrecida, apontam para o que se deseja demonstrar, a capacidade de Eva Todor de transgredir, chegar ao ponto de criar um estilo. A sua atitude de palco, a sua postura criativa, foi construída a partir da derrocada das duas condições. Ela criou em cena através da caracterização sob identidade clara, autoral, e com recursos cômicos requintados, transcendentes, não-coisa, a atriz Eva Todor. O resultado foi simples: a construção de uma identidade, um perfil, um meio para se tornar senhora de sua partitura de atriz.

Assim, importa, aqui, realizar uma análise do início da carreira de Eva Todor, para ousar estruturar um pensamento a respeito da escrita da História do Teatro enquanto história centrada na realidade do ator. O modelo de análise segue as peculiaridades do campo e se torna passível de crítica em função destes limites. A proposição esboçada, não realizada aqui plenamente, é partir deste núcleo para pensar todo o resto da trajetória da atriz, objeto de um livro ainda em redação.

A primeira constatação que se impõe é a escassez de documentos específicos, fontes primárias diretas, como já se considerou acima. Além da coleção tímida de fontes, em que predominam os textos das peças obtidos nos arquivos da censura e os registros publicados nos jornais, não há nos textos originais das peças localizados a inserção clara dos números de dança e coreográficos. Em geral, há o poema (a cena, jogo dramático), em alguns casos há as letras das músicas, mas raramente se faz menção ao número de coreografia, nem mesmo para definir onde ele acontece. Por vezes, existe apenas a indicação do nome da música.

Portanto, a análise da presença de Eva Todor em cena se estrutura a partir de uma razoável dificuldade, e deste ponto de vista é que a reflexão será formulada. Há uma impossibilidade total de realizar uma abordagem exaustiva, detalhada.

Para a visão que se pretende propor, vale, contudo, trabalhar a partir de uma amostra aleatória de textos dos seus primeiros anos de atuação. Foram considerados os exemplares das revistas *Há uma Forte Corrente*, de Freire Jr e Luís Iglésias, e *Foi Seu Cabral*, de Freire Jr, de 1934, *Da Favela ao Catete*, revista burlata de Freire Jr e Joubert de Carvalho, de 1935, *Cocoricó*, de Luís Iglésias e Freire Jr, de 1936.

Os textos foram encenados no Teatro Recreio e no Teatro João Caetano e reuniram, todos, artistas de imensa projeção popular, a fina flor da Praça Tiradentes. Já na estreia, em *Há uma Forte Corrente*, Eva Todor, apesar do precário domínio do idioma, assume a desafiante missão de ser a condutora da ação, pois recebe o papel de Folia, personagem estruturante da ação dramática, que seria um tanto a alma do Rio de Janeiro. Segundo o depoimento da atriz (JESUS, 2007, p. 29), ela custou a entender o que era folia, pois ninguém conseguia lhe explicar.

A sua escalação não foi fácil, conforme declarou, situação que atesta a sua capacidade precoce de autoafirmação (Ibid., loc. cit.):

Esse trabalho no Recreio teve grande importância na minha vida. Foi lá que conheci um diretor que quis me tirar o papel porque eu falava mal o português. Eu empombei e disse: Não senhor! Eu já sei o que é a arte de

representar. O senhor não é diretor? Pois então me dirija e me ensine o português. Eu tinha 14 anos, mas sabia muito bem o que queria! Sempre fui assim, muito firme na minha vontade de seguir a carreira artística. E deu certo. Ele me ensaiou para a peça *Há uma Forte Corrente*, que foi um grande sucesso! Seu nome: Luiz Iglézias...

O título da revista cita uma marcha de carnaval de forte sucesso, de Francisco Alves e Orestes Barbosa. Participaram da montagem nomes tais como Italia Fausta, Aracy Cortes, Oscarito, Afonso Stuart, Manoel Vieira, Ítala Ferreira, Pedro Dias, para citar os de maior sucesso popular num elenco numeroso. A crítica recebeu a atriz estreada com extrema simpatia, ressaltando a sua comunicabilidade e o seu senso profissional – para Lafayette Silva, ela era a Folia em pessoa.

Segundo o seu próprio depoimento (TODOR, 2014), o fato de figurar num papel tão destacado e com bastante texto, sem possuir o domínio do idioma, foi encarado por ela própria com muito humor – e a sua atitude diluiu qualquer restrição, dissolveu as possíveis reservas. Vale destacar que a presença de artistas estrangeiros na cena da revista era um fato corrente, bem recebido; o mercado contava, inclusive, com uma participação significativa de artistas portugueses e a prosódia em vigor nos palcos cariocas era ainda a lisboeta. Eva Todor observa que usou como ferramenta de afirmação cênica a destreza física, explorada com intensidade, recorrendo bastante ao efeito lúdico dos guizos carnavalescos presos ao figurino.

O mais curioso é que a atriz participava de números musicais, cantava, qualidade que, no seu depoimento,

negou possuir. Segundo as suas declarações, o pai resistiu muito à ideia de que seguisse a carreira de atriz, em particular no teatro de revista, e ela precisou convencê-lo, observando que eles próprios a encaminharam desde cedo para a cena; conformado, o pai teria comentado que aceitava, mas que ela por favor não cantasse, pois teria uma voz terrível. Nem este limite foi possível que ela atendesse, ao menos nas revistas dos primeiros anos, segundo as anotações encontradas nos originais enviados à censura.

A partir da estreia, a carreira não parou, seguiu um ritmo acelerado. O espetáculo a seguir, *Foi seu Cabral*, de Freire Jr também, ainda em 1934, contou com uma extensa estrutura de dança, um corpo de baile integrado por 12 boys, 20 girls e 14 bailarinas, além de bailarinos titulares. Ainda não foram localizados indícios de números de dança de Eva.

Segundo a crítica de Mario Nunes, publicado no Jornal do Brasil em 01 de abril de 1934, a cena ofereceu um grande rol de belas atrações. Muito aplaudidos, houve os bailados *Fantasia sobre o azul* e *Idílio no Parque*, por Delf, Peggy e girls. Mas também deveria ser destacado o quadro *Entre socos e moinhos*, representado, cantado e marcado por Olga Vignoli, Renato Tignani e girls. Já o quadro *O prestígio da Dona Baratinha*, de Eva Todor, mereceu o adjetivo delicioso e a observação de que ele se beneficiou de sua graça marota, apoiada satisfatoriamente por Antonio Villardo, Alvaro Augusto e Arthur Costa.

O terceiro título considerado, o terceiro da carreira de Eva, *Da Favela ao Catete*, entrou para a história do Teatro Recreio por sua elevada rentabilidade. E apresenta na ficha

técnica uma novidade – bailados criados e executados por Eva Todor e Henrique Delf, bailarino experiente que acolheu a nova artista com extrema dedicação. Na imprensa, vários comentaristas elogiaram os bailados assinados pela dupla. Na partitura, joias preciosas do cancionário brasileiro foram lançadas – *Valsa do Rio*, *Foi Ela* e *Meu Natal* em destaque.

No espetáculo a seguir – *Cocoricó*, título inspirado na Marchinha do Grande Galo, de Lamartine e Paulo Barbosa – mais uma vez Eva Todor está em cena ao lado dos grandes Aracy Cortes, Oscarito, Pedro Dias. Há, no entanto, uma mudança – a indicação de um corpo de baile composto por Anita Berner, Nair Farias, Wille Thompson e Eva, identificados como dançarinos, ao lado da dupla Lou e Janot, bailarinos e coreógrafos, e de um corpo de dez girls.

A análise deste recorte será ampliada a partir de uma ampla pesquisa de fotos e imagens referentes a estes espetáculos. É possível, contudo, considerar duas referências norteadoras muito produtivas. De um lado, na internet, existem pequenos filmes e takes de Sarah Bernhardt no início do século XX que traduzem vetores de cena importantes. Em primeiro lugar, está o tom hierático das cenas, patente nos corpos estatuários, movidos e informados pelas palavras, como se fossem outdoors das intenções. A seguir, vale constatar que as ações físicas, dentro da velha noção do movimento como aviltante, são econômicas e objetivas, coerentes e necessárias, meros prolongamentos das palavras: são derivadas.

Do outro lado, está a insistência de Eva Todor, nos seus depoimentos, de situar a necessidade de romper com o gesto

social apaziguado, mesmo que seja preciso recorrer ao gesto involuntário, como aparece no gesto infantil de fazer um xixi com a cara marota em cena. O gesto, assim, rompe o universo do estabelecido, o horizonte de expectativa social dominante e solicita que nasça um pensamento sobre o corpo e suas atitudes. Numa cena imobilizada por palavras devotadas à busca abstrata do belo, capazes de modelar os corpos, a partir do balé, que pretende fazer o ser descolar do chão, é preciso buscar o gesto de quebra, ruptura, surpresa.

É inegável que o recorte de peças apresentado aparece, de imediato, como um quadro muito reduzido, em especial se considerarmos a escassa fortuna documental do período, sobretudo a documentação iconográfica. Trata-se de uma amostra ínfima diante de uma carreira marcada por um volume de trabalho impressionante. Mas a questão importante não é relativa à quantidade – o que se pretende destacar é a existência, neste recorte, de uma atitude fundante, uma matriz atorial. A questão decisiva escapa da quantidade e se abriga nas perguntas formuladas diante deste material.

A primeira pergunta contém em si a resposta: na cena da revista, diferenciada por seu domínio da técnica do balé, Eva Todor conviveu e contracenou com os maiores cômicos do seu tempo e promoveu uma curiosa alquimia, a naturalização do corpo que dança, aproximado assim do gesto cotidiano, e a formalização (enobrecimento) dos recursos naturalistas da comédia, aproximado, assim, do gesto de civilização, não cotidiano. Vale perguntar a que servia tal arte, tal proposição, para quê ela era feita?

Ainda não temos uma vasta produção histórica a respeito da presença feminina no teatro de revista – não

apenas como representação, mas como profissionais da cena. Não temos a história das nossas atrizes no seu palco mais polêmico. E somos feministas. O tema é instigante e importa para a história do teatro vista através da trajetória de Eva Todor, pois a atriz ingressou quase criança na cena da revista, reuniu força para se afirmar como estrela num meio profissional muito disputado, tensionado de formas discutíveis para as mulheres, optou por uma vida de arte, renunciou a ser mãe ou gestora de um lar.

Ela afirma em vários depoimentos que se tornou um tesouro para o marido produtor, Luiz Iglézias, com quem se casou por procuração em 1935, pois ele era desquitado, mas não chega a revelar um desgosto profundo por esta condição. Após a formação revisteira, em 1940, Iglézias criou a Companhia Eva e seus Artistas, segundo a atriz com a avaliação de mercado de que a revista iria acabar. Ao longo da década de 1930, Eva Todor atuou não apenas em revistas, mas também em comédias e burletas, e participou de cenas dramáticas das revistas em escala crescente, uma linha evidenciada já nos seus primeiros trabalhos. Depois de 1940, ela só atuará em revistas em Portugal e na África.

Portanto, vale fechar este caminho unindo os fios de pensamento percorridos. Ao falar sobre a sua atitude em cena, um ponto muito frisado por Eva Todor (ROSA, 2004, p. 135) era o seu hábito de olhar a plateia, ignorar a quarta parede. Nas suas palavras: “[...] eu tive sempre o mau costume de espiar a plateia, e que é ruim.” O ato de olhar a plateia, mesmo quando ela estava escura e pouco se podia ver, era a construção de uma comunicação direta

– olhava para ver quem estava lá. Se tinha algum conhecido, alguém especial, por curiosidade pura.

Isto significa uma operação formal objetiva, uma habilitação *sui generis*, uma assinatura peculiar, uma insistência no compartilhamento. A partir da incorporação de uma técnica altamente especializada, o balé, transformada num procedimento para alcançar um pleno domínio do corpo, a atriz passou ao trabalho teatral cômico, dedicada a textos escolhidos para a sua personalidade artística. Os textos traziam não apenas a função de ingênua, *emploi* típico do teatro antigo em que ela se especializou, iam bem mais longe, configuravam, antes, a ação cênica de Eva – uma mulher atraente nem sempre por sua aparência, pois usou caracterizações bastante exageradas para que se pudesse falar em beleza, mas com certeza por seu espírito. A plateia – ao que tudo indica em especial a plateia feminina – aderiu sem reservas ao encanto proposto, um encanto profundamente feminino e emancipatório, libertador, a arte de ser rebelde sem demolir a casa ou bater a porta, a habilidade sutil da negociação, a bússola para conduzir a vida sem naufrágio numa sociedade patriarcal muito dura. Uma linha autoral diferente da luta feminina engajada direta contemporânea (CHADWICK, 2012, p. 492-493).

Neste jogo, Eva Todor foi senhora de seu tempo em mais de um sentido. Estava em curso a lenta mas decidida emancipação da mulher brasileira frente ao patriarcado conservador. Ferina, aguda, cortante, Eva Todor manejava as armas expressivas que construiu com afinco. Era, portanto, uma atriz consciente, em cena, de seus recursos, da sua capacidade e das necessidades do seu público. Mesmo

que a sua vida pessoal, privada, não fosse um mar de realizações, no palco ela ensinava as mulheres a conquistarem o seu lugar de protagonismo ainda que apenas no estrito ambiente das salas de estar. E usufruía do amor que sempre mais quis receber, o amor de um vasto público. Neste sentido, nem Brecht nem os historiadores podem estremecer, se dissermos que ela foi mestra do gestus social e, sintonizando fundo com a mudança histórica que acontecia ao redor, foi uma atriz senhora do gesto histórico, senhora do seu tempo.

Referências

- BANU, Georges. *Sarah Bernhardt - sculptures de l'éphémère*. Paris: CNMHS, 1995.
- BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2002.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CHADWICK, Whitney. *Women, Art and Society*. Londres: Thames and Hudson, 2012.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do Eu na vida cotidiana*. 17 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- JESUS, Maria Angela de. *Eva Todor - O Teatro da Minha Vida*. São Paulo: IMESP, 2007.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RANGEL, Otávio. *Escola Teatral de Ensaíadores*. Rio de Janeiro: Editora Talmagrafica, 1954.
- REIS, Angela de Castro. *A tradição viva em cena. Eva Todor na Companhia Eva e Seus artistas (1940-1963)*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2013.
- ROSA, Ana. *Essa louca televisão e sua gente maravilhosa*. São Paulo: Butterfly, 2004.
- SILVA, Celestino. *O Livro do Actor*. Rio de Janeiro: Typographia Coelho, 1929.
- TODOR, Eva. *Depoimento: Eva Todor*. Entrevistadora: Tania Brandão. Rio de Janeiro, 2014. Gravação em fita e em DVD. Coleção Marcelo Del Cima.
- VICTORINO, Eduardo. *Para Ser Actor*. São Paulo: Livraria Teixeira, 1936.

O ATOR E A CRIAÇÃO CÔMICA:
TRADIÇÕES, HERANÇAS, ECOS NA
CENA CONTEMPORÂNEA

Neyde Veneziano

*“Não existe humor superado.
Não existe humor velho.
Há dois tipos de humor:
O engraçado e o sem-graça...”*
Chico Antsio

A história que não é a dos heróis, aquela que não está nos livros nem nas mãos de escritores ou de dramaturgos, ainda corre risco de se perder. Estamos falando da história do homem do espetáculo, do ator popular, do comediante, daquele que preenchia as necessidades de diversão e fantasia do cidadão comum. Esta história, ainda que ameaçada, ecoa, significativamente, no teatro contemporâneo.

Um dos primeiros grandes homens desse efêmero mundo do espetáculo popular, considerado o maior ator brasileiro de sua época durante um período de aproximadamente 40 anos, foi Francisco Corrêa Vasques (1839-1892). Ele encantou plateias, surpreendeu e mobilizou pessoas no Rio de Janeiro oitocentista, época de escravidão e epidemias. Com suas tiradas sempre imprevisíveis, era aplaudido indistintamente como ator e dramaturgo. Era capaz de comover as pessoas e, ao mesmo tempo, fazê-las rir. Boêmio por temperamento e com a inquietação dos grandes artistas, Chico Vasques atravessou a vida defendendo obstinadamente aquilo que mais prezava: o Teatro Nacional.

A pesquisa de Procópio Ferreira (1979) sobre o ator Vasques é fundamental para que tenhamos um desenho aproximado dos procedimentos desse comediante-autor. O livro revela trabalho árduo e meticuloso do profissional consciente. Vasques era muito mais que um “ator talentoso”: era pesquisador rigoroso e hábil improvisador.

Atribui-se a ele o abasileiramento do ator nacional, num cenário onde tudo ou quase tudo era importado. Menos grandiloquente do que seu “mestre” João Caetano, Vasques era mais natural e mais próximo das pessoas do povo do que os atores da escola francesa. São muitas as histórias que se contam dos seus cacos e atitudes transgressoras. Era capaz de incorporar o erro a seu favor (técnica muito utilizada pelos *commici dell’arte*), como trocar de olho – aquele olho falso de vidro –, entre o primeiro e o segundo ato.

Extremamente prestigiado, Chico Vasques deu início à nossa tradição cômica, combinando-a à irreverência e à des-sacralização frente ao repertório estrangeiro.

Vasques foi ator-autor. Sua obra como dramaturgo vai de pequenas “cenas cômicas” a alguns “dramas de casaca”.⁷² Sua dramaturgia era tipicamente popular, dialogando com o público e espelhando a sociedade de seu tempo. Era época dos trocadilhos, época das piadas rápidas, do *calembour*⁷³, da crônica sentimental, dos versinhos oportunos aplicados ao “caso do dia”. A dramaturgia de costumes, com nossos tipos familiares, estava também se instalando. Mas os textos de Vasques não comportavam a almejada envergadura intelectual, como reclamariam os críticos. Porém, eram textos que serviam ao ator. E agradavam por isso. Exatamente por serem textos escritos por quem vive a cena. Por um ator-autor.

O maior mérito da dramaturgia vasquiiana é aquele de ter popularizado, entre nós, o gênero que Arthur Azevedo aproveitaria e que mudaria o destino do nosso teatro: a opereta-paródia.

Foi com o *Orfeu na Roça* que a opereta-paródia se instalou no Rio de Janeiro, antes mesmo que Arthur Azevedo lançasse sua *Filha de Maria Angra*⁷⁴. Foi através das hábeis mãos de Francisco Corrêa Vasques que essa prática se impôs.⁷⁵

⁷² *Cenas cômicas* eram esquetes bem ao gosto brasileiro, intercaladas entre os atos dos espetáculos ou apresentadas em espaços não convencionais. *Drama de casaca* era o apelido popular dado ao drama da escola realista francesa que, diferente do drama romântico, tratava de assuntos do momento trazendo, por consequência, personagens vestidos de maneira moderna, ou seja, “de casaca”.

⁷³ Jogo de palavras.

⁷⁴ *A filha de Maria Angra* é uma paródia da opereta francesa *La Fille de Madame Angot*, de Jacques Lecqoc.

⁷⁵ Evidentemente, paródias já existiam antes mesmo de Vasques. Um exemplo é *A baronesa de Caiapó*, paródia de *A Grã Duquesa de Gerolstein*. Acontece que a conquista definitiva do público veio com *Orfeu na Roça*.

Devido ao sucesso, os críticos trataram logo de incriminar o gênero por ter tragado a possibilidade de crescimento do teatro nacional (como se isso fosse possível). Falaram em decadência, quando nem havia existido um período áureo. Quando Arthur Azevedo foi acusado de responsável pela “*débaclé*”⁷⁶ do nosso teatro brasileiro, ele se justificou: “Quando aqui cheguei do Maranhão, já o Vasques tinha feito representar, na Fênix, o *Orfeu na Roça*, que era paródia do *Orphée aux enfers*, exibida mais de cem vezes na Rua da Ajuda.” (AZEVEDO apud SOUZA, 1960, p. 233)

No Brasil, como em outros países, o teatro de feira, o teatro de títeres e o teatro de rua estavam nas mãos dos comédicos de rua, não nas mãos de dramaturgos. Tratava-se de uma dramaturgia específica de comediantes populares treinados no improviso e que não dependia de um escritor. A dramaturgia do autor-solitário (incluindo comédias de costumes) iria praticamente se firmar somente no século XIX, já que o teatro de catequese e algumas manifestações anteriores foram inexpressivas.

Foi também no século XIX que o teatro de revista francês aportou no Brasil. O gênero nos chegou “via Portugal”. Resumidamente, esse teatro de revista tinha um fio condutor que ligava esquetes cômicos e números musicais. As primeiras manifestações de teatro de revista, no Brasil, foram desastrosas. Deveria aparecer um autor capaz de juntar a desorganizada sintaxe brasileira, jovem e atrevida, às convenções estruturais da tradição francesa. Foi aí que surgiu Arthur Azevedo, responsável pela definitiva instalação do teatro de revista no Brasil.

⁷⁶ Colapso, decadência.

Historicamente, o teatro de revista é o primeiro grande e expressivo movimento de teatro de comédia no Brasil. Arthur Azevedo é o representante mais inspirado desse humor na dramaturgia (ou do “humor revisteiro”). As notícias sobre esses espetáculos nos chegaram através dos textos e narrativas de alguns cronistas da época. Claro, não havia registros em áudio, cine ou vídeo. Portanto, os primeiros estudos do teatro no Brasil basearam-se na literatura dramática.

Crônicas sobre os espetáculos e performances dos atores são encontradas na obra de Mário Nunes (1956)⁷⁷, testemunha ocular dessa história. Estes registros de 40 anos de teatro brasileiro estão reunidos e publicados em 4 volumes. São crônicas que atestam a importância e o grande prestígio do teatro ligeiro e popular no Brasil somadas a depoimentos daqueles que viveram a época e que muito ajudaram a montar o quebra-cabeça.

A revistografia de Arthur Azevedo, felizmente, está publicada. E como o “pai de nosso teatro de revista” é, também, o mais célebre dos autores brasileiros: já se tem aí uma fortuna crítica do período retratado pela revista de ano. Ao lidar com a atualidade, as revistas de Arthur Azevedo desvelam o Rio de Janeiro e o Brasil com suas complexidades, seus casos corriqueiros, suas ruas, sua gente, seus políticos e suas músicas. Nem a historiografia oficial comporia melhor o quadro do tempo. Lamentavelmente, porém, alguns autores geniais, boêmios e transgressores, como Luiz Peixoto e outros revistógrafos

⁷⁷ Nesta obra, intitulada *40 anos de teatro*, Mário Nunes publicou suas críticas e crônicas de 1913 a 1964, reunidas em 4 volumes.

típicos, não guardaram seus originais. Inúmeros esquetes, monólogos, quadros de fantasia, letras de músicas com suas partituras desapareceram. Com dificuldades e aos poucos, são localizados aqui e ali fragmentos de textos colhidos de parentes de velhos atores, programas de espetáculos, cartazes, fotos amareladas e críticas de diletantes. Há ainda um enorme material a ser organizado.

Ao puxarmos o fio da história, percebemos que a sintaxe⁷⁸ social do país reflete as preferências do público e determina, de alguma forma, os procedimentos dramaturgicos e atorais. O grande ator João Caetano queria grandes textos importados com personagens dignos de seu talento. Não reconhecia na multidão o gosto por espetáculos de caráter popular. Chegou a sugerir a proibição de espetáculos circenses, nos dias de função do Teatro Nacional. Mas eram as revistas, as cenas cômicas, as paródias e o chamado gênero alegre que faziam sucesso. O solo era fértil para a estética popular.

Em sua juventude, no século XIX, o empenho de inscrever a comédia brasileira na galeria das artes foi, sobretudo, o empenho de quem fez este teatro no país. As chances de se estudar teatro isoladamente eram quase nulas. Aprendia-se fazendo. E foi assim que um específico saber se instalou e se alastrou.

Os primeiros esboços de sistematização surgiram com os textos metalinguísticos do teatro de revista. Obras como *A fantasia*, de Arthur Azevedo, permitiram-nos pinçar as leis da revista de ano. Na comédia do século XIX, o tema

⁷⁸ Por “sintaxe” entendemos as relações de concordância, subordinação e ordem.

recorrente era “a busca da nacionalidade”. Exaltavam-se as mulheres brasileiras, os caipiras brasileiros, a natureza brasileira em oposição a tudo o que vinha de fora. De Martins Pena e França Júnior até os mais recentes do início do século XX, todos cumpriram seu papel e deram, à sua moda, esse recado. E a história do teatro nos foi contada, porque pôde ser reconstituída, através dos textos dramáticos. Foi o registro da dramaturgia que atestou a legitimidade deste teatro.

O gênero revista vingou no Brasil, criticando, fazendo humor e lançando marchinhas de carnaval. Foi assim até os anos de 1920, 1930 e, também, nos 1940. Na década de 1950, já transformada e recauchutada, a revista se enfeitou demais. Perdeu o humor crítico, ganhou mais músicas, mais plumas, mais alusões (quase obscenas!). O texto se enfraqueceu e o espetáculo abafou a dramaturgia. Aos poucos, a revista foi perdendo a mocidade e o juízo. E perdeu, também, o público. O cenário mudou. O teatro ficou imprevisível. O ponto foi abolido. O encenador chegou para dominar desestruturando a linearidade. O palco queria ser “inteligente”. Tinha mudado a sintaxe do país.

Foi então que a revista acabou. Ficou na memória, ainda recente, como um teatro cheio de plumas, de vedetes, de passarelas e, sobretudo, de muita música e de grandes cômicos. Ficou na lembrança como o teatro que melhor representou a ideia que o Brasil tinha de si.

A sintaxe do país tinha mudado, mas os procedimentos que surgiram e que foram instalados através da revista resistiram nos atores e autores da comédia brasileira, através dos tempos. Segundo Zumthor (cf. 1993), “textos teatrais contêm indícios de performances passadas”. E foi estudando a

revista, seus autores e comediantes que ousamos puxar o fio do humor caracterizado como brasileiro.

Esse gênero cômico foi um teatro de autor e ator, um teatro criado diretamente sobre a cena e não como ato pensante-solitário. O humor no teatro de revista se nutria da atualidade. Com o passar do tempo, as formas humorísticas de expressão cênica foram se firmando e, ao mesmo tempo, revelando uma interpretação à brasileira que marcou comediantes e comediógrafos. Podemos até apontar algumas características desse tipo de interpretação cômica e distanciada.

Há pistas que comprovam. Exemplar é a cena que Arthur Azevedo criou para Francisco Vasques, na revista *O Tribofe*. Vasques, que interpretava o personagem-título, no terceiro ato, tem uma fala em que o próprio texto induz o ator a abandonar, por alguns segundos, seu personagem e ser ele mesmo:

TRIBOFE - Aonde me trazes?

FRIVOLINA - Para junto da estátua de João Caetano, inaugurada graças aos esforços do Vasques.

TRIBOFE - Do Vasques? Conheço. *Dizem que me pareço muito com ele.* (AZEVEDO, 1986, p. 131, grifo meu)

Estamos diante de um claro procedimento de desdobramento, prática recorrente e registrada nos textos revisteiros. O desdobramento é, provavelmente, um dos procedimentos mais marcantes da atuação para a comédia popular. Esse desdobramento imprimiu, junto com o escracho, um perfil próprio em nossos comediantes.

Desdobramentos sempre estiveram presentes nas comédias desde a Grécia Antiga. Apartes, piscadinhas, comentários irônicos, gestos alusivos diretos para o público, em que os atores pareciam abandonar seus personagens ou tipos para criticá-los, num pacto mais direto com seu espectador, acompanharam a história do teatro popular desde que ele começou a existir. E estes comentários eram tão mais irônicos quanto fossem os períodos históricos marcados pelo abuso do poder dos imperadores insensíveis, dos senhores feudais intransigentes, dos governantes corruptos, dos militares arrogantes.

A comédia, nascida do prazer da fertilização e destinada a cantar que a vida vale a pena ser vivida, nunca se curvou aos que lhe negaram este prazer e este destino. Suas armas de ataque não são as realistas, nem as explicitamente diretas, mas aquelas alusivas e direcionadas ao público de forma sarcástica e zombeteira. A ironia transformou-se, sempre que necessária, em componente eficaz de ataque e resistência. No Brasil, essa ironia é notória, necessária e genética.

Os próprios textos apresentavam fraturas no diálogo com apartes espirituosos em que comentários afastavam o ator de sua personagem, como nos espaços cedidos à improvisação, cabíveis nos diversos tipos de teatro cômico. A ironia e o deboche estabeleceram um elo imediato e concreto com a plateia que, longe da projeção identificação provocada pelas formas de interpretação realistas, aliviavam as mágoas e criticavam.

Certamente, não precisamos mais justificar o teatro de revista com argumentos externos. Nem o gênero se torna mais ou menos importante só porque tem raízes aristofânicas.

Cômicos brasileiros atuam desta forma por convenção, por técnica assimilada e por razões históricas e culturais. Com ar de quem ri de tudo o que é profundo ou superficial, complexo ou simples e até de si mesmo, o jeito brasileiro de fazer teatro veio se impondo desde os tempos da revista de ano e da comédia de costumes. E esta interpretação, que induzia o ator a desvincular-se da personagem em atitude distanciada, encontrou aqui terreno receptivo somado a novas formas de comentários e parcerias com o público.

Aberta a fenda para o improviso, os atores passavam a interpretar diretamente sobre o público e para o público, a escutar seus tempos, sua respiração, a ouvir o que acontecia, e improvisavam mais. Cabe aqui sublinhar que há técnicas de improviso. Como na *Commedia dell'arte*, estes atores possuíam, na bagagem, vários apetrechos destinados a avaliar o grau de receptividade da plateia, a observar os espectadores e a provocar incidentes para daí extraírem as situações. Apenas lembrando: a epicidade é também parte da tradição e da cultura popular, porque o povo a possui de forma congênita.

Quanto à interpretação, os atores do velho teatro eram capazes de contar uma anedota em versos com um tipo de ironia peculiar, sem perder o ritmo do texto e a força das palavras. Porque a palavra, até o século XX, tinha um impacto muito forte sobre o ouvido do espectador. Era um tempo em que os atores construíam imagens também com as palavras, de um modo popular, usando assobios, onomatopeias, cortando palavras, gaguejando, buscando sons e usando, com eles, o corpo. A palavra valia muito.

Às técnicas do improviso e do pacto com o público acrescenta-se um outro ritual que consistia em trocar de personagem a cada novo quadro. Trocava-se o bigode, amarrava-se uma barriga, colocava-se uma peruca, óculos poderiam vir montar o novo tipo, mas lá estava ele, o grande ator, exibindo-se para a plateia, mostrando seus dotes (deveria ser nítido o gesto de mostrar), até piscando para o entusiasmado público que retornaria ao teatro não para testemunhar a magia do ilusionismo, mas aquele momento de poesia em que o ator entra e sai do personagem às vistas do público. E o personagem-tipo assumia, no melhor sentido do termo, a dimensão teatral.

Cada tipo tinha seu projeto muito claro. Malandro era malandro. Quando aparecia em cena já se sabia que o sistema malandro deveria funcionar necessariamente no sentido do oportunismo.

Mulata era faceira, lasciva, sensual e esperta (como na tradição *fantasca*⁷⁹ italiana). Movia-se para provocar conflitos entre os seus pretendentes e sublinhar o caráter mestiço da nacionalidade.

O caráter do português era um dos mais notáveis: nasceu como indivíduo ingênuo, burro e libidinoso, desejoso de possuir a mulata. Depois tornou-se rico comerciante e apreciador das belezas tropicais, sempre sob a ótica dramatúrgica da vingança do colonizado contra o colonizador (como um Pantalone, o tipo também variava de acordo com a sintaxe social).

⁷⁹ A *fantasca* era a *mulher* do *Zanni*. Sua função dramática era a de ser a serva bisbilhoteira e sensual ou a empregadinha faceira. A Colombina, por exemplo, é uma *fantasca* cortejada pelos dois *Zanni* mais famosos da *Commedia dell'Arte*: Pierrô e Arlequim, ambos servos de seus senhores.

A figura do grande cômico, intérprete de si mesmo, estava sempre presente. O público o reconhecia e retornava para aplaudi-lo. Esta era uma regra sem exceção. Essa era a regra.

Usando o mecanismo do riso, em lugar do moralismo sério e realista, os ingredientes trágicos presentes na comédia brasileira nunca eram declarados (como a miséria, o desemprego, a falta de dinheiro, as superstições). Estavam presentes de forma desfocada, em regiões opacas e sem luz, sendo percebidos ou vistos através de situações cômicas e hiperbólicas distorções. Era ridicularizando os vícios, as injustiças e as imperfeições de forma dissimulada e mascarada que o comediante chegava à sátira. “A transição desse humor satírico para a tragédia, pode ser a inflexão”, já disse Chico Anísio.

A trajetória da comédia brasileira marca, muito claramente, o conflito entre o satírico e a simples zombaria ou gozação. Quando o teatro de revista perdeu esse seu temperamento satírico, que era seguramente mais sagaz e inteligente, entrou em decadência. A forma satírica necessita de seu correspondente trágico, ou então, deixa de ser sátira e se transforma em simples piada, como acontecia em programas antigos de televisão.

Somado à ironia, nesse tipo de interpretação, há um distanciamento que ousou chamar de “à brasileira” e que, obviamente, conduz à crítica. Como no teatro de distanciamento clássico, a plateia sabia algo a mais do que o personagem. E quem passava esta outra informação era o ator que, por sua vez, também interpretava um personagem (ele próprio, o ator). Como sempre, quanto mais injustiças e

dificuldades sociais, quanto maior a ação castradora da censura, mais se debochava. E o ator-malandro-personagem esboçava seu riso macunaímico. A plateia era cúmplice. E a máscara do ator nunca caía totalmente.

Abrindo um parêntese para esses pequenos gestos dirigidos à plateia, vale lembrar que há duas formas de apartes na dramaturgia, encontrados tanto na comédia como no drama romântico. Apartes do teatro romântico diferem, em seus objetivos, dos apartes do teatro popular. No primeiro caso, o ator-personagem, seguindo fielmente o texto dramático, revela para a plateia seus sentimentos íntimos, suas dúvidas, suas paixões. “– Oh! que bela senhorita!...” ou “– Sinto que devo beijá-la.” E estes comentários são do personagem e não do ator, como se convencionou no teatro romântico de Martins Pena, por exemplo.

No segundo caso (o aparte do teatro popular), além das situações indutoras ao improvisado às quais os cômicos se haviam aperfeiçoado, os próprios textos arrastam o ator a abandonar, por alguns segundos, seu personagem, como fez Arthur Azevedo para Francisco Corrêa Vasques, em *O Tribofê*, abrindo, espaço para a improvisação e para o pacto com o público. Para o comediante revisteiro, a plateia tinha valor essencial, era o fim em si, para o qual convergia, progressivamente, o resultado da interação. O ator se colocava a seu serviço, respeitava-a, escutava-a e tinha necessidade dela. O objetivo máximo deste teatro comercial era a interação. E apartes políticos, metalinguísticos, de crítica social, todos eles eram cabíveis nestes espetáculos ao gosto do povo.

Do comprometimento entre escrita e cena, entre atores e seu público, verificou-se uma dramaturgia pensada,

de antemão, como texto de representação. Hoje, poderíamos arriscar dizer que estamos no campo da dramaturgia do ator.

Personagens construídos por atores que elegiam um certo modo de caminhar, um certo modo de mover-se, um jeito de falar, uma certa qualidade de energia, um claro tipo capaz de manter consistência e reconhecimento em diferentes contextos entrelaçavam-se para se tornarem textura: texto-espetáculo.

E o texto, aberto às improvisações, nutria-se destes tipos, mais máscaras do que propriamente personagens, os quais podem ser tomados como uma pré-partitura, elástica. No outro extremo, como fruto de trabalho “pensante” e não experienciado, estaria o “grande” personagem, tradição do teatro de texto da cultura elitista.

Esta dramaturgia brasileira, do autor e do ator ou para o ator, tem a ver não só com a tradição popular daquele que conhece as leis do jogo, mas também com a construção das diversas partes do espetáculo, como um conjunto polifônico de vozes independentes a serviço de uma única obra: o espetáculo.

Uma das principais convenções desta tradição popular é o seu compromisso com a atualidade. Logo, quando a sintaxe do país sofre alterações, mudanças expressivas ocorrem nessa dramaturgia de dupla criação (do ator e do autor). E se também a sintaxe do mundo se transformar? Supõe-se, então, que as alterações sejam ainda mais drásticas.

Pois é: a realidade do entorno impôs novos assuntos. E novas formas de comunicação.

Se pudéssemos chamar de novo humor o que agora vem acompanhado da rapidez e da fragmentação, talvez ainda assim encontraríamos vestígios do passado reproduzidos em diferentes formatos. São lazzi, gags e situações clownescas que suscitaram o riso e que continuam sendo repetidos, paralelamente aos novos formatos e assuntos atuais. Explicando: há procedimentos cômicos de longa duração que são praticamente eternos e universais. Procedimentos estes que são revestidos de interpretações cada vez mais despojadas, tornando-se mais naturalistas (claro, devem atender às estéticas mediáticas e televisivas).

A maioria das práticas de atores cômicos atravessou os tempos. O “humor de dupla”, apoiado no contraste, continua funcionando. Como num jogo de vôlei, um levanta e o outro corta: o que levanta seria o ator escada e o jogador que corta é aquele que, na comédia, finaliza a piada. Talvez a forma mais antiga de humor seja o “humor físico”. Oriundo dos mimos, a linguagem está cada vez mais aprimorada e continua suscitando o riso.

Ainda que técnicas e procedimentos ancestrais tenham sobrevivido, situações provocadoras do riso adaptaram-se às exigências do mundo contemporâneo. O “humor circense” do grotesco e das anomalias, por exemplo, este não existe mais. Os assuntos mudaram. Assim como outros gêneros teatrais também se apresentam sob outras formas e através de outros canais.

Tomemos como exemplo a questão do masculino e do feminino, na comédia, agora mostrados de acordo com a nova sintaxe. O humor de agora não está mais somente na mão dos homens. Até o século passado, a grande figura

cômica, cujo nome ia nos cartazes, era o ator. O homem era o grande cômico da companhia. A mulher, nos quadros de comédia era, na maioria das vezes, a escada. Seu nome iria nos cartazes somente quando ela era a grande vedete, a estrela sensual do espetáculo.

No teatro de revista e no humor brasileiro até o século passado, as bonitas fizeram o papel de “mulher-objeto”. Na comédia, as mulheres lindas não eram engraçadas. As vedetes eram picantes e sensuais. O comediante-homem, quando estivesse ao lado dela, sublinhava as sensações masculinas diante da beleza e fazia comentários. Somente a feia, cujo tipo era conhecido como caricata, podia ser engraçada. Salvo raras exceções, é claro.

Aquele clássico humor da revista que mostrava a mulher “burra, mas gostosa”, com claras caracterizações infantis em oposição a comportamentos maliciosos, desapareceu. Perdeu a graça? Aquele humor machista também ria dos gays, dos negros e humilhava o primo pobre. Tudo isto agora caiu em desuso. Está proibido. Porque a sintaxe mudou.

Novos gêneros se apresentam como “novidades na dramaturgia”. Serão mesmo novidades? Ou são ecos do teatro de revista e da comédia antiga, trazendo esquetes e fragmentos sob diversos rótulos, como “besteirol” por exemplo? O humor da rua cujos representantes mais célebres foram os jograis italianos, hoje ficou reduzido ao *stand up*. Porém o absurdo permanece em todas as manifestações do cômico.

A tipificação oriunda da *Commedia dell'arte* permanece. Gags, lazzi e as composições hiperbólicas são

constantes. O humor físico combinado ao texto brilhante, no qual há uma tragédia por trás, remete-nos a Dario Fo como paradigma.

A trajetória da comédia segue se equilibrando, como em uma corda bamba. Os diversos gêneros agora se fragmentam ainda mais, sem lógica e encontram pousada em territórios líquidos da edição.

Consideremos que até pouco tempo atrás falavam-se em algumas ações pensadas como “possíveis crimes do futuro”. Esses possíveis crimes, por exemplo, seriam: a irresponsabilidade reprodutiva; a demonstração de desejo sexual; o crime de imposição de gênero ao filho.

E se, realmente, houver uma ameaça de volta atrás, como se teme? Se a sintaxe social oscila com a fluidez dos tempos, há, no país, sérias ameaças de volta a alguns antigos padrões?

Desejemos que o antigo humor revisteiro, aquele cuja visão de mundo era machista e preconceituosa, não retorne enfeitado de mulheres tolas, infantilizadas e sensuais. Mas desejemos também que a herança alegre e musical nos aponte caminhos para uma dramaturgia brasileira. Fragmentada como na antiga revista, comprometida com a atualidade como na antiga revista, compactuando com o público, ignorando a quarta parede e trazendo atores cujos modelos seriam, isso sim, aqueles do antigo teatro: críticos, cheios de cinismo e conscientes do desdobramento ou do distanciamento à brasileira. Essa, sim, é a grande herança. Nunca a imitação.

Referências

- ASSIS, Machado. *A Semana*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.
- AZEVEDO, Arthur. *O tribofê*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1987.
- FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: SNT, 1979.
- GIRON, Luís Antônio. *Ensaio de ponto*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Arthur Azevedo e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956. 4 v.
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano e a Arte do Ator*. São Paulo: Ática, 1984.
- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RUIZ, Roberto. *O Teatro de Revista no Brasil: do início à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.
- SOUZA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- VASQUES, Francisco Correia. Orfeu na roça. In: FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: SNT, 1979.
- VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...Oba!* Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- _____. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas. Pontes, Editora SESI, 2014 (segunda edição).
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PARTE 4
OS ARQUIVOS TEATRAIS

OS OFÍCIOS, OS ARQUIVOS E O PROCESSO DE CRIAÇÃO:
NOTAS SOBRE A HISTORIOGRAFIA E O PATRIMÔNIO
DOCUMENTAL DO TEATRO

Fabiana Siqueira Fontana

Introdução

Atualmente, é possível observar um aumento na divulgação de ações que objetivam a preservação e difusão da memória documental do teatro brasileiro. Parte destas iniciativas se dedicam a exposição e análise de registros que constituem os arquivos pessoais de artistas do palco, dramaturgos, críticos, teatrólogos em geral. Como exemplo desse crescente investimento sob os arquivos pessoais no âmbito das artes cênicas nacionais, vale citar a criação do Instituto Augusto Boal, do Acervo Gouvea-Vaneau, etc.

Neste trabalho, também pretendo tratar de documentos geralmente encontrados nessa categoria particular de

conjunto documental: os arquivos pessoais. De modo geral, esses são definidos como conjuntos documentais formados em decorrência da atuação profissional, das relações sociais e dos interesses que caracterizam a trajetória de um indivíduo.

A atenção dada, aqui, aos arquivos pessoais se explica, primeiro, porque eles correspondem a uma parcela significativa do material que forma os acervos teatrais espalhados por todo o Brasil. O outro motivo é serem eles, de maneira bastante paradoxal, material dos mais profícuos para quebrar uma relação direta que muitas vezes é estabelecida, com considerável naturalidade, no âmbito das artes cênicas como área do conhecimento: a relação entre a arte, a obra e o sujeito.

O elo entre a obra e o indivíduo é, inclusive, a base para se justificar o valor atribuído aos arquivos pessoais na sua defesa enquanto patrimônio documental. Ou seja, a distinção do titular de um conjunto documental torna-se motivo recorrente para que determinado arquivo seja distinguido como bem de valor histórico-cultural e informacional. É o que podemos observar no seguinte trecho, presente na página de apresentação do Acervo Sergio Britto Digital:

Em 65 anos de dedicação às artes, o ator e diretor Sergio Britto (1923-2011) reuniu e conservou em sua casa, no bairro carioca de Santa Teresa, parte da memória do teatro e da televisão brasileiros. Trata-se de um acervo de inestimável valor cultural [...]. Os

registros de sua obra vão desde o Teatro Universitário, quando ele atuou em “Romeu e Julieta” (1945), de William Shakespeare, até seu último espetáculo como ator: “Recordar é Viver” (2010), de Hélio Sussekind.⁸⁰

Porém, o que pretendo mostrar aqui é como os documentos que constituem os arquivos pessoais são potenciais fontes de pesquisa na investigação da configuração e da organização do campo teatral, de modo que seus usos vão muito além da construção de narrativas centradas na vida e na trajetória artística de indivíduos considerados expoentes no seio da historiografia teatral brasileira. Para tanto, me deterei em ressaltar a potencialidade dos arquivos pessoais na investigação dos ofícios teatrais. Acredito que esse assunto é imprescindível quando se trata da história do teatro, principalmente, na perspectiva da investigação da prática teatral, porque incide sobre aquilo que vem se tornando o foco de muitos estudos, ainda que, no contexto nacional, centrados nas produções da atualidade: o processo criativo.

O processo de criação e os ofícios teatrais

É importante, antes de seguir com a discussão, ressaltar que o foco dado hoje no processo de criação, pela teoria e crítica teatral, gerou uma valorização dos documentos oriundos do fazer, agora considerados por excelência vestígios do teatro. Essa compreensão é resultado de um amplo processo de discussão quanto ao que é objeto na

⁸⁰ Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/sobre-o-acervo-sergio-britto-digital/>. Acesso em 18 mar. 2019.

investigação da história do teatro, devido às tensões existentes entre cena e texto.

Se, mais antigamente, entendido como um ramo da literatura, o estudo do teatro se centrava na palavra, a partir do século XX, o espetáculo passa a ser o foco daqueles que se dedicam a pensar as artes cênicas. Trata-se, em última instância, de uma superação do paradigma clássico que estabelecia a dramaturgia como escopo das investigações teóricas e históricas sobre o teatro. O texto começa a ser, então, abordado em vista da compreensão que a cena é um fator estruturante de sua escrita. Significativo, nesse sentido, é o estudo de Raymond Williams, publicado pela primeira vez na década de 1950 (WILLIAMS, 2010). Porém, passo decisivo para a supremacia da cena no seio dos estudos teatrais é o surgimento da semiologia teatral:

de larga influência nos anos 1970 e 1980, com representantes da estatura de Patrice Pavis, Anne Ubersfeld e Marco de Marinis, dedicava-se à definição dos signos espetaculares, debruçando-se sobre a passagem do texto à cena e centrando-se na compreensão do teatro como escritura do espetáculo [...]. (FERNANDES, 2014, p. 122).

Mais recentemente, a genética teatral, firmada como campo e metodologia de pesquisa, abdica do espetáculo e de seu estatuto de obra acabada ao privilegiar, como objeto de análise, os processos de criação. O que se impõem à observação são os movimentos presentes no desenvolvimento do fazer teatral, alicerçados no pensamento dos artistas acerca de sua arte (FÉRAL, 2013).

Tais transformações incidem na própria compreensão daquilo que constitui o patrimônio documental do teatro. Suas peças não são mais vistas apenas como as obras em si, no caso do texto teatral, ou como resquícios de obras, quando se trata do espetáculo. Agora, o documento é entendido como o artefato que resta da criação ou o que é capturado no seu decorrer. Desse modo, o documento oriundo do processo criativo é visto como a representação do ato do artista, da ação criativa percebida enquanto instante, percurso e/ou cotidiano de trabalho.

Apesar de tais transformações metodológicas significativas quanto ao estatuto do fato a ser observado no seio dos estudos teatrais, há uma lógica tradicional que ainda parece imperar nesse âmbito de pesquisa: o privilégio dado ao indivíduo ou determinado coletivo (companhia ou grupo) na investigação do teatro. O fenômeno se transforma numa problemática quando nos deparamos com a consideração de Betti Rabetti sobre a historiografia do teatro no Brasil. Segundo ela, essa “parece encontrar suas notas dominantes na eleição do excepcional em detrimento do corriqueiro, dos grandes personagens em lugar de produções comuns, de rotina, importantes para um processo acumulativo” (RABETTI, 2017, p. 52).

Chamar atenção aos ofícios teatrais é, portanto, trazer para a discussão sobre o processo de criação aspectos do que se institui como fazer artístico no teatro ao longo do tempo, já que os ofícios não só determinam a natureza dos atos dos indivíduos que os desempenham como também nos lembram que a prática teatral é antes de tudo social e coletiva, portanto organizada.

Os ofícios teatrais são, segundo Zavadski (2015), “grupos profissionais bem definidos” (p. 49), que se distinguem por um “corpus de atividades” (p. 50). Eles devem ser compreendidos como “resultado de um processo profissional, histórico, socioeconômico, tecnológico, simbólico, que parte das práticas do terreno” (p. 50).

Em outra oportunidade, já apontei para o fato dos arquivos pessoais serem manancial rico de indícios na investigação dos ofícios teatrais (FONTANA, 2017). Na ocasião, salientei a presença de registros resultantes do gerenciamento de companhias e grupos nesses conjuntos documentais. Nesse sentido, fichas cadastrais, contratos, balancetes, etc., são fontes de informação primorosas para a distinção do modo como se desenvolve a criação cênica no sentido mesmo da organização do trabalho artístico.

Agora, quero tratar dos documentos resultantes do próprio processo criativo como peças-chave para a investigação dos ofícios teatrais, no âmbito dos estudos historiográficos do teatro. A premissa dessa análise, que liga os ofícios teatrais aos registros oriundos do processo criativo, está numa mudança no entendimento da própria natureza de tais documentos. Ao invés de compreendê-los apenas como resultado da expressão de um indivíduo envolvido na criação da cena teatral é preciso enxergá-los como instrumentos de ações que caracterizam determinada função. Função essa, por sua vez, responsável em desempenhar atividades precisas dentro de um processo criativo.

O que entra em jogo nessa inversão metodológica é o reconhecimento do registro de criação enquanto um documento de arquivo, conceito que, inclusive, fundamenta a

Arquivologia como disciplina. Segundo Delmas (2010), o documento de arquivo é o instrumento de uma ação. Sendo assim, o que difere ele de qualquer outro registro é o fato dele ser necessário para a realização da atividade que se encontra em sua origem. Seu caráter de indício é, portanto, resultado dessa ligação que existe entre um documento e o ato que constitui sua gênese, ou seja, a “capacidade dos registros documentais de capturar os fatos, suas causas e conseqüências, e de preservar e estender no tempo a memória e a evidência desses fatos, deriva [dessa] relação especial entre os documentos e a atividade da qual eles resultam.” (DURANTI, 1994, p. 50).

Um dos exemplos mais claros, quando se trata de defender o registro de criação como documento de arquivo, é o croqui de cenário ou figurino. Em sua relação com a indumentária, os croquis são definidos por Alvarez (2005) como um desenho que reúne “o conjunto dos elementos visuais do acto cênico (encenação) que se referem directamente ao corpo do actor” (p. 55). Seu gênero iconográfico, assim como o seu formato e aquilo que se caracteriza como sendo seu conteúdo são elementos fixos, porque sua produção, ainda que muitas vezes requintada, atende a uma necessidade precisa: a de servir como meio de comunicação, através de uma imagem, das ideias que, depois, se concretizarão como traje de cena. Logo, a existência deste tipo de documento, e sua configuração, correspondem ao próprio surgimento, desenvolvimento do ofício do figurinista, assim como sua consolidação enquanto função artística no campo teatral. Percebe-se, portanto, que nos processos criativos, os documentos gerados atendem, antes, não a

liberdade inventiva do sujeito, mas sim os atos que esse realiza para o cumprimento de uma função que se insere no todo que constitui a criação da cena teatral. Existe, portanto, atrás da produção de um registro de criação cênica um saber-fazer de um ofício instituído dentro de determinada cultura teatral.

Vale salientar que os ofícios teatrais não são categorias estanques, eles correspondem às transformações que constantemente ocorrem no interior do campo teatral quanto à estruturação e à organização do processo criativo. Essas transformações, em última instância, estão ligadas às reformas estéticas que definem e redefinem o sentido do teatro em determinado momento e sociedade. Logo, os documentos produzidos ou utilizados pelos artistas, registros do fazer teatral, concorrem com os distintos sentidos que são dados ao teatro, ao longo dos tempos.

Ilustra com precisão o fato a observação de uma categoria especial de documento ligada à prática do ator, no Brasil: o texto teatral.

A prática do ator e o texto teatral

No arquivo pessoal de Fernanda Montenegro, localizado no Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional de Artes (Cedoc/Funarte), encontramos o que por um lado poderíamos salientar como sendo uma raridade: o texto teatral *Fedra* rabiscado pela atriz. Documento oriundo de sua atuação na peça montada em meados de 1980, ele corresponde a um tipo de documento recorrente, por exemplo, em arquivos pessoais de outros

artistas custodiados pelo mesmo Centro, como o de Ítalo Rossi. Em termos gerais, esse tipo de documento se distingue por servir de instrumento para a prática do ator em ensaios e no decorrer de seus estudos privados – etapas próprias de determinados processos criativos que partem da peça teatral na montagem de um espetáculo. O que particulariza esses registros, no que compete um tipo documental específico, é a existência de anotações manuscritas geralmente realizadas em peças datiloscritas ou, até mesmo, em peças impressas em formato de livros. Os rabiscos denotam entonações de fala, marcações relativas à movimentação no palco, entradas de músicas, modificações de luz, grifos e apontamentos diversos ligados à análise do texto dramático, etc.

Porém, se nos atentarmos para um passado não tão remoto do nosso teatro, ou ainda para o seu presente, podemos verificar que este tipo de documento nem sempre existiu ou, que ele se configure, na nossa época, como registro comum de todo e qualquer processo de criação. Isto porque, se, hoje, o texto teatral não consiste, necessariamente, como ponto de partida, ou eixo norteador, para a realização de um espetáculo - podendo ser o ator, inclusive, o autor de uma dramaturgia - no denominado teatro antigo, ou ligeiro, a criação do ator não estava restrita ao regime ficcional imposto pelo universo dramático. Como explica Metzler (2015, p. 27), o texto era “um roteiro aberto a se completar na cena”, já que a improvisação, que se dava no ato mesmo da representação, era um procedimento determinante no exercício da função do ator.

Quanto ao ofício do ator, o tipo de registro que caracteriza o teatro antigo, que se estabelece com força no final

do século XIX e começa a dar sinais de declínio na década de 1940, é a “parte” ou também chamado “papel”. De acordo com Otávio Rangel (1949, p. 58), trata-se de “extrato da peça, manuscrito ou datilografado, em que, abaixo da Deixa, está escrito o que o personagem tem que dizer, sentir ou fazer”. Ou seja, a parte é um pedaço do texto teatral que corresponde a um personagem em particular, entregue ao ator, como suporte, inclusive, de anotações de suas marcas.

A alteração no estatuto do texto utilizado pelo ator como instrumento de trabalho, no decorrer do século XX, significa uma substituição de um tipo de documento por outro, operação que representa uma mudança radical na relação do ator com a peça teatral, e conseqüentemente com a própria ideia de personagem e de espetáculo. Tal transformação é tão significativa enquanto fenômeno no desenvolvimento do nosso teatro, que foi, inclusive, defendida pela historiadora Tania Brandão (2009) como um dos fatores fundamentais para a instauração do teatro moderno no Brasil: “a pedra de toque para a afirmação do moderno [...] teria que ser a formação de uma nova geração de intérpretes” (p. 97).

Entretanto, esta transformação que atinge o ofício do ator não se deu enquanto um fenômeno de ruptura. É o que sugerem, por exemplo, documentos de criação oriundos das atividades do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), um dos grupos amadores considerado expoente do processo de modernização dos nossos palcos. A importância desse conjunto para a história do teatro brasileiro moderno é tamanha que Brandão (2009) enxerga em sua estreia “o gesto decisivo que garantiu o início do processo

de afirmação de um movimento teatral amador muito especial” (p. 96), porque consistiu na era de formulação do moderno, no nosso teatro (p.116).

Algumas “partes” do espetáculo *O jesuíta*, de 1940, foram localizadas no interior do arquivo de Paschoal Carlos Magno (Cedoc/Funarte), mentor e fundador do TEB. O encontro desse registro de criação, junto a demais indícios de natureza semelhante, foi o que me permitiu (na ocasião do mestrado e doutorado) contribuir para a redimensionação do discurso firmado por uma historiografia tradicional acerca do surgimento do teatro brasileiro moderno. No interior dessa, se consolidou uma narrativa que distinguia a contribuição teatral amadorística como uma prática de transgressão total no que tange procedimentos e noções constitutivas do teatro profissional de então, mais tarde, denominado, em termos de contexto histórico, como, o aqui já referido, teatro antigo.

É preciso reconhecer que a afirmação dessa narrativa, no seio da historiografia teatral brasileira, é, antes, eco dos discursos de parte dos artistas amadores inseridos neste processo de instauração do teatro moderno. Não raro, os reclames em prol de uma renovação estética se faziam enquanto uma negação de modos de criação e produção característicos da prática profissional. Porém, alguns documentos de criação do TEB – como os exemplificados pela referência às “partes” do espetáculo *O jesuíta* - mostram que propostas de um novo teatro foram realizadas apoiadas em um saber-fazer oriundo de uma arte com a qual se queria romper. Mais que uma contradição, essa conclusão relaciona-se com a complexidade que envolve a

instauração do teatro moderno enquanto evento histórico, muitas vezes simplificado quando entendido e discutido apenas como um fenômeno de ruptura.

Nesse sentido, o foco dado ao processo de criação na investigação da cena teatral possibilita desmistificar esquemas teóricos acerca do que se estabelece sobre a sua produção (GRÉSSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR, 2013). Ou, como coloca Jorge Dubatti (2016, p. 125) no que concerne “o desafio dos historiadores” do teatro, “retificar certas narrativas de artistas e jornalistas, ou pelo menos esclarecer os limites entre subjetividade e objetividade mediante a reunião dos documentos confiáveis e dados comprováveis e da análise minuciosa dos acontecimentos e das poéticas”.

Chamar atenção para os ofícios teatrais, em última instância, não é aniquilar o papel do artista enquanto sujeito inventivo no e do próprio fazer teatral. É antes, de tudo, assinalar que sua prática está sempre em relação direta com o campo onde essa se encontra inserida. Pois, como explica Dubatti (2016, p. 27), o “teatro, em seu aspecto pragmático, não se restringe à função expressiva de um sujeito emissor [...], a expressão de um sujeito não é garantia como acontecimento artístico. [...] Assim, o acontecimento de criação ou produção teatral ultrapassa a expressão do sujeito produtor.” Deste modo, retificamos que, no âmbito da historiografia teatral, os documentos oriundos do processo de criação não devem ser apenas analisados como resultado do ato de um sujeito, e sim, como instrumento ou produto da ação de um indivíduo no exercício de sua função, de seu ofício.

Esta consideração serve para encaminhar a discussão sobre os registros de criação, encontrados nos arquivos pessoais, para um debate acerca dos desafios que envolvem a sua guarda, no que tange, principalmente, à organização do material presente nos acervos teatrais. Abordar esse assunto - posteriormente a questões que envolvem o uso de tais documentos como fontes de pesquisa - é ressaltar a necessidade da ampliação e institucionalização do debate acerca do caráter técnico que envolve o tratamento dos conjuntos constituintes da memória documental do nosso teatro. Isto porque parece existir uma dessincronia entre a profusão de iniciativas e agentes responsáveis pela preservação dos acervos teatrais e as problemáticas que cercam os procedimentos empregados na organização e difusão desse material.

Os ofícios teatrais e a preservação dos acervos teatrais

Ao assumirmos o registro de criação teatral como um documento de arquivo, sua análise para fins de organização deve ser realizada não apenas em virtude do reconhecimento da sua autoria, colocando em evidência o artista enquanto subjetividade. Muito menos deve se basear estritamente na trajetória do produtor do documento, seja ele um indivíduo ou um coletivo. A análise do documento de criação precisa partir, antes, de um exercício de observação do seu contexto de produção, ou seja, das dinâmicas de realização de um processo criativo, as quais se alternam em vista dos diferentes momentos que caracterizam o desenvolvimento do teatro, no Brasil. Logo, é a partir dos ofícios

e da maneira como esses são desempenhados que é possível reconhecer espécies e tipos documentais – uma das tarefas arquivísticas essenciais na identificação dos documentos.

Atividade arquivística que vem sendo defendida como primordial, pois atinge diretamente a classificação e consequentemente a descrição dos registros, e, sendo assim, o seu próprio acesso aos documentos, a identificação se fundamenta num “trabalho de pesquisa e de crítica sobre a gênese documental”. (RODRIGUES, 2011, p. 7). Através da investigação dos atos que levam à produção do registro de criação, o profissional envolvido com a organização de determinado conjunto deve nomear de forma correta os documentos (CAMARGO, 2015). No caso do teatro, alguns tipos de documentos mais recorrentes são: programa de espetáculos, fotografias de divulgação, caderno de encenação, além dos já mencionados croquis de figurino e cenário.

Sendo assim, percebemos a ligação indissociável que existe entre a pesquisa histórica e a preservação do patrimônio histórico-cultural e informacional do teatro. Essa ligação é muitas vezes ressaltada pelos pesquisadores ao apontar as necessidades e as dificuldades que cercam o acesso aos documentos de arquivos para a realização de estudos de cunho historiográfico. Todavia, o que estou, aqui, assinalando é a mesma relação só que em sentido inverso, o quanto o conhecimento histórico sobre o fazer teatral é indispensável para o estabelecimento de boas práticas na organização e difusão da memória documental do teatro brasileiro. O fato ressalta ainda o caráter intelectual que envolve o processamento técnico dos acervos teatrais, o qual muitas vezes não se conhece ou mesmo se reconhece.

Devemos lembrar também que a identificação precisa dos documentos de arquivos, e não só aqueles ligados ao fazer teatral, garante, para além do acesso à informação, o intercâmbio de dados entre diferentes unidades informacionais dedicadas à preservação do patrimônio documental do teatro. A premissa para essa troca é a padronização de termos empregados no reconhecimento de documentos com os mesmos atributos, ou seja, que tenham o mesmo formato, o mesmo gênero e conteúdo de natureza idêntica. Quero ainda lembrar que o intercâmbio de informações fundamenta um campo de estudo que vem crescendo no seio da historiografia teatral: o da história do teatro global. Quanto ao tema, salienta Maria João Brilhante (2012, p. 9): “[...] não basta observar os documentos escritos numa perspectiva local. Importa perscrutar o caráter transcultural, transnacional e global das práticas e representações teatrais.”

Conclusão

Para concluir, quero enfatizar que tratar do ofício como ferramenta metodológica estratégica na investigação da prática teatral significa entender que a ação do indivíduo, ainda que livre no seu aspecto inventivo, é delineada por noções, saberes e práticas que determinam, enquanto tradição, o próprio fazer artístico. Sendo assim, os documentos de criação, então presentes nos arquivos pessoais dos artistas, representam atos que não se restringem a eventos ou obras que compõem suas trajetórias profissionais. Esses registros dizem muito sobre uma cultura teatral

determinada por circunstâncias históricas específicas na qual se insere, então, o processo de criação da cena. Tais considerações servem para salientar que a importância do ofício teatral tanto para a história do teatro quanto para a preservação do patrimônio documental das artes cênicas.

Referências

- ALVAREZ, José Carlos. Figurinos. In: *Museu Nacional do Teatro - Roteiro*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2005. p. 55-72.
- BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos*: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.
- BRILHANTE, Maria João. Uma aventura ligada pelo oceano: estudar as rotas de teatro entre Portugal e Brasil. In: WERNECK, Maria Helena; REIS, Angela de Castro. *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 7-18.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Sobre espécies e tipos documentais. In: ARDAILLON, Danielle (Apr.). *Dar nome aos documentos: da teoria à prática*. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2015. p. 14-30. Disponível em: http://fundacaofhc.org.br/files/dar_nome_aos%20documentos.pdf. Acesso em: 18 mar. 2017.
- DELMAS, Bruno. *Arquivos para quê?: textos escolhidos*. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2010.
- DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- DURANTI, Luciana. Registros documentais contemporâneos como provas de ação. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 49-64, jul. 1994.
- FÉRAL, Josette. A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 566-581, 2013.
- FERNANDES, Sílvia. Experiências e performatividade. *Art Researche Journal*. Brasil, Vol. 1/1, p. 121-132, 2014.
- FONTANA, Fabiana Siqueira. O que existe de permanente no reino do efêmero – os arquivos pessoais e o patrimônio documental do teatro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 17, n. 2, p.11-25, 2017.
- GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 379-403, 2013.
- METZLER, Marta. *Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RABETTI, Maria de Lourdes (Beti Rabetti). Em busca da tradução teatral: o trabalho do historiador em meio a miudezas da cena e precariedades documentais. *Sala Preta*, São Paulo, v.17, n. 2, p. 49-71, 2017.

RANGEL, Otávio. *Técnica teatral*. Rio de Janeiro: Talmagráfica, 1949.

RODRIGUES, Ana Célia. Identificação, uma nova função arquivística?. *Revista EDICIC*, v.1, n.4, p.109-129, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

ZAVADSKI, Carole. La singularité du travail – Métiers et compétences du spectacle vivant. *Théâtre Public*, Paris, n° 217, juillet-septembre 2015, p. 49-53.

O ACERVO DO INSTITUTO MARTIM GONÇALVES –
DIAGNÓSTICO E ACESSOS COMO
PROFESSORA-VISITANTE NO PPGAC-UNIRIO

Jussilene Santana

Apresentação

Abro a presente comunicação destacando minha identificação com os “Estudos Teatrais” numa ampla perspectiva histórico-cultural, posto que os mesmos compreendem e debatem o *Teatro* a partir de sua relação com variados contextos sociopolíticos e econômicos, sendo minha pesquisa e atuação artística fortemente orientados pela concepção de “Teatro como campo expandido de saber, de análise e experimentação”.⁸¹ De maneira objetiva, esse viés tem

⁸¹ Não confundir aqui com o termo “teatro expandido” e os debates sobre os limites entre pesquisa artística e pesquisa científica, alguns gerados pela investigação e a análise da obra de dramaturgos e encenadores

como principal consequência metodológica a não restrição do Teatro (e consequentemente a sua documentação, produção e *História*) a uma “dramaturgia” (o texto, a palavra, seus acervos) ou a uma “cena” (o espetáculo, a montagem e seus acervos), sendo que também engloba: os processos de criação; as tecnologias, as diferentes funções/atividades, as instituições e ofícios que ancoram a prática do Teatro no tempo e no espaço; e as relações da área com o Mercado e o Estado e as imbricações de suas variadas dinâmicas de produção e, sobretudo, os projetos que foram pensados, articulados, mas não saíram da gaveta (BRANDÃO, 2009; SANTANA, 2012; FONTANA, 2016). Também eles deixam marcas no tempo e preparam terreno para ações futuras.

Pensando e atuando assim com o “Teatro”, busco situar-me conceitualmente no campo de estudos da História Cultural. Seguindo as proposições de Chartier (1990), que se desvencilha da dicotomia entre o entendimento de uma história (narrativa) objetiva – que reconstruiria, a partir de documentos seriais, maciços e quantificáveis a sociedade verdadeiramente como era – e a subjetividade das representações – a que se ligaria outra história dedicada apenas aos discursos e situada à distância do real (CHARTIER, 1991, p. 6). Para tal superação, Chartier propõe que se percebam “os esquemas geradores de classificação e percepção da realidade como verdadeiras instituições sociais que, como tal, forneceriam as chaves para a compreensão das representações coletivas e das divisões da organização social” (Ibid., loc. cit., p.6). Chartier considera que tais representações

ultracontemporâneos, como Christine Zeppenfeld, Jaan Sterpu, Kobayashi Chikun, Kazem Kashefi e Adam Brown, e de coletivos de criação como *Los orfebres huérfanos*.

coletivas são as matrizes das práticas construtoras do mundo social. “Mesmo as representações mais elevadas só têm existência, só são verdadeiramente tais, na medida em que comandam atos” (MAUSS, 1969 *apud* CHARTIER, 1991, p. 6). Dentro desse escopo de análise, não é forçoso admitir que a ação teatral, como representação coletiva e enquanto constructo simbólico, é ela mesma poderoso produto e veículo para análise de uma sociedade (ou análise de um *quantum* social).

Parto dessas considerações basilares não apenas para sustentar a minha produção escrita quanto a produção em sala de aula – à qual, estruturalmente e no conjunto, concebo com uma ação que, em alguma medida, necessita sair do muro universitário –, como também para como, criadora do Instituto Martim Gonçalves (IMG), custodiadora de um dos mais significativos acervos sobre teatro brasileiro e ensino do teatro, disponibilizar essa massa documental (de textos dramáticos, fotos, exercícios, ofícios, relatórios, objeto tridimensional, e miríade de dados) até então inexplorada, no cotidiano das aulas, pesquisas, encontros, palestras e demais orientações e diálogos tanto com o corpo docente quanto discente a que tenho contato.

Pelo próprio caráter desse conjunto documental, que procura reconstituir os acervos reunidos em 30 anos de vida artística de Martim Gonçalves, diretor fundador da primeira escola de teatro no Brasil ligada a uma instituição universitária,⁸² a Escola de Teatro da UFBA (1956-1961),

⁸² É importante que se destaque que em 1939, data de criação do Curso Prático de Teatro, embrião dos cursos que formarão a Escola de Teatro da UNIRIO, sua dinâmica não era inserida no cotidiano e na burocracia universitária, realidade que – em muitos aspectos e dimensões – transporta o tema TEATRO

tendo com isso inaugurado os debates que até hoje atravessam o campo acadêmico e a área das artes cênicas (Qual a importância das artes no ensino superior? Como integrá-la a um currículo normativo? Como dialogar com os outros campos? Qual a relação entre o Teatro e as “performances” tradicionais? Como inserir a artesanaria na burocracia universitária? e etc.), o acervo possui capilaridade com todos os tipos de cursos de teatro hoje em autorização pelo Ministério da Educação.

Até agora Martim Gonçalves é praticamente um ilustre desconhecido da historiografia nacional. Ou, no mínimo, ainda não recebeu a atenção que lhe cabe. Diretor teatral, cenógrafo, figurinista, crítico e tradutor. Com um histórico de prêmios nacionais e intercâmbios internacionais, falava quatro línguas e traduziu e/ou promoveu a tradução de um punhado de textos da dramaturgia mundial atualmente integrados ao repertório de encenações brasileiras – entre eles a tradução da obra de Constantin Stanislavski para o português, cujo prefácio é de sua autoria. Foi crítico de *O Globo* por seis anos (1966-1972) e professor-fundador do curso de Indumentária da EBA/UFRJ. Através de cursos de Teatro no MAM/Rio e na Aliança Francesa, iniciou artistas que fizeram nome no cenário carioca, como Heleno Prestes, André Valli, Marco Nanini, além de ter

a um outro patamar de exigências e pressões. O Curso, após reconfigurações e remodelações institucionais, entrará no cotidiano universitário, como todos os demais cursos a já funcionar em universidades pelo Brasil em 1979, após aprovação do Conselho Federal de Educação. Algo semelhante acontece com a EAD, em São Paulo, criada em 1948, mas que apenas se tornou um *departamento* ligado a uma universidade (no caso à Escola de Comunicação e Artes da USP) em 1969. Sendo, igualmente como todos os demais, reconhecido pelo CFE em 1979.

trabalhado com muitos outros de reconhecimento nacional (Sérgio Cardoso, Maria Fernanda). Entre 1956 e 1961, criou em Salvador, num breve intervalo de tempo, um centro internacional de excelência no trato e no ensino de tradições teatrais e culturais (fossem elas orientais ou ocidentais/autóctones), reunindo professores de quinze nacionalidades, o que objetivamente funcionou como campo de prova para movimentos e personalidades artísticas que eclodiriam nacionalmente por todos os anos 1960, mais objetivamente o Cinema Novo e a Tropicália. Tanto Glauber Rocha quanto Caetano Veloso não cansaram de falar sobre a dívida que tinham a Martim em sua formação no Nordeste.

A partir desse ponto deixarei considerações maiores sobre a minha pesquisa sobre Martim Gonçalves e seu legado (cujos direitos de uso de texto, nome e imagem sou detentora), que culminou na criação do Instituto (IMG), para tratar topicamente dos usos de materiais arquivísticos realizados entre 2018.1 e 2018.2, quando atuante como professora-visitante do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro da UNIRIO.

Experiências na Graduação

Em 2018.1, no departamento de Interpretação Teatral, ministrei a disciplina *Prática de Cena* (AIT0095), para alunos do antigo currículo chamada de *Prática de Montagem Teatral III* (ADR0012). Foi um exercício dirigido entre a teoria e a prática no âmbito de um espetáculo teatral, no qual os alunos montaram o espetáculo *Em Alto Mar*,

do polonês Slowomir Mrozek, texto retirado do acervo do Instituto Martim. Entre março e abril, trabalhei com os alunos aplicando, através de intervenções teórico-práticas, aspectos sobre a dramaturgia de Mrozek e a dramaturgia polonesa contemporânea. Em maio e junho, a peça foi dirigida pelo alemão Ewald Hackler, com a minha assistência de direção e produção executiva. No total, as aulas incluíram “leitura de mesa”, compreensão do texto, do seu estilo, da sua estética e sua composição formal. A montagem (cujos cenário, figurino e divulgação também foram analisados e debatidos pelos alunos) foi apresentada à comunidade universitária e público em geral entre 25 e 30 de junho de 2018, no Teatro Paschoal Carlos Magno, Palcão da UNIRIO, rendendo um bom público, ótima repercussão nas redes e na imprensa da cidade.

Todas as aulas e apresentação foram gravadas num total de 400 horas de filmagens. Além do copião (material bruto) que hoje também integra a base de dados do Instituto Martim Gonçalves, a ser editado em 41 aulas *master-class* como recurso de consulta para as novas gerações de diretores e artistas, o material também prossegue em edição para a realização de um documentário de média-metragem sobre o processo de montagem do diretor Ewald Hackler, que é professor titular aposentado da Escola da UFBA, a ser exibido e comercializado para o público em geral e a concorrer em festivais.

Ewald Hackler, alemão de nascimento, trabalhou por duas décadas com atores de Bertolt Brecht, que fugiram da Alemanha Oriental, entre eles o diretor Leonard Steckel, que haveria de ser o primeiro *Puntilla*. Hackler

foi assistente de cenografia do reconhecido cenógrafo de Brecht, Casper Neher, e sobre ele defendeu tese de doutorado na UC Berkeley/EUA. Além de diretor, Hackler é cenógrafo e figurinista, e foi ex-aluno da Bauhaus. Todo o trabalho de ensaios foi inteiramente aberto para a comunidade externa, tendo sido realizada audição para as aulas/montagem, com inserção de alunos de extensão no elenco final. Além de toda a divulgação/registo oficial provocado, os alunos criaram comunidades no *facebook* e no *instagram* para a promoção do trabalho.

Para 2018.2, estava programada a minha direção da leitura dramática do texto *Pena que ela é uma Puta*, de John Ford, com a cenografia de Hélio Eichbauer. Um trabalho sobre o qual discutimos as origens e implicações da Sociedade (Patriarcal) na literatura dramática e as possibilidades críticas da tradição sobre o tema. O texto, em linhas gerais, se enquadra na grande linhagem de peças sobre vingança, um veio narrativo repleto de sangue e paixões violentas que traz na nascente, há mais de 2 mil anos, as peças do Romano/Espanhol Sêneca, grande mentor das Tragédias Espanholas de Thomas Kyd, de 1593. Sêneca era a leitura de cabeceira dos elisabetanos... “Toda a honra se lava com sangue” é o leitmotiv, fazendo parte da tradição oral das escolas inglesas de teatro lembrar que “no tempo de Shakespeare” a matéria-prima das famosas salsichas inglesas de sangue - ainda hoje consumidas - sumia dos açougues em dia de espetáculo. Não deixava de ser uma diversão, exatamente como as crianças brincam de morrer. E era o excesso. Excesso que vamos presenciar em muitos de nossos contemporâneos - como Quentin Tarantino, em

Kill Bill – que ao estilizar “a vingança” vão à mesma fonte e transformam a dor da perda numa visualização da chacina. “Como criar um signo para o meu sofrimento?” “Como mostrar a todos aqui o tamanho da minha dor?” São pulsões, instintos primários que se revelam – entre muitos outros temas - nesse magistral trabalho poético de Ford.

O texto foi traduzido para o francês por Maurice Maeterlinck em 1894 e produzido sob o título de *Annabella* no Théâtre de l'Œuvre. E é esse título que aparece na conferência/texto *Teatro e a Peste* de Antonin Artaud, quando ele faz a performance na Sorbonne, em 06 de abril de 1933, e muda os rumos do teatro mundial (sem ainda o saber). Em 1961, o diretor italiano Luchino Visconti dirigiu-a em francês com Alain Delon e a austríaca Romy Schneider, no Théâtre de Paris. Três anos depois, Martim Gonçalves montou-a com arquitetura cênica de Lina Bo Bardi no Museu de Arte Moderna do Rio, numa tentativa frustrada de ali criar uma escola de teatro “livre” na cidade. O centro da peça é claramente provocativo e o título – infame desde quando foi escrita - dito até hoje à boca pequena. Mas o tratamento brilhantemente moderno e progressista que Ford dá ao tema e aos diálogos em prosa, a reflexão sobre o quanto do “homem” é apenas instintivo e falsamente racional e a crítica às Igrejas tentam atrair mais a atenção da plateia nesse desafio único para atores de qualquer língua.

A leitura dramática (também apresentada ao público amplo no Palcão) foi, portanto, a segunda co-produção ET-PPGAC-UNIRIO e o Instituto Martim Gonçalves (IMG), que cedeu imagens, texto e todo o material de

pesquisa para a montagem. As aulas foram realizadas na disciplina do curso de Atuação Teatral *Laboratório de Voz* (AIT0118), com alunos do curso de atuação, direção, biblioteconomia e alunos externos à UNIRIO. A parceria com Hélio Eichbauer, estruturante em toda a concepção da leitura,⁸³ deve-se ao fato dele ter sido cenógrafo, figurinista e parceiro criativo de Martim entre os anos de 1967 a 1973, ano de morte do diretor. Eichbauer também foi custodiador por 43 anos do arquivo montado pelo próprio Martim (outro braço arquivístico, atualmente pertencente ao IMG veio do Recife, doado pela família; um terceiro, foi montado pelas minhas pesquisas da graduação ao Pós-doutorado).⁸⁴

Saindo das amplas possibilidades de trabalho, experimento e intervenção artística cabíveis nas disciplinas *Prática de Cena* (sendo esta uma das disciplinas aptas de ser escolhida pelos alunos no Eixo Prática de Atuação) e dos *Laboratórios de Atuação elou Voz* (disciplinas optativas e de variado espectro operativo), nos debruçamos agora às disciplinas *Atuação Cênica* I, II, III, IV, V e VI (dos Eixo Fundamental, as duas primeiras, e do Eixo Formativo, as quatro últimas), todas elas disciplinas obrigatórias e – pelo menos como orientação do fluxograma – a serem realizadas a cada semestre, na sequência de três primeiros anos do curso.

⁸³ O cenógrafo Hélio Eichbauer faleceu em 20 de julho de 2018.

⁸⁴ O acervo do Instituto Martim Gonçalves é constituído fundamentalmente a partir de três eixos de formação: 1 – material coletado como cópia a partir das minhas pesquisas em vários acervos do Brasil e do mundo ; 2 – material reunido por Hebe Gonçalves Pereira e doado por Luís Martins Gonçalves Pereira ambos irmãos de Martim Gonçalves; 3 – material reunido por Martim Gonçalves e doado pelo cenógrafo Hélio Eichbauer.

Não receio destacar a linhagem de disciplina acima (as *ACE*) como espinha dorsal do curso de Formação do ator, buscando associar-se ao debate sobre a necessária compreensão dos novos espaços para exercício e trabalho (qual o mercado?). Tive intenção de abordar o ensino nas disciplinas de Atuação Cênica através de duas linhas de pensamento, que não se fazem paralelas, mas transversais. E tal defesa é resultado de uma carreira de 25 anos como atriz e 15 anos como professora universitária, quando constantemente debati com alunos a relação entre prática e teoria, sempre com experimentos. Seus elementos norteadores:

a. A teoria teatral como juízo crítico da (própria) prática – Não apenas para que as obras de outros sejam analisadas, mas para que sirva – de modo autônomo – ao próprio aluno, na formação de seu percurso artístico. O que em muito repercute as diretrizes presentes no PPP de cada curso que, diante de um “Mundo do Trabalho” cada vez mais incerto e mutável para seus egressos, provoca uma formação através de conduta universalista, do pluralismo teórico-metodológico, da interdisciplinaridade e indissociabilidade entre o ensino, a pesquisa e a extensão. Para que o aluno-artista ganhe obstinação de refletir sobre sua prática, trata-se de despertar a vontade em si pela sistematização de seus métodos e comparações de trabalho (com a Memória e os diferentes tempos históricos), amparando-os em pressupostos conceituais. Daí que não só exercícios realizados por expoentes do Teatro Moderno (como Stanislavski, Brecht, Boal, Grotowski), mas por

encenadores brasileiros inseridos em nossa territorialidade (Antonio Araujo, Aderbal Freire Filho, Martim Gonçalves). A tentativa é trans-histórica, de trabalhar (ou apenas partir) de comparações entre movimentos, artistas e estéticas. Tal atitude pedagógica também dá ao aluno material fecundo e busca substituir ideias de genialidade, talento e inspiração, que tornam o teatro inacessível à grande maioria.

b. A teática (relação umbilical da teoria na ação prática) também é uma arte inserida no nosso espaço-tempo e grande contributo para a consciência crítica de modo amplo – Sendo o Teatro (Arte), experimentação ou experiência estética na sua relação com a sociedade é necessário que o aluno perceba que o Teatro não foi sempre como é hoje (em nossa sociedade) e que iniciativas de hoje não são necessariamente melhores que as de outrora, o que esconderia uma visão positivista, que tende a tratar todo “desenvolvimento” como evolução. Mais uma vez, a pedagogia comparativa, recheada de analogias, amplia horizontes e materializa conceitos (o que se integra perfeitamente na visão conceitual de Roger Chartier sobre a relação entre as práticas e as representações).

Na primeira de muitas viagens aos EUA, Gonçalves passou quatro meses no país, visitou 11 instituições de ensino, em sete cidades. Foram elas: *School of Drama, da Yale University; Howard University; Harvard University; Tufts University; Wellesley College; Emerson College; Columbia*

University; Boston University; The Catholic University of America; Actor's Studio; Berghof Studio. Não cabe aqui entrar em detalhes sobre essas visitas, mas fica claro como o diretor aprovou a ‘solução americana’ para o equilíbrio difícil entre prática e teoria no ensino das artes, e utilizou o modelo americano administrativo pedagógico como base para estruturar sua Escola de Teatro na Bahia, então pioneira numa universidade brasileira. Dentre todas as instituições visitadas, merecerá destaque a Escola de Teatro da Universidade de Yale – que possuía uma estrutura de ensino ainda mais específica entre as escolas americanas, funcionando quase que como um conservatório (reunindo diferentes cursos e basilarmente voltada para a formação prática a partir da montagem de espetáculos/cenas), unidade que Martim visitaria com assiduidade pelos próximos cinco anos e com a qual faria inúmeras parcerias e intercâmbios com Salvador. A primeira influência sente-se no nome: após especulações na imprensa nacional para a criação de um “Conservatório Teatral”, a reitoria baiana inaugura em agosto de 1956 a *Escola de Teatro*, da Universidade da Bahia. Mas, em breve, as diferenças em relação a estrutura acadêmica de então começam a saltar os olhos: usa-se os nomes de matéria/disciplina para o que antes era chamado de cátedra; emite-se um certificado (solução de Yale) para aqueles que não possuindo bacharelado finalizassem o curso, entre outros pontos explorados com mais profundidade na tese *Martim Gonçalves – Uma Escola de Teatro Contra uma Província*.

A partir dessa iniciativa, minha intenção é cada vez mais fornecer apoio conceitual e metodológico para o estudo do

teatro brasileiro enquanto lugar de entrecruzamento de conceitos, práticas, referências, tendo como ponto catalisador uma reflexão sobre a noção de identidade, baseada na utilização de documentos. Considerando a dinâmica colonial, a referência portuguesa e a condição híbrida da cena teatral brasileira a partir do século XIX, assim como os fluxos e contra fluxos dos intercâmbios da América Latina com EUA e Europa (sobretudo Itália e França) após a II Guerra Mundial, minha investigação intenciona criar espaços de articulação de projetos de pesquisa autônomos e diferenciados, de objetos e temáticas variados, mas aptos para subsidiar visões históricas convergentes, inclinadas ao pensamento a respeito da hipótese de uma forma de ser local, em sintonia com o conceito de identidade híbrida (HALL, 2005), ancorada da noção de teatro em sua especificidade como gênero *ficcional* (ROSIK, 2009).

Inflexões e entrecruzamentos com a Pesquisa de Pós-Graduação

Fortalecida por essas reflexões, reuni a minha abordagem com as investigações das professoras Elza de Andrade e Tania Brandão (ambas da UNIRIO) e criamos o grupo de pesquisa “*História do Teatro Brasileiro – Formação & Crítica*”. Tal projeto ressalta sua identificação e compreensão da Arte como não sendo política pelas “mensagens” que porventura transmita, nem pela maneira que representa as estruturas sociais, os conflitos políticos e as identidades (étnicas, sociais e sexuais). Consideramos sua dimensão política pela maneira como configura um dado *sensorium*

espaço-temporal, que determina maneiras de estar junto ou separado, fora, dentro ou em face a um dado problema (RANCIÈRE, 2009). Segundo Rancière, a Arte é política porquanto recorta e recria esse espaço-tempo numa experiência específica.

Ao grupo de pesquisa, que faz largo uso do acervo do IMG, também interessa a catalogação, mapeamento e organização de fontes documentais do teatro brasileiro. Portanto, debater a noção de *documento teatral* é uma questão imperativa: O que seria um documento teatral? Considerando, como já exposto, o Teatro como um campo expandido de saber, praticamente qualquer elemento pode ser tomado - desde que acionado sob uma perspectiva crítica e comparativa - um documento teatral. Não apenas fotos e cartazes de espetáculos e textos dramaturgicos, como também cartas, relatórios, diários, croquis, notas fiscais, depoimentos e material jornalístico. Sobre o material publicado pelos jornais, recebeu expressa atenção posto que inflexões sobre a concepção do fenômeno teatral foram registradas pela historiografia do teatro brasileiro, que não raramente toma esse material de fonte primária sem a devida perspectiva crítica (SANTANA, 2009).

A investigação em periódicos é imprescindível para a escrita da história na contemporaneidade. Contudo, o texto de publicações não deve ser tomado como um discurso transparente. O jornal se impõe como uma fonte ou componente de considerável problemática para as Ciências Sociais (ROMANCINI, 2005). Primeiro, porque o discurso oriundo da ação jornalística não seria uma “simples reprodução” de fatos do mundo real, ao contrário,

intervenção ativa para a “construção social da realidade” (TUCHMAN, 1983; SCHLESINGER, 1993). Ao lado do paradigma construtivista do jornalismo, sabe-se que os veículos do jornalismo brasileiro nunca conseguiram se tornar independentes do sistema político e econômico que os legitimam, consistindo em sua mais manifesta expressão (SODRE, 1966; MOTTER, 1994). Sendo tal domínio político-econômico dos meios de comunicação social grande impeditivo para o desenvolvimento, no Brasil, de uma esfera pública livre e democrática como constituída no início da Europa Moderna (BRIGGS; BURKE, 2006, p. 80-109).

Por conta dessa definição do que é um *documento teatral* e da compreensão ampla a respeito do fenômeno teatral, as pesquisas ancoradas tanto pelo grupo, quanto as que circundam o acervo IMG também se apoiam na genética teatral. A genética teatral é um campo e metodologia de pesquisa teórica que, sem abdicar do estudo do espetáculo (enquanto obra acabada e finalizada num tempo-espço), privilegia os “Processos de Criação”, tomando uma “ideia” desse seu nascedouro, mesmo que esta não venha à luz ou mesmo tenha “sucesso”. A genética teatral é apreciada ainda não apenas por acompanhar a evolução dos projetos - em sua relação mais profunda com as mentalidades -, como também por estudar os fracassos e os projetos que não saem da gaveta. É um campo de pesquisa que agrega trabalhos profundamente preocupados com as questões de produção, sendo estas compreendidas como implicações materiais e socioculturais daquilo que os críticos descrevem frequentemente como puras decisões artísticas (GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR, 2003, p. 389).

Mais pontualmente a pesquisa *Memória em Rede - Discutindo, Conhecendo e Preservando o Patrimônio do Teatro Brasileiro* (Acervo Expandido Martim Gonçalves), recém aprovada pelo CNPq visa acionar e reconhecer os acervos documentais no Brasil e no mundo por mim já visitados e que possuam articulações com o acervo atualmente sob minha custódia (pelo Instituto Martim Gonçalves), na tentativa de criar uma rede virtual de informação e dados sobre a visão de Teatro Brasileiro proposta por Martim Gonçalves. Pretende-se, com base em uma lista pregressa, contatar de forma virtual os demais arquivos, para futuras prospecções físicas.

Tal projeto propõe a formação de uma rede internacional composta por instituições e entidades que, dedicadas à memória do teatro ou das artes em geral, possuam documentos sobre a vida e a obra do diretor e teatrólogo Martim Gonçalves, ou que ele tenha feito parcerias, conexões de trabalho/pesquisa ou *apenas visitado* para formar a sua visão de Teatro. A pesquisa tem como força motriz o trabalho desenvolvido no mestrado (*Teatro e Jornalismo na Bahia*), quando se acreditava que as principais (e talvez únicas) fontes de pesquisa sobre o artista seriam as matérias e narrativas sobre ele publicadas nos jornais baianos/brasileiros.

Homem de caráter singular e vastos interesses de pesquisa, Martim Gonçalves criou um ambiente ímpar, que legou profundas repercussões para o andamento das Artes e da Cultura no Brasil, aspectos ocultos ainda pouco estudados. A partir de doações dos seus acervos particulares, todos atualmente sob minha custódia (doação da irmã,

Hebe Gonçalves/2009; doação do colaborador e parceiro, o cenógrafo Hélio Eichbauer/2016), as pesquisas de doutorado, pós-doutorado e como professora-visitante me levaram a percorrer *parte* de seus caminhos, tendo eu visitado, frequentado e estudado em instituições sediadas em dez países e, no Brasil, colhido dados e documentação em cinco estados. A formação de uma rede internacional cujo epicentro sejam os estudos da arte teatral sem o anteparo de fronteiras nacionalistas igualmente corresponde aos interesses manifestos em relatórios, cartas e entrevistas de Martim Gonçalves ao criar a sua intervenção como artista-professor-administrador.

As unidades e instituições abaixo listadas foram visitadas/frequentadas em pesquisas de prospecção de documentação realizadas no doutorado e pós-doutorado. Elas foram identificadas tendo como base cartas, relatórios, tickets de entrada, ingressos de espetáculo, diários, postais e entrevistas recolhidas no arquivo pessoal de Martim Gonçalves (doados por Hélio Eichbauer e Hebe Gonçalves). O intuito primário foi conhecer e apenas revisitar os lugares que ele conheceu, estudou e/ou trabalhou e as instituições com as quais ele fez intercâmbio e parceria quando diretor da Escola de Teatro da UFBA (1956-1961), acompanhar onde hoje estariam documentos sobre ele, como também reconhecer a maneira como pequenas coleções documentais são apresentadas ao grande público em diferentes países.

Inglaterra

Slade School of Fine Arts

Ruskin College - Oxford University

Senate House Library
British Library
Victoria and Albert Museum
British Film Institute - Acervo Alberto Cavalcanti
Jocelyn Herbert Archive
Royal Court
Royal Central of Speech and Drama
Old Vic
Old Vic - University of Bristol - Theatre Collection
BBC Archives - Reading
Burlington House
Ealing Broadway Studios

França

École Nationale Supérieure Des Métiers de L'Image et du Son. La Femis
Bibliothèque nationale de France; BnF
National Film Center Archives
Comédie Française
Odéon - Théâtre de L'Europe
La Cinémathèque Française
Musée de L'Homme (Trocadéro)

Itália

Archivio Piccolo Teatro di Milano
Archivio Accademia Nazionale D'Arte Drammatica Silvio d'Amico
Museo do Risorgimento
Pinacoteca de Brera

Espanha

Acervo vida e obra de Federico Garcia Lorca - Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
Museo del Prado

Dinamarca

Designmuseum Danmark/Kopenhague

Bélgica

Musée Fin de Siècle

Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique

Holanda

Museum Perron Oost

Alemanha

Berliner Ensemble

Maxim-Gorki-Theater

Volksbühne

Argentina

Teatro Colón

Brasil

Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional das Artes (CEDOC/FUNARTE) - Rio de Janeiro.

Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro.

Laboratório de Informação e Memória do Departamento de Artes Cênicas (LIMCAC/ECA/USP) - São Paulo.

Fundação Pierre Verger – Bahia.

Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi – São Paulo.

Acervo de O Tablado - Rio de Janeiro.

Acervo do Teatro Vila Velha - Bahia.

Teatro Santa Isabel - Pernambuco.

Escola de Teatro da Ufba.

As demais instituições a visitar/prospectar/contatar seriam:

Nigéria

University College, em Ibadan

Senegal

Universidade de Dakar

Suécia

Kungliga Dramatiska Teatern

Japão

Mishima Yukio Literary Museum

Venezuela

Teatro Ateneo de Caracas.

EUA

School of Drama, da Yale University;

Howard University;

Harvard University;

Tufts University;

Wellesley College;

Emerson College;

Columbia University;

Boston University;

The Catholic University of America;

Actor's Studio;

Berghof Studio.

The Rockefeller Archive Center

Carnegie Tech Drama School

Apenas para encerrar, gostaria de deixar claro a potencialidade desse acervo teatral brasileiro, não apenas pelo que de fato ele guarda, mas por sua compreensão ampla e visionária de uma arte sem fronteiras, a despeito das especificidades técnicas. Como principal motriz, a compreensão que teatro é, de origem, uma prática transnacional, com inúmeros aspectos e parcerias ainda a explorar.

Referências

BRANDÃO, Tania. *Uma Empresa e Seus Segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva, Rio de Janeiro. Petrobras, 2009.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991.

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma genética teatral: premissas e desafios. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 379-403, maio/ago. 2013. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602013000200379&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 19 de julho de 2019, 18h00.

FONTANA, Fabiana. *O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&Z, 2005.

MOTTER, Paulino. O uso político das concessões das emissoras de rádio e televisão no governo Sarney. *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, v. 1, n.1, p. 89-115, ago. 1994.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROMANCINI, Richard. História e Jornalismo: reflexões sobre campos de pesquisa. In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos*. Rio de Janeiro: INTERCOM, 2005. NP 02 – Jornalismo, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Disponível em: < <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/122249574361870493823267864101513504895.pdf>>. Acesso em: 19 de julho de 2019, 13:33.

ROSIK, Eli. *The Roots of Theatre*. Yowa: Yowa Press, 2009.

SANTANA, Jussilene. *Martim Gonçalves – Uma Escola de Teatro contra A Província*. 2012. 775f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2012.

_____. *Cumplicidades e Parcerias: Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, na Escola da Criança do MAMB e na Expo Bahia da V Bienal de São Paulo*. In: *DocoMomo Arquitetura Brasil - Na Encruzilhada da Bahia e do Nordeste*, 2009, Salvador. *Anais do DocoMomo Arquitetura Brasil*. Salvador: DocoMomo, 2009. Disponível em: < http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/8.pdf>. Acesso em: 19 de julho de 2019, 13:38.

SCHLESINGER, Philip. O jornalista e sua máquina do tempo. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*. Lisboa: Vega, 1993. p. 177-190.

TUCHMAN, Gaye. *La Producción de la Noticia – Estudio sobre la Construcción de La Realidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983.

PARTE 5

HERANÇAS, LEGADOS E CIRCULAÇÕES
NA HISTÓRIA DO TEATRO

VSEVOLOD MEYERHOLD NA HISTÓRIA DO TEATRO
UMA HERANÇA AINDA INCOMPLETA

Béatrice Picon-Vallin

Este texto é dedicado a Maria Alexeievna Valentei, sem a qual o conhecimento atual sobre Meyerhold não seria o que é. Lutadora incansável e corajosa, ela participou ativamente da reabilitação de seu avô em 1955, lutou para que se abrisse um museu dedicado a ele, para criar uma comissão que tratasse do legado de V. Meyerhold, para publicar várias obras, ajudou pesquisadores estrangeiros e russos, tirou dos arquivos da KGB cópias de suas últimas cartas dirigidas a V. Molotov. A partir de 1954, esse foi o propósito de sua vida. Se a construção progressiva da história do teatro é feita por pesquisadores, ela deve muito a esses “super-transmissores” que trabalham nos bastidores para persuadir aqueles que tomam as decisões, para encontrar os documentos, restaurar as verdades e superar censuras.

O século XX viu o advento do “artista de teatro” total anunciado por Edward Gordon Craig – o encenador – e Vsevolod Meyerhold representou a encarnação mais perfeita desta figura (quem o diz é Jouvett, em 1930). Durante os seus quarenta anos de vida criativa, ele inventou a maioria das formas que a cena do século XX iria experimentar e desenvolver, seja no teatro, na ópera ou no teatro musical. Meyerhold finalmente começa a ser mais conhecido no mundo. E a publicação sistemática – empreendida na Rússia, no GII (Instituto Nacional de Pesquisa em Arte), por um grupo dirigido por Oleg Feldman, com a participação de Vadim Chitchev – de seus amplos arquivos, miraculosamente preservados por sua filha Tatiana, depois por seu aluno Serguei Eisenstein (autor do poema “O tesouro”, que se refere a esses arquivos que ele terá a coragem de proteger e manter em sua casa), deve nos permitir ir mais longe e avaliar numa justa medida a extrema importância das suas descobertas e de seu legado para a história do teatro dos séculos XX e XXI. Esse é o mesmo objetivo que pretendia atingir o Simpósio Internacional “Meyerhold. A encenação no século”, organizado em Paris pelo Laboratório de Pesquisas sobre as Artes do Espetáculo do CNRS, de 6 a 12 de novembro de 2000. Instituições e espaços de criação e formação (Théâtre du Soleil, Théâtre de la Colline, CNSAD) associaram-se a ele, de modo que essa “Semana Meyerhold”, em Paris, única em sua amplitude, pudesse, na virada do século XXI, reunir historiadores e artistas, professores e estudantes, e colocar no centro da reflexão teatral de então uma obra rica, de um incessante questionamento sobre a arte do teatro e sobre o mundo.

Meyerhold tinha consciência de criar tanto *para seu presente* (ele queria, em 1901, “incendiar o espírito de seu tempo”) quanto *para o futuro do teatro*. Era preciso que esse futuro lhe respondesse!

O estudo da obra de Meyerhold, sua reintegração total à história do teatro russo, europeu, ocidental e mundial, só pôde ser realizado através da associação de historiadores, teatrólogos e musicólogos, especialistas em cinema, sem esquecer dos artistas que estudam os vestígios deixados por ele, lendo-os de maneira diferente dos pesquisadores, amadurecendo-os, explorando-os à sua maneira e revelando novos aspectos de suas pesquisas e experimentos. Será preciso agora juntar a essas equipes multidisciplinares cientistas especialistas em neurociência: a tese de Yedda Carvalho – a brilhante pesquisadora brasileira falecida infelizmente muito cedo –, orientada por mim e pelo Professor Alain Berthoz, no Collège de France, defendida em Paris, em 2007, testemunha isso.⁸⁵

Foco sobre dois polos de pesquisa

Os temas escolhidos para o Simpósio do ano 2000 tratavam inicialmente de problemas históricos, do estado e do tratamento dos arquivos meyerholdianos pelos especialistas russos que tiveram que geri-los em diferentes momentos; de suas relações com a política; das relações do teatro de Meyerhold com as outras artes, particularmente com o circo, a dança, o rádio e o cinema; da importância de

⁸⁵ Título da tese: “Vsevolod Meyerhold: un parcours à travers les processus d’incorporation. Les traces d’un héritage”.

seu conhecimento da história do teatro ocidental e oriental (Commedia Dell'arte, Kabuki); de suas relações com os outros diretores contemporâneos a ele (Stanislavski, Vakhtangov, Reinhardt, Piscator...). O foco foi colocado na música como co-construtora do espetáculo – concebida em estreita colaboração com os maiores compositores de seu tempo (Glazunov, Chostakovich, Gnessin, Prokofiev...). Meyerhold soube fecundar sua reflexão sobre o teatro com uma reflexão sobre a ópera, da qual ele foi um dos primeiros grandes reformadores. Música instrumental, orquestra ou voz, escrita para seus próprios *opus* (assim ele chamava suas encenações), muitas vezes a partir de uma orientação precisa dada ao compositor pelo diretor, ele próprio violonista e bom músico; ou música extraída das sonoridades, ritmos, aliteraões extraídas do texto da peça que ele monta: a busca por uma dramaturgia musical complexa auxilia os atores a interpretar as estruturas profundas da obra escolhida e os espectadores a percebê-las. É, certamente, aí que reside uma das contribuições essenciais de Meyerhold para o teatro do século XXI e o interesse que os musicólogos manifestam por ele é revelador.

Vindos de todas as partes do mundo, os pesquisadores recolocaram essa obra no espaço europeu – ocidental, oriental e central, parando na Alemanha e no “caso Brecht” – e mundial (América do Norte, México, Japão). Eles tentaram seguir os itinerários subterrâneos de um legado confiscado, ou até mesmo erradicado por métodos totalitários, seus modos de circulação, seus “veículos”, desde seus vestígios em campos stalinistas até as realizações de jovens diretores alemães (então no início de suas carreiras, como

Thomas Ostermeier). Perturbadora, não consensual, a obra de Meyerhold sofreu com políticas repressivas de todos os lados, tanto do comunismo nos países do leste europeu quanto do macarthismo nos Estados Unidos. No entanto, quantos criadores marcados por ele: de Hallie Flannagan, nos Estados Unidos, a Tadeusz Kantor, na Polônia; de Jerzy Grotowski a Antoine Vitez, passando por Hijikata, no Japão; Haig Acterian, na Romênia; Nazim Hikmet, na Turquia; Seki Sano, no México e na América Latina! Já em 1935, E. G. Craig, que havia acabado de encontrá-lo em Moscou, vê nele “um homem genial”⁸⁶...

Em 2000, também artistas jovens e menos jovens, de diferentes nacionalidades, que reivindicam de uma forma ou de outra o legado meyerholdiano se expressaram: o russo Anatoli Vassíliev – que montou *Mascarada* na Comédie-Française utilizando a música composta por A. Glazunov para o espetáculo de 1917, assim como *A dama de espadas*, ópera de Tchaikovsky (um dos mais famosos espetáculos do diretor soviético, de 1934), em Budapeste, na Hungria – falou pela primeira vez em público sobre Meyerhold. David Esrig, alemão de origem romena, insistiu sobre a importância de Meyerhold ao longo de toda a sua carreira artística. Aos diretores e cenógrafos russos Valery Fokin, Kama Guinkas, Nikolaï Cheïko, Alexei Levinski, Ivan Popovski, David Borovsky, responderam o georgiano Robert Stouroua, os franceses Jean-Pierre Vincent, Jacques Lassalle, Matthias Langhoff, Bernard Sobel (que tinha acabado de montar *O mandato*, de Erdman, em seu

⁸⁶ E. G. Craig, « The Russian theatre today », in *The London Mercury*, 1935, vol. 32, n° 192.

Théâtre de Gennevilliers), Christian Benedetti, o espanhol Juan Antonio Hormigon (diretor muito engajado na esquerda e que foi o primeiro a publicar textos de Meyerhold na Espanha franquista), Christian von Treskow (jovem diretor alemão que estudou biomecânica no *Ernst Busch Schule*, em Berlim, junto a Guenadi Bogdanov, na mesma época de T. Ostermeier). Falaram ainda o húngaro Arpad Schilling, Luis Varela (diretor português formado na França), Vladimir Petkov (formado na Bulgária e que trabalhou em Caen com Eric Lacascade, também presente), Marta Monzon, da Bolívia, além dos americanos David Chambers, que dirigiu um projeto russo-americano de reconstrução pedagógica do *Inspetor Geral*, e, especialmente, Peter Sellars, cujas relações com Meyerhold, com o construtivismo, o trabalho musical e a vanguarda russa dos anos vinte são fortes e precisas. Todos trouxeram seus testemunhos sobre *os modos de transmissão* do legado do diretor e sobre como eles encontraram sua obra, bem como questões fundamentais que agitam o teatro meyerholdiano: a cena e a política, a relação com o espaço cênico, o trabalho com os atores, a música e *a musicalização do teatro dramático*. Hoje é um diretor de cinema chinês, Meng Jinghui (que foi estudante de Lin Yinju no GITIS), quem reivindica a herança de Meyerhold depois de ter escrito, como Sellars, uma tese sobre ele.

Uma das sessões mais vibrantes tratou da encenação e do seu ensino, tema que começava timidamente a existir na França exatamente no ano 2000. Meyerhold foi, com certeza, um dos primeiros no mundo a ensinar práticas de encenação. Mais uma vez, ele aparece como um pioneiro,

organizando entre 1918 e 1919, no KURMASTSEP (Curso de encenação), programas de formação para os instrutores dos teatros no front, dos teatros de agitação, tentando formá-los no mais alto nível nessa “especialização mais ampla do mundo” – é assim que Meyerhold definiu a encenação. O texto dos cursos que ele realizou foi publicado em russo, por ocasião do Simpósio em Paris⁸⁷, pelo grupo de pesquisas sobre os arquivos de Meyerhold no GII de Moscou, em parceria com o Laboratório de Pesquisas sobre as Artes do Espetáculo do CNRS. Para esses jovens líderes de um teatro que hoje chamaríamos de “teatro de rua”, seus primeiros alunos-diretores, Meyerhold não hesitava em transmitir o conhecimento que ele havia acumulado em suas reflexões sobre a arte de encenar, seguindo cuidadosamente o trabalho de Constantin Stanislavski e de Nemirovitch-Dantchenko no Teatro de Arte de Moscou, quando ele ali atuou como ator (1894-1902).

Diversas sessões foram dedicadas à biomecânica, com demonstrações de Guenadi Bogdanov e Aleksei Levinski, ambos alunos de Nikolai Kustov, ator do TIM e um bom biomecanicista. Os exercícios e estudos biomecânicos, marcados pela personalidade e pelas diferentes corporalidades desses dois homens, foram *recontextualizados*, apreendidos no interior da obra e da pesquisa meyerholdianas, fora da qual perdem o seu sentido, e também no interior da tendência geral das pesquisas sobre o “movimento cênico” da década de 1920, aquelas de Laban e de Decroux. Meyerhold é o criador desse termo já em 1913 e essa disciplina ainda é ensinada com este nome nas escolas de teatro russas.

⁸⁷ V. Mejerhol'd, *Lekcii 1918-1919*, Moskva, OGI, 2000.

Cercado por seus atores e músicos, Eugenio Barba afirmou o quanto devia a Meyerhold na formalização de suas próprias pesquisas: “princípio das oposições” descoberto nos teatros asiáticos, “pensamento paradoxal”. É preciso ver aí um elo direto do método do *otkaz* com a biomecânica, o que Meyerhold deduziu trabalhando nos anos 1910 no seu Studio sobre a Commedia Dell’Arte. A interpretação (piano, canto, leitura rítmica) feita por jovens atores saídos do CNSAD, a partitura da última cena de *Antígona* de Sófocles (traduzida por D. Merezhkovsky), composta por Mikhail Gnesin para os estudantes do Studio Meyerhold nos anos 1910, permitia abordar o conceito de “leitura musical no drama” e descobrir uma magnífica obra totalmente esquecida, próxima de Schönberg, porém de estilo mais teatral. Outra descoberta durante esse Simpósio: a música escrita pelo mesmo Gnessin para a orquestra judaica de um dos últimos episódios do *Inspetor Geral*, montado em 1926 por Meyerhold e executada pela jovem orquestra francesa Ostinato.

Este evento internacional visava recolocar Meyerhold no coração de seu século – século trágico que, no teatro, foi também aquele dessa arte nova (e longamente contestada na França): a *encenação* – e mostrar como, apesar do silêncio que ainda cercava sua obra (na URSS um grande livro de memórias foi publicado em 1967; dois volumes de seus *Escritos* em 1968; o primeiro estudo de análise da obra meyerholdiana aparece em 1969, sob a pena corajosa de K. Roudnitski), ela pôde marcar profundamente um grande artista como Matthias Langhoff. Assim, *A Floresta* (de A. Ostrovski), encenada em Zurique por Matthias Langhoff e

Manfred Karge, em 1976, é uma tentativa de diálogo com um Meyerhold desconhecido. Em 1999, quando o conhecimento sobre ele se desenvolveu e se difundiu em diferentes línguas, *O Inspetor Geral* (N. Gogol) que Langhoff monta na França, no Théâtre Nanterre-Amandiers, é uma magistral variação da encenação de Meyerhold, aquele que em 1926 afirmava-se no cartaz da peça como o “autor do espetáculo” – momento decisivo na história da encenação (projeto 3 espetáculos de Meyerhold).

Alguns resultados

Dezoito anos se passaram desde então. No entanto, foram poucos os grandes colóquios sobre Meyerhold organizados, e nenhum deles teve lugar na Rússia... Em compensação, houve seminários em Portugal (com A. Levinski) e na Bélgica, em 2001, na Polónia, em 2013, houve um colóquio intitulado “Práticas teatrais de Vsevolod Meyerhold”, no Instytut im. Jerzego Grotowskiego, em Wrocław. E ainda um outro, sobre “O ator em Meyerhold”, em 2015, no Teatro Nacional de Budapeste⁸⁸, e, em seguida, uma mesa redonda internacional sobre o mestre russo em 2015 no Festival Bugia, na Argélia⁸⁹... A primeira parte do Simpósio Internacional de Paris foi publicada em 2001, em Moscou,

⁸⁸ B. Picon-Vallin, “Meyerhold et l’acteur de l’ère scientifique, dans un contexte interculturel”, Colóquio internacional “Meyerhold Conference (Focus: Meyerhold et l’acteur)”, Teatro Nacional de Budapest, Budapest, Hungria, abril de 2015.

⁸⁹ B. Picon-Vallin, “Actualité de Vsevolod Meyerhold aujourd’hui”, Mesa redonda internacional, “Présence de Meyerhold”, Festival internacional de teatro de Bugia, sala Ibn Kaldoun, Argélia, novembro de 2015.

em três idiomas, pela Editora OGI⁹⁰, com ilustrações de David Borovski: esboços destinados a um espetáculo sobre Meyerhold dirigido em 1974 por I. Liubimov no Teatro Taganka, em Moscou, e proibido. O livro esgotou rapidamente e não pôde ser reeditado.

A segunda parte do Simpósio Internacional (*Itinerários da obra meyerholdiana*) ainda não foi publicada por falta de recursos, mas eu pretendo publicá-la com *acesso aberto* na internet: o manuscrito está pronto há 18 anos... Este ano, em Paris, o Centro Pompidou e o Grand Palais recolocaram Meyerhold no centro das atenções com duas conferências e uma seção da exposição “Rouge. Art et utopie”, inaugurada em 18 de março de 2019, inteiramente dedicada a ele. Obras importantes vieram a público, frutos dos trabalhos dos pesquisadores do GII de Moscou; outras estão quase prontas para serem publicadas, mas, num país que tanto apoiou e privilegiou as publicações teatrais e onde a história do teatro foi uma disciplina importante, é difícil atualmente financiar tais livros. Seria preciso algum auxílio para estas publicações. Exposições foram feitas no pequeno museu abrigado em seu antigo apartamento. Mas tudo isso não está à altura do “descobridor das Américas do teatro” que foi Meyerhold, ele que sabia que estava construindo algo para o futuro e conservava arquivos preciosos de suas criações. Uma das razões para essa lenta reabilitação artística está no seu engajamento político na revolução de 1917,

⁹⁰ Meyerhold. *La Mise en scène dans le siècle. Mejerhold. Rezissura v perspektive veka*, Anais do simpósio internacional organizado por B. Picon-Vallin, LARAS, novembro de 2000, publicado por B. Picon-Vallin e V. Chtcherbakov, GII-Centre Meyerhold-LARAS (em três línguas), Moscou, OGI, 512 p., 20 desenhos inéditos de David Borovski, dezembro de 2001.

na sua adesão ao PC em 1918, o que o torna suspeito aos olhos de muitos artistas de teatro; a outra razão é a ausência de transmissões livres de sua obra, já que seu assassinato por Stalin como inimigo do povo, espião e traidor, interrompeu brutalmente a transmissão natural do seu legado teatral, que precisa da oralidade para existir plenamente. Esta se fez por vias subterrâneas, corajosas, múltiplas, mas escondidas (Grotowski, Seki Sano...). No que diz respeito à transmissão escrita, deve-se notar que, diferentemente de Stanislavski, que escreveu vários livros traduzidos em todo o mundo graças à temporada que passou na América do Norte, os muitos vestígios que Meyerhold deixou precisaram ser coletados, reunidos para serem conhecidos – exceção feita a *Do teatro*, publicado em 1913 e nunca traduzido (apesar de algumas tentativas). Além disso, de 1940 (data da sua execução) até 1955 (data de sua reabilitação política), houve um silêncio total sobre qualquer referência ao seu nome sob risco de pena de morte. E deve-se ainda observar que os projetos editoriais em torno de Meyerhold se deparam curiosamente com muitas dificuldades: como testemunha a aventura dos quatro volumes de tradução francesa dos *Escritos* que realizei junto à L'Age d'Homme (1973, 1975, 1980, 1992). Uma nova edição revista e ampliada (2001, 2009) não pôde ser concluída antes da brutal morte de Vladimir Dimitrievic, o ousado editor, o único na Europa a ter permitido uma tradução desse porte (1500 páginas). Os dois últimos volumes, então, não foram lançados; os dois primeiros estão esgotados. É preciso encontrar um novo editor tão audacioso para publicar todos os quatro volumes na versão ampliada.

Afinal, mudaram os objetivos da bela editora criada por Dimitrievic, onde foi possível desenvolver a coleção *20/10 XX*, fundada por Denis Bablet, e que eu havia retomado...

Eu não listaria todos os autores das publicações e traduções que existem de e sobre Meyerhold em todas as línguas – especialmente no italiano, inglês, alemão, espanhol, português (de todo modo, mencionarei, no Brasil, Arlete Cavaliere, Diego Moschkovich, Maria Thais, Jacó Guinsburg, meu editor brasileiro, a quem expressei toda a minha gratidão e admiração por seu imenso trabalho, Fátima Saadi, minha tradutora, dentre outros). Não posso transformar esta apresentação em uma sequência de nomes, mas um dia será necessário estabelecer uma bibliografia completa que mapeie a difusão do legado. É preciso saber que toda uma comunidade duradoura se desenvolveu em torno dessa pesquisa unindo russos e estrangeiros, tendo os estrangeiros tido, na década de 1980, em particular, muito mais facilidade para trabalhar sobre esses materiais candentes do que os russos. Penso, aqui, em Irina Ouarova, a companheira do dissidente Iuli Daniel, que acaba de lançar um belo livro sobre o *balagan* inspirado no pensamento de Meyerhold, que punha o teatro de feira no centro de seu sistema. Era o tema da tese que ela não pôde defender nos anos 70⁹¹... Alguns de nós, dos que reuniram, publicaram, escreveram, traduziram, ensinaram, transmitiram as pesquisas do mestre russo, já não estão mais aqui (Nina Kiraly, David Borovski, Macha Valentei, Jacob Guinsbourg, V. Dimitrievic e muitos outros). É preciso, no entanto,

⁹¹ И. П. Уварова, Повесть об одном домике, Москва, Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, 2018.

dizer que ainda há muito a se fazer e a se conhecer – o “Tesouro” ainda está longe de estar esgotado – sobretudo num momento em que o diretor tem seu papel transformado pela criação coletiva mais ou menos bem entendida, pelas novas tecnologias algumas vezes invasivas demais (lembremo-nos do aforismo de Meyerhold: “Na arte não existem técnicas proibidas, existem apenas técnicas mal utilizadas”). Quando analisamos cuidadosamente o lugar e as funções do texto, da música, das imagens, das projeções, da luz, dos objetos, nos espetáculos de Meyerhold, constatamos transformações, evoluções, modificações às vezes radicais, mas totalmente justificadas por uma busca infinita do Teatro e da teatralidade. Ele dirigiu dois filmes, mas, se, por um lado, formou alguns grandes cineastas soviéticos, por outro, ele mesmo nunca deixaria o campo teatral, ao contrário de Eisenstein. No interior das correntes artísticas ou ideológicas de sua época (simbolismo, espiritualismo, produtivismo, construtivismo, dentre outras), compreendemos que ele se afirma como “inventor” até o final de sua vida – mesmo em um momento tão perigoso como o ano de 1937⁹². Isso é o que explica, certamente, o impacto incendiário, que suscita sempre, de qualquer modo, todo discurso sobre a obra desse homem de teatro-mártir, torturado e fuzilado (vide as cartas da prisão) entre as novas gerações no Ocidente (vide minhas aulas na CNSAD (1998-2008); DAU).

Comunista a partir de 1918, porque para ele apenas uma mudança de público é capaz de provocar uma

⁹² Conferir intervenção de V. Meyerhold no GOSTIM após o artigo de P. Kerjentsev, “Tchouzoï teatr”, Moscou, RGALI 963, 1, 73, 25 dezembro de 1937.

mudança nas formas teatrais desgastadas, Meyerhold testará seus espetáculos experimentais no contato com o público operário soviético. A busca por um novo espectador mobiliza profundamente Meyerhold, que, antes de pensar nas temporadas no exterior, organizou, a partir de 1923, turnês de verão do TIM, seu teatro, nas regiões industriais da URSS, especialmente em Donbass, para encontrar o público operário no seu lugar de trabalho. Esse é um dos aspectos do “teatro político” que Meyerhold, determinado em seu engajamento, praticou. Esse teatro político assumiu diferentes formas, mas, se sempre se baseou na teoria do espectador como “quarto criador” ou como “grande ressonador” do espetáculo, ele nunca concordou com os princípios do poder cultural em vigor – o que lhe rendeu numerosas críticas virulentas e negativas da parte do Partido Comunista por ocasião de *O magnífico chifrudo* (1922), que é, no entanto, um espetáculo antológico da corrente construtivista e da história do teatro como um todo (vide o e-book dedicado a essa encenação com uma iconografia parcialmente inédita na edição de Subjectile, 2019).

O papel dos praticantes

Prática e memória

“O teatro é uma arte do presente, mas também da memória”, Meyerhold afirma. Ele queria encontrar um elo com os teatros “autenticamente teatrais”, não para retornar a eles, mas para recomeçar a partir deles: recomeçar a partir de suas leis, de seus princípios. Ao criar seu estúdio, em 1913, onde propunha aos seus membros um mergulho na

memória do Teatro, ele se opunha a Stanislavski, que no seu estúdio, por sua vez, imergia seus alunos no estudo da psicologia individual e da memória afetiva. No programa de *A idade de ouro* (1975), Ariane Mnouchkine salientou que sua companhia, ao trabalhar com máscaras e tipos da Commedia dell'arte, seguia os passos de Meyerhold⁹³, e, em 1976, quando da publicação do segundo volume de seus *Escritos* em francês, ela observou que, se as soluções propostas por ele não eram necessariamente as dela, ele sempre fazia *as boas perguntas*⁹⁴. Num diálogo intercultural e inter-histórico, a memória de Meyerhold ressoa em certos espetáculos dos séculos XX e XXI. A Commedia dell'arte, os teatros asiáticos (kabuki, nô, ópera chinesa) não pararam de mostrar sua vitalidade para muitos diretores ocidentais inovadores, assim como o método proposto por Stanislavski. O caso do russo Valeri Fokine é diferente, mas particularmente interessante. Durante sua estadia em Moscou para estudar o sistema de Stanislavski, em 1954, ele conseguiu consultar os documentos sobre Meyerhold, apesar das proibições de consulta. Então, Fokine compreendeu a importância de Meyerhold, e, especialmente, a da noção de “partitura cênica” que ele utiliza. Fokine obstina-se, então, em aprofundar seu conhecimento sobre o legado de Meyerhold e, depois, a torná-lo frutífero (Comissão para o legado de Meyerhold, publicações, construção do Centro Meyerhold que durará dez anos ...). Desde 2002, ele dirige, em São Petersburgo, o Teatro Alexandrinski,

⁹³ B. Picon-Vallin, “Il y a eu surtout une très mystérieuse rencontre avec Jacques Copeau...”, in *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, L'Avant-scène théâtre, 2014, n°12, (« Jacques Copeau »), p. 63-68.

⁹⁴ *Le Monde*, Paris, 4 de março de 1976.

onde Meyerhold trabalhou de 1908 a 1918. Em 2014, para *Memórias do futuro*, ele mergulhou, com sua equipe, no estudo dos ricos materiais de arquivo de *Mascarada* na lendária encenação de Meyerhold – objetos, figurinos, cortinas, registros em papel, fotografias, música... Ele quis seguir os passos de Meyerhold, que, para seu espetáculo de 1917, estudara longamente os vestígios das encenações passadas de *Mascarada*. A partir disso, ele decide convocar e reunir no palco do grande teatro imperial – fato único na história do teatro – máscaras de todas as origens, e particularmente aquelas da Commedia dell’arte, buscadas em diferentes bibliotecas da Europa. Essa experiência em que o estudo da tradição fortalece uma escrita contemporânea é plena de atualidade para V. Fokine. Em *Memórias do futuro*, ele não procura reconstruir o mítico espetáculo, mas concentra-se em quatro pinturas da peça e no “texto cênico” de Meyerhold para entrar em diálogo com ele. O dispositivo espacial e as famosas cortinas de Alexander Golovine, os figurinos e acessórios do próprio Golovine, a partitura de Alexander Glazunov, o caderno de encenação, os esboços de deslocamento e do jogo de cena, as fotografias, os fonogramas onde foram gravados o ritmo e as entonações do ator Yuri Iouriev, o intérprete do papel de Arbenine: tudo é analisado, em colaboração com A. Tchepourov, especialista em Meyerhold, não com o objetivo de refazer, mas sim com o de dar conta do desenvolvimento do pensamento teatral.

Em *Os itinerários da obra meyerholdiana*, a ser lançado na internet, tratar-se-á mais particularmente dos vestígios do legado de Meyerhold na Tchecoslováquia, Romênia, Polônia, Alemanha, França, Itália, Japão, e na América – do

Norte e do Sul. As pesquisas de Meyerhold tiveram transmissores: os tradutores, evidentemente, mas, antes de tudo, os diretores e os atores. Burian, Esrig, Vitez, Grotowski, Kantor, para citar apenas alguns... O japonês Seki Sano era um deles. Frequentador do laboratório de Meyerhold, pesquisador do NIL, Laboratório de pesquisa científica criado no seio do GOSTIM, ele trabalhou diretamente com Leonid Varpakhovski, entre 1934 e 1935, em *A dama das camélias*, de Alexander Dumas Filho, e em *Trinta e três desmaios*, de Anton Tchekhov. Em sua partida da URSS, quando fugiu para escapar do stalinismo, ele não pôde, por razões políticas, estabelecer-se no Japão e, então, foi para o México, onde permaneceu. A história de Seki Sano e o modo como ele “transportou” a herança meyerholdiana são particularmente interessantes, na medida em que se trata também de uma dupla herança, na qual uma é “o inverso” da outra: Meyerhold fez, antes de tudo, seu aluno redescobrir suas próprias tradições. Ele testemunha que queria ter tido tempo para “escrever um artigo sério sobre esse tema tão importante: como eu aprendi junto a Meyerhold os segredos do teatro japonês clássico.”⁹⁵

O interesse desenvolvido pela vanguarda russa por parte dos viajantes americanos na URSS e a não-recepção da obra meyerholdiana na América do Norte é uma questão fundamental, que devemos relacionar com as dificuldades encontradas por Bertolt Brecht em seu exílio americano. Mas, espetáculos foram montados lá nos anos 1920 e 1930

⁹⁵ RGALL, 963, 1, 1081. Pis'mo Seki Sano L. D. Vendrovskoi, Estudio de Artes escenicas; Teatro Seki Sano — Danza Waldeen, 7 de julho de 1960. O pedido de oferecer um testemunho lhe foi feito por ocasião da preparação do livro *Vstreci s Mejerhol'dom*, lançado finalmente em 1967.

sob a influência direta do artista teatral soviético. É dessa face da história desconhecida que tratará também essa coletânea, mostrando como, apesar de tudo, as ideias teatrais circulam. Ela reunirá também o conjunto dos testemunhos dos diretores que participaram do Simpósio, tratando das diferentes maneiras com que se relacionam com Meyerhold. Assim, nessa coletânea, Aleksei Levinski reconstruiu sua filiação, traçando um retrato de Nicolas Kustov, que lhe transmitiu e a Guenadi Bogdanov a biomecânica. Matthias Langhoff, por sua vez, fala de um “Meyerhold imaginário”, aquele em nome do qual ele montou, em 1976, na Schauspielhaus de Zurique, *A floresta*, de A. Ostrovsky, para compreender, a partir do pequeno número de documentos então acessíveis, na prática, o que poderia ser a pesquisa meyerholdiana. Matthias Langhoff, no ano 2000, foi categórico: ele disse que é a partir das pesquisas e das descobertas de Meyerhold que se deve, atualmente, retomar o caminho, para avançar no novo século. Os testemunhos de Yuri Lyubimov⁹⁶, que reanimou, graças à mediação do dramaturgo Nikolai Erdman, o diálogo interrompido com o Teatro da Taganka, e também os de Ariane Mnouchkine e do russo Grigory Kozlov, que, no ano 2000, relia com atenção os textos do mestre (textos de jogos de palavras em que há espaços em brancos a serem preenchidos, como qualquer texto de alguém da prática teatral), completarão o recenseamento dos vários caminhos tomados pela transmissão do legado: algumas dessas pistas, abertas, serão aprofundadas, especialmente o caso de Seki Sano.

⁹⁶ Por diversas razões, estes três artistas não puderam estar presentes, mas enviaram textos para o evento.

Mito e referência

O grotesco

A força de Meyerhold atualmente está no fato de ele ser ao mesmo tempo um *mito* e uma *referência*. O “mito” é aquele do artista-inventor, trabalhando tanto para o seu tempo quanto para o futuro do teatro, o do artista engajado na revolução que só soube devorar seus próprios filhos. A “referência” está antes de tudo ligada à sua imensa erudição. Relendo, para a nova edição concluída, o primeiro volume das traduções francesas dos *Escritos* de Meyerhold (até 1917), fiquei impressionada novamente com a abundância de suas leituras, pela quantidade e pela precisão das suas citações. Mas sua força está ligada ainda mais com as descobertas que ele fez, que têm, evidentemente, relação com seu grande conhecimento a respeito da história do teatro, da pintura, das artes plásticas e da música, e com a sua consciência da encenação como *arte e ciência* ao mesmo tempo – ciência não exata, certamente, cujas leis atualizadas, aliás, são feitas para serem violadas, de modo a atingir uma maior eficácia junto ao público. Se, então, ele se tornou um mito, dada a amplitude da sua obra e a tragédia do seu fim – e as peças feitas sobre ele, em diferentes países (Romênia, França, Rússia, Cuba...), são a prova disso, se é preciso uma prova –, Meyerhold é também uma referência, pela precisão do saber acumulado sobre o teatro *a cada encenação*, que é *questionamento, experiência, processo de formação pedagógica*, ao mesmo tempo que *obra de arte*: na verdade, um laboratório de pesquisa sobre novas questões e hipóteses.

A cada momento, de fato, Meyerhold questiona o teatro. Ele toca em todas as formas, grandes e pequenas, maiores e menores – drama, ópera, circo, cinema, cabaré, pantomima, concerto, dança – em todas as dramaturgias, todas as culturas. Ele introduziu no palco o espaço dos tablados das feiras ambulantes, da pista de circo, do campo da feira e do campo das manobras, ele ergueu telas, onde projetou imagens fixas, textos e filmes, ele colocou no palco uma orquestra de jazz, fez com que ali entrassem veículos a motor da modernidade (caminhão, avião, guindaste), colocou no palco o telefone, e até mesmo as novidades da guerra civil com notícias diretas do front anunciadas ali, transformando o palco em um órgão de informação ao vivo... O que ele procura é o ponto limite onde o teatro, “a própria carne da arte”, segundo a expressão do poeta Blok, pouco antes de deixar de ser teatro, é só teatro, forma concentrada da realidade. Ele procura um novo estatuto para a cena, em estreita ligação com o que ele chama de “as autênticas tradições teatrais”, com as asperezas e a rudez da realidade vivida, com as violências humanas e as transformações técnicas. Uma cena explodida e dilatada ao extremo, exploradora dos mundos futuros, laboratório da vida, que sabe fazer coexistir os opostos, que joga com o contraste, que mantém em *tensão*, ou seja, em movimento, o espectador, constantemente levado de um plano de percepção a um outro que deve *surpreendê-lo*.

A regra dessa nova cena é o *movimento*, é ao mesmo tempo a base da interpretação do ator e a modalidade perceptiva do público. Lembremos da célebre afirmação: “Mesmo que se tire do teatro a palavra, o figurino, a ribalta, os bastidores, o edifício teatral, enfim, enquanto houver o

ator e seus movimentos plenos de maestria, o teatro permanece teatro.”⁹⁷ A cena meyerholdiana está sob o regime da metamorfose e da instabilidade até na imobilidade, que é o ponto onde se encontram o movimento desaparecido e o que está por vir. No que diz respeito a isso, assistir ao ator Alexei Levinski parado é algo pleno de ensinamento sobre a paradoxal mobilidade na imobilidade... Mobilidade da interpretação e mobilidade perceptiva através das dissonâncias e das rupturas: assim é o *grotesco*, por volta de 1911, definido em *Do teatro*, e depurado mais adiante. Serguei Eisenstein releu por várias vezes, em 1919 e 1920, com o lápis na mão, *Do teatro*, e suas anotações nas margens da magnífica parte que trata do *balagan*, a maneira como sublinhou e comentou todas as passagens que tratavam do grotesco, mostram o quanto essa fonte é fecunda.

Reescrever a história

É das definições que Meyerhold dá do grotesco, onde se insinua a construção das imagens visuais e sonoras e sua percepção “do familiar ao estranho”, que Brecht pegou emprestado, sem o confessar, seu conceito de “estranhamento”. Há vários pontos sobre os quais, por causa do peso de uma história falsificada pelos constrangimentos políticos, pela censura e pelo medo que eles engendraram, não se terminou de escrever, ou melhor, não se terminou de reescrever a história. Dentre esses pontos, Brecht, mas também Tchekhov e Stanislavski.

⁹⁷ “Classe de Meyerhold. Techniques des mouvements scéniques, programme de travail, saison 1914-1915”, in : *Ljubov' k trem apel'sinam*, Petersburg, 1914, livres 4-5, p. 98.

Meyerhold, como sabemos, não apresentou jamais, depois de seu período de formação, uma peça de Shakespeare ao público, mas ele cultivava com paixão a ideia de montar em seu novo teatro (que não chegou a ser inaugurado) *Hamlet* em um dispositivo de Pablo Picasso – projeto que ele tentou, em vão, convencer o pintor a realizar, na Paris dos anos 30. Acredita-se que ele também passou ao largo de outro ponto alto da dramaturgia mundial atual: Tchekhov. Mas, Meyerhold admirava e amava Tchekhov, a amizade de Tchekhov era “o orgulho de sua vida”, ele interpretou e montou todas as suas grandes peças durante o período de sua formação no interior, depois o abandonou, por volta de 1911, considerando sua dramaturgia antiquada. No entanto, foi ele quem, logo em 1904, fez a primeira leitura musical-simbolista de *O jardim das cerejeiras*, “abstrata como uma sinfonia de Tchaikovski”, que inspirará, mais tarde, a bela encenação de Peter Brook em 1981. Pesquisas recentes na RGALI me permitiram descobrir que ele pretendia montar, em 1932, *O jardim das cerejeiras* (projeto que ele abandonou em função do mito de um Tchekhov ligado inexoravelmente à interpretação stanislavskiana – as razões disso ainda devem ser explicadas). E a montagem, em 1935, de *Trinta e três desmaios* (composta por três pequenas farsas), que frequentemente recebe pouca atenção, deve ocupar um bom lugar na história das encenações de Tchekhov. Em 1935, Meyerhold retorna a Tchekhov por intermédio das obras menores, como o vaudeville, as pequenas farsas e, numa interpretação muito ousada, o diretor começa a deslocar o ponto de vista sobre os personagens tchekhovianos e a devolver ao dramaturgo o tom “lírico-satírico” que, segundo ele, lhe é característico.

“O gênero do vaudeville nas suas melhores tradições é o elemento autêntico de Tchekhov. Ele sempre tendeu para essa “pequena forma de teatro””, afirma Meyerhold em 1935. Fragmentos (*Hamlet*), intenção (*O jardim das cerejeiras*) ou quase-fracassos (*Trinta e três desmaios*) merecem ser questionados, pois é tanto nos lapsos, nos erros, quanto nos triunfos que descobertas essenciais podem ser percebidas. Antoine Vitez não estava enganado ao imaginar, em 1980, a montagem de *O jardim das cerejeiras* como um vaudeville. E Matthias Langhoff foi mais adiante nessa ideia em 2001⁹⁸. O “Tchekhov de Meyerhold” é, certamente, um problema capital de teatrologia e merece ser tratado em profundidade. Eu penso mesmo numa nova visão das relações Stanislavski/Tchekhov/Meyerhold, tendo em conta não somente as críticas mordazes de Tchekhov contra as leituras de Stanislavski, mas também as interpretações do jovem ator. Foram as fortes reações de Tchekhov contra o realismo do Teatro de Arte de Moscou, registradas pelo jovem em seu diário, que o puseram na direção de um outro teatro, aquele da sugestão. Devemos acrescentar que é a intérprete da primeira Nina (V. Komissarzhevskaya), em São Petersburgo, em 1896, e o primeiro intérprete de Trepliov (Meyerhold), em Moscou, em 1898, que se reencontram, em 1905, para criar em São Petersburgo um teatro simbolista que realiza as tentativas teatrais de Trepliov em *A gaiivota*: a realidade encontra a ficção dramática ou a ficção dramática engendra a realidade de uma aventura teatral de forte envergadura. Trepliov-Meyerhold

⁹⁸ Intervenção de M. Langhoff, “Théâtre et vaudeville” no colóquio *Tchekhov et la naissance du théâtre moderne*, Béthune, 23-24 de março de 2001.

morre apenas em 1940, não por suicídio, mas pelas balas de uma sociedade que o rejeita...

Outra questão: Stanislavski. Em 1921, Evgueni Vakhtangov escreveu a propósito de Stanislavski, seu mestre: “Stanislavski aburguesou o teatro. [...] Todas as suas encenações são banais. [...] O teatro de Stanislavski morreu e não ressuscitará jamais”. Na mesma passagem de seu diário, publicado em Moscou na época da Perestroika e completamente censurado até aquele momento por causa da irreverência manifestada a respeito de um Stanislavski – ídolo intocável –, Vakhtangov vai mais fundo ainda: “Eu sei que a história colocará Meyerhold acima de Stanislavski, pois, enquanto este deu à sociedade russa duas décadas de teatro (e, ainda, não a toda sociedade, apenas à burguesia e aos intelectuais), *Meyerhold, ele sim, deu raízes ao teatro do futuro*”. Sabemos que aconteceu o contrário: o regime soviético decidiu, nos anos 1930, assimilar o programa realista do Teatro de Arte de Moscou a um programa e a uma estética ditos revolucionários, enquanto um teatro revolucionário, que também era teatro de arte, será eliminado na pessoa de Meyerhold, sem nunca ter sido realmente apoiado ou encorajado por esse regime. É preciso enfatizar esse paradoxo. É a obra de Stanislavski que ficou na história do teatro russo-soviético, europeu e mundial, mais que a de Meyerhold – e não apenas porque, depois de ser assassinado, ele ficou anos preso na armadilha da história, mas também porque a figura do pai fundador, humanista, nobre, é sempre mais consensual e exportável, tanto a curto quanto a longo prazo, do que aquela do rebelde, do artista engajado, congelado na sua época comunista que deu

errado e vítima dos “seus”, chorando atrozmente sob a tortura, finalmente fuzilado... Outras razões também entram em jogo, ligadas principalmente à organização pensada, ao mesmo tempo estruturada e flexível, evolutiva, da qual os dois fundadores do Teatro de Arte de Moscou, Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko, dotaram seu teatro. A frase lúcida e impiedosa de Vakhtangov, então devorado por um câncer, a alguns meses de sua morte – não se trapaceia com seus próprios juízos nesses momentos – deve nos incitar a ir mais longe. Vakhtangov queria que Meyerhold, e não Stanislavski, assumisse, após sua morte em 1922, os atores que ele havia formado no seu Studio – o que não acontecerá, tendo o Teatro de Arte se oposto a isso. Em 1933, Zossime Zlobine, o praticante de biomecânica preferido de Meyerhold, fez várias visitas a Stanislavski, curioso pela biomecânica. No final de sua vida, Stanislavski toma sob suas asas, na sua ópera, Meyerhold o revoltado, como ele mesmo se designava então, expulso de seu teatro que acabara de ser fechado (“estranho ao povo” antes de se tornar “inimigo do povo”). Juntos, eles vão montar *Rigoletto* de Verdi. Poucos documentos restaram desta encenação, provavelmente foram destruídos. Eu encontrei um esboço amassado que provavelmente escapou da destruição e foi restaurado, e um programa em que o nome de Meyerhold sumiu, vê-se o nome de Zlobine como responsável pela parte coreográfica. Meyerhold e Zlobine com Stanislavski? É preciso, portanto, recontextualizar o desenvolvimento das famosas “ações físicas”. É preciso pensar que no “Training 2”, de Grotowski, Fokine reconhece, no final da década de 1970, muitos cripto-elementos da biomecânica.

É preciso ter consciência do fato de que, na URSS, os institutos de teatro foram por muito tempo o refúgio de vários artistas em perigo, que segredos foram lá mantidos e que silenciosamente os ensinamentos dos dois grandes mestres foram ali sendo misturados. Seki Sano, em sua transmissão do legado meyerholdiano, fará o mesmo na América do Sul. Sobre esse assunto, reavaliações ainda estão por serem documentadas e elaboradas, para sacudir a doxa, favorecendo a discussão.

Um teatro da era científica

Na busca das leis do teatro, Meyerhold trabalha cientificamente sobre as grandes tradições com pesquisadores universitários (premissas da ISTA, de Barba). Ele descobre novos territórios para a cena dramática ao mesmo tempo em que inventa as modalidades do trabalho do diretor. Ele introduz nela, de maneira ao mesmo tempo *sensível e racional*, a música, a dança, as artes plásticas, o *balagan* e as variedades, o circo, o cinema, o rádio, as tecnologias... e abre, assim, todos os caminhos do teatro do século XX. Ele se interessa pelas “neurociências” de sua época (Bekterev Pavlov, James) e pela química do corpo ainda por construir, de acordo com as novas visões do funcionamento do corpo e do cérebro, uma abordagem racional do trabalho de um *ator-poeta*, capaz de “compor” sua interpretação, através da ação e do movimento cênicos, do trabalho da voz não cotidiana, da montagem de contrastes. A *complexidade estratificada* da partitura teatral organiza-se em seus laboratórios segundo a estratégia recorrente da *dupla referência*, que

associa de maneira dinâmica, em todos os níveis da criação, tradição e vanguarda, formas menores e maiores das artes, corpo e espírito, assim como as categorias estéticas opostas. Buscando a organização científica do trabalho de seus assistentes e atores, em sua natureza biológica e seu componente essencial de seres pensantes, esse diretor-viajante, alemão, russo e europeu, erudito, curioso sobre tudo, cria, enfim, através de seu domínio da história do teatro e de suas relações com os ritmos e as ideologias do mundo que lhe foi contemporâneo, um teatro marcado por processos de interculturalidade. Sabe-se menos que foi na cena de Meyerhold que atuou o primeiro negro na URSS: um asiático da Buriácia chamado Valeri Inkijinov, que o ajuda a formular os primeiros estudos de biomecânica e que conta com participantes do “laboratório”, com assistentes japoneses e alemães.

Concluirei com minha própria experiência. Meyerhold inspirou e encorajou na sua época vários pesquisadores, dentre os quais Aleksei Gvozdiev. Ele falava com eles sobre teatrologia e cenologia. Percebi um dia que todos os temas de pesquisas que escolhi e que aparentemente me distanciavam de Meyerhold, nos arquivos onde passei tanto tempo encantada, eram de fato inspirados em sua obra. Era ela que me servia de guia, que me permitia compreender os temas essenciais necessários para ajudar na construção da história do teatro do século XX (história e teoria da encenação, teatro e outras artes, teatro e cinema, teatro e imagem, teatro e música, teatro e novas tecnologias, transferências culturais Europa/Ásia, interpretação do ator e neurociências...).

ANEXO

Principais publicações na URSS-Rússia após a reabilitação de V. Meyerhold

Arquivos comentados

1956.

Criação da “Comissão para o legado de Meyerhold”
presidida por Valeri Fokine a partir de 1989

1967.

Встречи с Мейерхольдом [Encontros com Meyerhold], VTO
testemunhos e lembranças sobre V. Meyerhold

1968.

В. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы.
[Artigos, cartas, discursos, entrevistas], 2 volumes, Iskusstvo,
990 páginas

1969.

К. Рудницкий, Режиссёр Мейерхольд [Konstantin Rudnitskii, Meyerhold encenador], Наука, 500 páginas
primeiro livro de teatralogia sobre a obra de Meyerhold

1976.

В. Мейерхольд, Переписка [V. Meyerhold,
Correspondência] 1896-1939, Iskusstvo, 450 páginas

1978.

Творческое наследие Мейерхольда [Herança criadora de Meyerhold], VTO, 465 páginas
cartas, artigos de Meyerhold, lembranças de seus contemporâneos

1992.

Мейерхольдовский сборник [Coleção sobre Meyerhold]

2 volumes, 600 páginas

numerosos documentos, como seu último discurso, que circulava até então numa versão falsificada publicado por ocasião de um colóquio em Penza, sua cidade natal, onde Maria Valentei abriu um museu

1998.

Мейерхольд. наследие 1 [Meyerhold. Herança1]

1891-1903, 700 páginas

documentos de arquivos comentados deste período

2000.

Мейерхольд и другие [Meyerhold e os outros]

1904-1936, 770 páginas

correspondência, documentos comentados, fotos

2003.

Morte de Maria Valentei, secretária da “Comissão para o legado de Meyerhold” desde 1956

2006.

Мейерхольд. наследие 2 [Meyerhold. Herança2]

1903-1905, 700 páginas

documentos comentados, materiais de imprensa, fotos

2010.

Мейерхольд. наследие 3 [Meyerhold. Herança 3]

maio-dezembro 1905, 700 páginas

documentos, fotos, cartas etc., por exemplo, reconstrução de “A morte de Tintagiles” os quatro últimos volumes foram publicados com o auxílio da “Comissão para o legado de Meyerhold” e da mesma equipe de pesquisadores do GII, Moscou

A CIRCULAÇÃO DE TEXTOS E MODELOS DE INTERPRETAÇÃO STANISLAVSKIANOS PELO MUNDO

Jonathan Pitches

Como o título indica, minha palestra⁹⁹ está dividida em três partes. Após uma breve introdução, discuto, na parte 1, o problema da “circulação” nas pesquisas sobre a formação e o treinamento de atores, colocando em questão alguns dos conhecimentos atuais sobre a transmissão da prática de Stanislavski e avaliando a utilidade da teoria da transmissão cultural para o estudo do seu legado. A parte 2 aborda a espinhosa questão do “texto”, revendo algumas das principais questões associadas à publicação de Stanislavski

⁹⁹ Pitches abriu sua palestra com o seguinte pronunciamento: “É uma grande honra estar aqui para me dirigir a um público que reúne estudiosos de História, da teoria stanislavskiana e de sua prática. Agradeço a Henrique Gusmão por me convidar para falar no seminário por ele organizado e à equipe deste evento pela calorosa recepção. É a primeira vez que venho à América do Sul, então vou me lembrar deste evento com carinho por motivos que vão além do compartilhamento de ideias e de experiências de pesquisa.”

pelo mundo e considerando quais outros “textos” podem alimentar a historiografia de sua prática teatral. A parte 3 apresenta “modelos de interpretação” provenientes diretamente do livro que, recentemente, co-editei com Stefan Aquilina: *Stanislavsky in the world*. Os casos que analisarei ajudam na identificação dos desafios historiográficos da pesquisa sobre um profissional de teatro difundido globalmente, como Stanislavski, e nos levarão para: o Brasil (é claro!), a China e a Nova Zelândia. Uma breve conclusão enfrentará a seguinte pergunta: em que momento estamos, agora, no campo dos estudos stanislavskianos?

Introdução: Por que historiadores devem conhecer Stanislavski?

Para o historiador Jim Davis, a prática da historiografia teatral exige um tipo particular de reflexão:

A história é a maneira como escrevemos sobre o passado e a historiografia teatral definiu não apenas a maneira como escrevemos a respeito do passado teatral, mas também como levantamos questões sobre os métodos de pesquisa que usamos para descobrir, interpretar e disseminar esse passado. (DAVIS; NORMINGTON; BUSH-BAILEY, 2011, p. 89, grifos meus)

Pesquisas sobre a formação de atores, de maneira geral, e os estudos stanislavskianos, em particular, levantam questões metodológicas fundamentais que ecoam as observações de Davis sobre a complexidade da interpretação. Embora essas perguntas sejam frequentemente negligenciadas,

postas de lado ou esquecidas por leitores de textos dedicados à formação dos atores (uma vez que a utilidade ou a potencial aplicação do texto é frequentemente de suma importância para o leitor), elas são cruciais para uma compreensão de como os conhecimentos práticos, encarnados, são transmitidos. De geração a geração. Uma sensibilidade *historiográfica* levada aos estudos stanislavskianos produz várias questões interessantes:

- 1) Quais são as fontes *primárias* de um regime de formação e treinamento de atores – seus “**textos**”?
- 2) Como alguém explica as **mudanças de atitude** de um artista ao longo de sua longa carreira?
- 3) Quais são os efeitos da **apropriação cultural**, assimilação e/ou transformação de uma prática – e como eles podem ser detectados?
- 4) Quais são os meios pelos quais os processos artísticos dos atores são **documentados** e como o meio influencia a mensagem?
- 5) Como se explica a tensão entre **uma sensibilidade experiencial de imersão e uma sensibilidade reflexiva**?

Tais perguntas não são de forma alguma particulares para a pesquisa de processos de vivências artísticas dos atores e, tenho certeza, são familiares para muitas das pessoas aqui presentes. Mas elas surgem de maneira particularmente aguda na sala de ensaio, no laboratório de teatro.

Pensando em um comentário como aquele que faz Davis a respeito do historiador, eu sistematizei as seguintes questões num capítulo do livro *Métodos de pesquisa em teatro*. Temos de argumentar que devemos ser sensíveis: “à não linearidade dos processos de transmissão e tradução; aos variados meios para reconhecer e organizar uma combinação de métodos de pesquisa, incluindo questões relativas à documentação; às formas e funções de diferentes tipos de escrita; às problemáticas do lugar, proximidade e testemunho pessoal” (PITCHES et al., 2011, p.158-9).

Trago, novamente, estas questões para cá como pontos marcantes que vão orientar o restante da minha discussão, enfatizando o último ponto com particular ênfase: “as problemáticas do lugar, da proximidade e do testemunho pessoal” terão um papel importante em tudo o que tenho a dizer daqui em diante.

Parte 1: Circulação

A palavra circulação, ao menos em inglês, parece sugerir um processo linear e direto. Jornais circulam, condicionadores de ar são projetados para a eficiência de sua circulação. Nos círculos de treinamento e formação de atores, a noção de circulação, entretanto, é mais complexa. Isto, é claro, deve-se ao fato de os textos aí envolvidos não serem fixos e estáveis (como veremos na próxima seção). No entanto, os estudiosos tentaram simplificar e modelar as maneiras pelas quais o conhecimento da experiência teatral é transmitido. Os padrões de transmissão ou circulação têm sido debatidos e conformados de diferentes

maneiras: em termos geracionais (WATSON, 2000), em termos culturais, estéticos e socioeconômicos (EVANS, 2009), em termos metodológicos (SCHECHNER, 2006) e em termos políticos e ideológicos (KAPSALII, 2014). Apenas muito recentemente, porém, na pesquisa que meu co-editor Stefan Aquilina e eu realizamos para o projeto *Stanislavsky in the world* (SiTW), a circulação dos conhecimentos e habilidades de atuação foi considerada como *transmissão cultural*. A transmissão cultural é a transmissão de informação de um grupo de pessoas para outro, isto é, ela se dá através de processos que não são herdados, que incluem “marcas deixadas por outro, condicionamento, observação, imitação ou ensino direto” (SCHÖNPFLUG, 2009, p. 2). Como tal, o conteúdo da transmissão cultural abrange uma gama muito ampla de possibilidades: a transmissão de valores, habilidades, conhecimentos e comportamentos (Ibid., p.9), deliberadamente ou não.

Do ponto de vista da transmissão do trabalho de Stanislavski, todas essas categorias são relevantes: habilidades, conhecimentos e comportamentos, certamente, mas também *valores*. Como Jean Benedetti observa em sua biografia de Stanislavski, ele e Nemirovitch-Dântchenko “concordaram em criar uma companhia que colocaria os objetivos artísticos acima da vaidade individual” (BENEDETTI, 1990, p. 61). A possibilidade deste projeto exigia uma série de práticas – tempo de ensaio mais longo, análise respeitosa do texto, detalhamento na construção da personagem e trabalho cenográfico rigoroso – que se tornaram valores fundamentais do Teatro de Arte de Moscou e se mostraram igualmente influentes em outros contextos culturais

– enquanto o sistema e seu *ethos* migraram para o exterior. Aspectos intangíveis – como ética, valores, filosofia – podem ser transmitidos também de geração em geração, assim como as “ferramentas” mais tangíveis da atuação: formas de análise textual, tempo-ritmo ou memória afetiva (sensorial).

Na terminologia dos estudos de transmissão cultural, encontramos três tipos *distintos* de transmissão: vertical (pai-filho), horizontal (entre iguais) e oblíquo (professor-mentor) (SCHÖNPFLUG, 2009, p. 5). Na prática, porém, as influências diacrônica (influência vertical ao longo do tempo) e sincrônica (influência horizontal ou simultânea) combinam-se, e *ambos* os aspectos devem ser considerados em conjunto. Este casamento de influências históricas e contemporâneas foi modelado no mundo dos negócios como um “perfil em T”: uma combinação de habilidades adquiridas em treinamento de modo profundo (o movimento para baixo) e abertura para colaboração com colegas (o traço cruzado). Essa ideia nos lembra um aspecto importante e muitas vezes esquecido na análise do treinamento de atores: o artista (ou o receptor de transmissão) não é (e nunca poderia ser) um quadro em branco, desprovido de qualquer aprendizado anterior. Em qualquer treinamento, o participante é um palimpsesto ambulante de ensinamentos anteriores que, explícita ou implicitamente, consciente ou inconscientemente, desempenham um papel na absorção de novas ideias, habilidades e comportamentos. Na transmissão das ideias de Stanislavski, esse hibridismo em forma de T é uma característica notável. Mas a complexidade das trocas interculturais de um sistema de treinamento globalizado é

ainda mais radical: treinamentos anteriormente já incorporados pelo ator podem estar gerando uma grande tensão entre diferentes modelos culturais. O ator e diretor ucraniano Eugenio Kusnet, por exemplo, nas palavras da professora Arlete Cavaliere, “conseguiu sincronizar as ideias de Stanislavski com a arte do ator brasileiro [...], conferindo ao “sistema russo” a marca de uma espécie de brasilidade contemporânea” (CAVALIERE, 2017, p. 221) fundida com uma metodologia brechtiana de prática politicamente orientada. Esse legado russo-alemão-brasileiro, o núcleo da trama complexa da entrada de Stanislavski aqui no Brasil, ilustra perfeitamente o meu ponto de vista.

Antes de prosseguir, vamos parar e refletir sobre o significado do que acabei de dizer. No mundo anglófilo, tal hibridismo stanislavskiano em regiões outras além da Rússia e dos Estados Unidos não é, para todos os fins e propósitos, reconhecido e documentado. Os padrões de circulação que se estabeleceram como dominantes são ironicamente lineares e simplificados. Testemunha Mel Gordon, por exemplo:

O acaso artístico, o poder de persuasão das personalidades individuais, o clima social e até os avanços tecnológicos devem ser considerados como algumas das razões pelas quais os avanços russos no treinamento de atores migraram com sucesso para o oeste, ultrapassando as barreiras da Europa Central e Ocidental. (GORDON, 2010, p. XIV).

E em termos mais marcantes ainda: “Um mapa que traçasse a migração do sistema de Constantin Sergueievitch

Stanislavski pelo mundo [...] mostraria dois pontos principais: Nova York e Moscou.” (CARNICKE, 2009, p. 7)

Isto é o que Aquilina chama de “caminhos abertos” (CAVALIERE, 2017, p. 1-11) dos estudos stanislavskianos. Mas, até a publicação de *Stanislavsky in the world*, eram poucos os outros caminhos a serem seguidos. Com base na especificidade de 16 países, a pesquisa que resultou em *Stanislavsky in the world* desenvolveu uma infinidade de rotas adicionais chegando à Europa, sul e leste asiático, África, América Latina e Austrália, contextos em que as práticas do diretor foram **adotadas, apropriadas, resistiram e, finalmente, se viram transformadas**. Como editores, acreditamos que este seria o primeiro trabalho a chamar a atenção para a disseminação do sistema por todo o mundo, iniciando um importante processo historiográfico de redesenho do mapa internacional da circulação de Stanislavski.

Parte 2: Textos de Stanislavski

Essa pesquisa sobre os “caminhos abertos” foi responsável pelo grande trabalho de juntar a história fragmentada dos textos stanislavskianos, ao menos identificando como e quando eles foram publicados na Rússia, Inglaterra e América. Esta pesquisa, particularmente associada a Jean Benedetti e Sharon Carnicke (assim como Rose Whyman), geralmente se concentra em como a primeira parte do que hoje é conhecido como *O trabalho do ator sobre si mesmo*, publicado por Elizabeth Reynolds Hapgood com o título *A preparação do ator* (1936), separou-se da segunda parte deste projeto editorial (em inglês, *A construção da personagem*,

1950) por cerca de 14 anos. Este hiato entre as publicações criou um cisma entre as partes interna e externa do sistema psicofísico, fazendo com que muitos praticantes norte-americanos rejeitassem o seu lado físico, concentrando-se no desenvolvimento de trabalhos inspirados na psicotécnica, desenvolvida originalmente na década de 1920. Assim, Lee Strasberg, que conheceu e trabalhou brevemente com Richard Boleslavski, um dos primeiros colaboradores de Stanislavski, criou sua própria versão do sistema, inspirada em elementos de *A preparação do ator* e focada particularmente na atenção, no relaxamento e na memória emotiva. Ao fazê-lo, ele deu origem ao “Método”, é claro, e a um legado de atuação introspectiva intimamente associada ao modelo de atuação do cinema norte-americano. Atrasos similares atrapalharam o processo de publicação destes textos na Rússia. A segunda parte de *O trabalho de um ator* (onde a corporificação ganha destaque) foi publicada após a morte de Stanislavski, a partir de fragmentos dos cadernos russos, vindo a público em 1948 (CAVALIERE, 2017, p. 214), muito próximo da versão inglesa *A construção da personagem* (1950), reconstruída a partir de testemunho do filho de Stanislavski (STANISLAVSKI, 2008, p. XIX).

Esta narrativa, bem conhecida hoje, deixa de lado dois componentes-chave da questão da circulação aqui analisada: i) a tradução dos textos stanislavskianos em línguas que não o inglês ou o russo e ii) “textos” alternativos, além daqueles expressos através da palavra escrita. Ambos os pontos estão relacionados entre si. A história das traduções de Stanislavski é frequentemente bem conhecida nos países onde elas foram realizadas e é comumente reconhecido

que estas traduções geraram algum impacto na maneira como suas ideias foram absorvidas por aquela cultura. Mas essas microhistórias raramente são compartilhadas entre diferentes culturas e países. Quem aqui está familiarizado com a história da publicação de Stanislavski na Itália (RUFFINI, 2017), por exemplo, ou na França (AUTANT-MATTHIEU 2017)? A tradução sistemática dos livros de Stanislavski para o português é, eu entendo, um empreendimento muito recente (2012-13), o que nos indica que a transmissão *física* de suas ideias foi uma parte essencial da compreensão do sistema no Brasil. Como afirma a professora Cavaliere: “a difusão [...] das ideias [de Stanislavski] ocorreu através de seus atores, assistentes, estudantes e seguidores, russos ou outros, que por várias razões se separaram dele e se tornaram seus intérpretes e porta-vozes em vários países” (CAVALIERE, 2017, p. 215).

Chegamos, assim, a uma questão muito pertinente e aparentemente simples, proposta por Cavaliere em seu capítulo: “qual Stanislavski (ou Stanislavskis) chegou no Brasil?” (CAVALIERE, 2017, p. 215). A mesma pergunta pode ser feita em todos os países associados à prática stanislavskiana. Esta é uma questão que nos leva a uma pluralidade nos estudos stanislavskianos que ainda não foi totalmente reconhecida e é um tema fundamental em todo o *Stanislavsky in the world*. Esta pluralidade é em parte gerada pela variedade de textos *publicados*, tal como acabei de expor, mas é indiscutivelmente muito mais relacionada a outros “textos” de transmissão, aqueles que não estão inscritos no papel, mas que, no entanto, orientaram decisivamente a disseminação de sua prática teatral. Em meu livro

Russos na Grã-Bretanha (2012), tentei categorizar estes dois tipos de textos, descrevendo-os como “mecanismos de transmissão”:

Qualquer história das ideias que examine a influência de uma prática sobre outra tem que abordar como essas ideias estão sendo transmitidas ou passadas adiante [...] Elas podem ser resumidas em três amplos mecanismos de transmissão:

- Locais de treinamento
- o estúdio-laboratório, o conservatório, a academia;
- Espaços teatrais
- produções teatrais e os espaços que as abrigaram;
- Fontes documentais
- publicações, fontes de arquivo, como livros de registro, transcrições de aulas, fotos, imagens em movimento, críticas de teatro, testemunhos de atores / diretores. (PITCHES, 2012, p.3)

Em cada uma dessas categorias – em lugares, espaços e documentos – os atores e assistentes, alunos e seguidores, tal como discutido por Cavaliere, estão em ação, comunicando, interpretando e transformando as ideias experimentadas pelos artistas. É essa mistura complicada de influência humana, institucional, material e tecnológica que cria uma pluralidade tão rica. Não há, em resumo, leitura simples de um texto de Stanislavski.

Parte 3: Modelos de interpretação ao redor do mundo

Gostaria de me dedicar, agora, a alguns exemplos concretos de como esse campo minado historiográfico operou

em contextos culturais específicos. Compartilho, então, pesquisas realizadas no Brasil (por Arlete Cavaliere), na China (por Li Ruru e por mim) e na Nova Zelândia (por Hilary Halba), selecionadas dentre as dezesseis experiências relatadas em *Stanislavsky in the world*. Eu escolhi esses três estudos de caso em parte pelo interesse desta audiência e em parte porque eles exemplificam muitas das questões que eu levantei até agora, particularmente a tensão produtiva entre as influências verticais e horizontais.

Parte 3a: Brasil

Como mencionei anteriormente, o texto de Arlete Cavaliere intitulado “Stanislavsky in Brazil: Territories and Frontiers” está claramente ciente dos desafios associados à transmissão de um sistema por entre contextos culturais tão diferentes como o Brasil e a Rússia. Este é, diz ela, um processo que, por aqui, “sofreu as mesmas dificuldades e vicissitudes que operaram no resto do mundo” (CAVALIERE, 2017, p. 213). Assim como Richard Boleslavski exportou um tipo *particular* de processo stanislavskiano para os Estados Unidos, próprio do seu tempo de contato com o encenador, a absorção brasileira das ideias russas é influenciada por diferentes vieses: a perspectiva de Zbigniew Ziembinski, construída a partir de suas viagens à Rússia, nos anos 1930; a pesquisa prática e o envolvimento de Eugenio Kusnet com os princípios stanislavskianos; o trabalho contemporâneo de Antônio Araújo com o *Teatro da Vertigem*, seguindo a reinterpretação de Stanislavski feita por Anatoli Vassíliev, bem como por outros artistas

de teatro conhecidos, como Meyerhold, Grotowski e Barba. Para Cavaliere, um dos pontos de encontro mais instigantes que marcam essa mistura de influências entre a prática stanislavskiana e a expressão artística e cultural brasileira estaria ligado ao “ritmo e corporeidade” (CAVALIERE, 2017, p. 227), e isso se expressa no que ela chama de “expansão dos conceitos de Stanislavski” (Ibid. loc. cit.) na pedagogia de Eugenio Kusnet. Essa expansão – efetivamente uma fusão da teatralidade expressiva de Meyerhold com a ênfase de Stanislavski na verdade das relações humanas, através do uso do tempo-ritmo – lançou as bases para a cena teatral brasileira contemporânea: em suas palavras, centrada no “corpo do ator como a suprema expressão de relações inusitadas entre palavras e imagens” (CAVALIERE, 2017, p. 228).

Parte 3b: China

A absorção de Stanislavski na China foi abertamente mais política e os vínculos com a tradição stanislavskiana mais diretos. Mas há questões semelhantes de apropriação e transformação. Trabalhando em estreita colaboração com meu colega, professor de teatro chinês na Universidade de Leeds, passei uma semana, em 2013, nos arquivos da Academia de Teatro de Xangai, examinando documentos dos anos 1950 e entrevistando os ex-estudantes desta Academia, todos já com 70 anos ou mais, que foram pioneiros no contato com Stanislavski. Deste trabalho resultou um capítulo para meu livro intitulado “Stanislavski com características chinesas: como o sistema foi introduzido na China”.

Com a incontestável ortodoxia do treinamento dos atores soviéticos (depois do nascimento do Realismo Socialista e do “Primeiro congresso dos escritores soviéticos”, de Jdanov, em 1934), era inevitável que o Sistema de Stanislavski fosse a forma de treinamento a ser exportada para a China – a ortodoxia foi simplesmente estendida para o leste da Ásia. No entanto, nossa pesquisa descobriu que o ensino de Stanislavski na China era muito mais flexível do que a ideia de um sistema ortodoxo implica. Os professores (conhecidos como especialistas soviéticos) foram escolhidos para representar um Stanislavski multifacetado, plural e variado – mais comumente associado à crítica contemporânea de seu trabalho.

Nas palavras de um dos alunos que passou por este treinamento entre 1954 a 1958, antes que as relações sino-soviéticas entrassem em colapso:

Essas três pessoas [Lesli, Kulnyov e Lipkovskaya] representaram o desenvolvimento do Sistema de Stanislavski. Eles nos ensinavam conferindo diferentes ênfases ao modelo de trabalho do diretor. Eles realmente não disseram que havia um Stanislavski. Em vez disso, eles queriam que o povo chinês visse a coisa toda. (apud LI; PITCHES, 2017, p. 168)

Assim, os estudos da cena realizados por Lesli conviviam com os exercícios com objetos imaginários e com o trabalho sobre as ações, propostos por Kulnyov, assim como com o direcionamento de Lipkovskaya sobre Shakespeare e os superobjetivos. Anteriormente, este ensino tinha como base as traduções de textos de Stanislavski, mas estas

estavam cheias de equívocos. Trabalhar com professores diretamente imersos na tradição russa levou a revelações e descobertas, particularmente em termos de observação e da construção da personagem. Mas também levou a confusões e aplicações errôneas. Por alguns breves anos, a ideologia soviética foi a luz orientadora dos primeiros tempos da República Popular da China. Isso levou a algumas decisões políticas estranhas, incluindo a imposição da metodologia stanislavskiana na ópera de Pequim – uma forma de teatro altamente codificada e expressamente não-naturalista e não-psicológica. Grande parte da história chinesa da absorção de Stanislavski é mais uma desconfortável acomodação de ideias, impulsionada por uma vontade política dogmática, do que uma síntese dinâmica tal como a testemunhada no Brasil.

Parte 3c: Aotearoa / Nova Zelândia

As práticas atuais de treinamento em Aotearoa (Nova Zelândia, na língua maori) revelam um Stanislavski híbrido, mais complexo do que o que podemos observar no caso brasileiro, uma vez que, nos termos de Hilary Halba, “evoca” o passado colonial do país e sutilmente reequilibra as injustiças experimentadas por indígenas nas ilhas. O capítulo por ela escrito, “Stanislavski em Aotearoa: O Sistema Experimentado Através do Mundo Maori”, argumenta que:

a adoção pelo teatro maori [...] de princípios stanislavskianos de treinamento e de ensaio [...] também pode

ser lida como uma reação deliberada contra uma cultura neoimperialista e contra uma hegemonia teatral. Princípios não são incorporados passivamente, pelo contrário, são reivindicados a partir de sua utilidade e mobilizados por meio de uma visão de mundo local (HALBA, 2017, p. 370-1).

Uma noção crucial (embora vaga) para essa noção de biculturalismo em Aotearoa é a de igualdade da troca (HALBA, 2017, p. 371), e isso distingue este exemplo do caso chinês. A transmissão cultural stanislavskiana na Nova Zelândia é, mais uma vez, um “aprimoramento”, no qual uma apropriação ativa de um sistema de treinamento estrangeiro garante sua longevidade em uma nova cultura. Tal “biculturalismo” equitativo, Halba argumenta, manifesta-se na abordagem dada a tal treinamento na escola de atuação mais antiga de Aotearoa: originalmente chamada de *QEII Arts Council Drama Training School*, mas depois de 1989 conhecida como *Toi Whakaari O Aotearoa: Escola de Teatro da Nova Zelândia*. O mesmo pode ser observado nos territórios compartilhados de “experiência/conhecimento/vivência”, “comunhão” e “companhias” que igualmente ressoa na performatividade maori o léxico de Stanislavski. Para Halba, os princípios de Stanislavski “entraram em um relacionamento complicado, até mesmo de complexidade, com os princípios e práticas da vida-mundo maori, onde ocorrem simultaneamente o distanciamento consciente e o engajamento em relação às ideias stanislavskianas” (HALBA, 2017, p. 385).

Conclusão

Esses três exemplos representam apenas fragmentos da amplitude da pesquisa que discuti hoje, aqui, mas eles caracterizam alguns dos tipos de rotas de transmissão que eu e meus colegas que contribuíram com este trabalho descobrimos. Aqui temos apropriações ativas e hibridismos dinâmicos, situados ao lado de adaptações pragmáticas e politicamente motivadas. Temos transmissão baseada puramente em textos escritos, na pedagogia direta de colegas e professores que atuaram diretamente com Stanislavski, e na prática de “intérpretes” de segunda e terceira geração. E mais notavelmente temos um diálogo duradouro entre a perspectiva longitudinal da formação vertical – aquela que é mais valorizada nos círculos de formação – e as necessidades teatrais imediatas e incentivos culturais dos países de acolhimento, o seu ponto de vista horizontal.

Do ponto de vista historiográfico, mais especificamente, a transmissão de Stanislavski pelo mundo aponta para uma série de preocupações do século XXI, prometendo talvez uma nova era dos estudos stanislavskianos. Estes podem ser resumidos como:

- uma intenção renovada em considerar os desafios de **distribuir relações de poder de forma mais equilibrada** no intercâmbio intercultural;
- o reconhecimento de que as **influências contemporâneas horizontais** numa tradição de longa duração são vitais para a sua existência;

- um posicionamento que reconheça **o lugar das ideias dos artistas em treinamento ou em formação**, refletindo a popularidade do materialismo cultural em outras áreas dos estudos históricos;
- um reconhecimento aguçado da **pluralidade do pensamento stanislavskiano** e, por extensão, de outros nomes relevantes do teatro do século XX.

Sobre este último ponto, vale ressaltar que tal diversidade não constitui nenhum tipo de diluição de um sistema arquetípico ou original, pois tal sistema unitário não existe e nunca existiu, tal como testemunham as muitas revisões que Stanislavski empreendeu de seu próprio trabalho. Mas isso simboliza a continuidade do Sistema como uma *cultura viva*, um termo que o próprio Stanislavski usou (STANISLAVSKI, 2008, p. 612) – uma cultura evidentemente produtiva em seu próprio ambiente.

Referências

- AUTANT-MATHIEU, Maria-Christine. Stanislavsky and French Theatre: Selected Affinities. In: PITCHES, Jonathan; AQUILINA, Stefan (Orgs.). *Stanislavsky in the World: the System and its transformations across continents*. Londres: Bloomsbury, 2017. p. 63-86.
- BENEDETTI, Jean. *Stanislavski: a Biography*. Londres: Methuen, 1990.
- CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus*. Abingdon: Routledge, 2009.
- CAVALIERE, Arlete. Stanislavsky in Brazil: Territories and Frontiers. In: PITCHES, Jonathan; AQUILINA, Stefan (Orgs.). *Stanislavsky in the World: the System and its transformations across continents*. Londres: Bloomsbury, 2017. p. 213-237.
- DAVIS, J.; NORMINGTON, Katie; BUSH-BAILEY, Gilli. Researching Theatre History and Theatre Historiography. In: KERSHAW, Baz; NICHOLSON, Helen (Orgs.). *Research Methods in Theatre and Performance*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011. p. 86-110.
- EVANS, Marc. *Movement Training for the Modern Actor*. Abingdon: Routledge, 2009.
- GORDON, Mel. *Stanislavsky in America*. Abingdon: Routledge, 2010.
- HALBA, Hilary. Stanislavsky in Aotearoa: The System Experienced through the M ori World. In: PITCHES, Jonathan; AQUILINA, Stefan (Orgs.). *Stanislavsky in the World: the System and its transformations across continents*. Londres: Bloomsbury, 2017. p. 367-390.
- KAPSALII, M. “Training, Politics and Ideology”. *Theatre, Dance and Performance Training*, 5(2), 2014.
- LI, Ruru; PITCHES, Jonathan. Stanislavsky with Chinese Characteristics: how the System was Introduced into China. In: PITCHES, Jonathan; AQUILINA, Stefan (Orgs.). *Stanislavsky in the World: the System and its transformations across continents*. Londres: Bloomsbury, 2017. p. 166-195.
- PITCHES, Jonathan *et al.* *Performer training: Researching practice in the theatre laboratory, Research Methods in Theatre and Performance*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2011.

_____. Introduction: The mechanics of tradition making. In: _____ (Org.). *Russians in Britain: British Theatre and the Russian Tradition of Actor Training*, Abingdon: Routledge, 2012. p. 1-13.

_____; AQUILINA, Stefan (Orgs.). *Stanislavsky in the World: the System and its transformations across continents*. Londres: Bloomsbury, 2017.

RUFFINI, Franco. Three Periods of Stanislavsky in Italy. In: PITCHES, Jonathan; Aquilina, Stefan (Orgs.). *Stanislavsky in the World: the System and its transformations across continents*. Londres: Bloomsbury, 2017. p. 35-62.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an Introduction*. Londres: Routledge, 2006.

SCHÖNPFLUG, Ute. *Cultural Transmission: psychological, developmental, social, and methodological aspects*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

STANISLAVSKI, Konstantin. *An Actor's Work*. Editado por Jean Benedetti. Abingdon: Routledge, 2008.

WATSON, Ian (Org.). *Performer Training: Developments Across Cultures*. Londres: Routledge, 2000.

SOBRE OS AUTORES

Béatrice Picon-Vallin é pesquisadora emérita do CNRS. Sua *thèse d'Etat*, defendida em 1987, já analisava aspectos do teatro de Meyerhold: “Vsevolod Meyerhold. Le grotesque au théâtre, 1905-1926”. Entre 1997 e 2005, dirigiu o Laboratório de pesquisas sobre as artes do espetáculo do CNRS. É autora de diversas obras, sendo que algumas delas publicadas no Brasil, com tradução de Fátima Saadi: “A Arte do teatro: entre tradição e vanguarda”, “Meyerhold e a cena contemporânea”, “A cena em ensaios”, dentre outros. Já atuou como professora convidada no Japão e no Brasil, tendo passado pelas principais escolas de teatro da França e do mundo.

Diógenes Maciel é professor da Universidade Estadual da Paraíba, onde desenvolve pesquisas sobre História do Teatro e Dramaturgia, com ênfase na memória da cena paraibana. É autor de diversos artigos e livros, como “Dramaturgia, teatro e outros diálogos (inter)culturais” (2016). Organizou diferentes encontros científicos, com destaque para uma edição do Congresso Internacional da ABRALIC.

Douglas Attila Marcelino é professor de Teoria da História/Historiografia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e bolsista do CNPq. Mestre e Doutor em História pelo PPGHIS/UFRRJ, recebeu o Prêmio de Pesquisa Anpuh-Rio Eulália Maria Lahmeyer Lobo 2012 por sua tese de doutorado, que deu origem ao livro “O corpo da Nova República: funerais presidenciais, representação histórica e imaginário político”, finalista na área de Ciências Humanas do Prêmio Jabuti de 2016. Recebeu também o Prêmio Arquivo Nacional de Pesquisa 2009, na primeira colocação, pela dissertação de mestrado, que deu origem ao livro “Subversivos e Pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970”.

Evelyn Furquim Werneck Lima é doutora por este PPGHIS/UFRJ e, atualmente, professora titular da UNIRIO, onde coordena o Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana. É pesquisadora do CNPq em nível 1. Evelyn é autora de “Arquitetura do Espetáculo”, organizadora de “Cena, Dramaturgia e Arquitetura”, “Arquitetura, Teatro e Cultura”, dentre outras obras de destaque. Editou a revista “O Percevejo” e organizou diversos eventos acadêmicos de relevância no meio intelectual brasileiro.

Fabiana Siqueira Fontana é professora da Universidade Federal de Santa Maria, no curso de Bacharelado em Artes Cênicas, onde dedica-se a pesquisas relativas à memória e história do teatro brasileiro, com enfoque na preservação do patrimônio documental das artes cênicas e no movimento amador no contexto do teatro brasileiro moderno. É autora de “Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno”, e uma das organizadoras de “Arquivos e coleções privados – Cedoc/Funarte: guia geral”. Tem experiência na organização de arquivos e coleções inseridos no âmbito das artes nacionais.

Fernanda Teixeira de Medeiros é doutora em Letras pela Universidade Federal Fluminense. Em 2014, realizou um pós-doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro com pesquisa sobre o diálogo entre ficcionistas brasileiros contemporâneos e a obra de William Shakespeare. É professora de Literatura Inglesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde desenvolveu diferentes pesquisas e publicou diversos textos tratando da obra do famoso dramaturgo inglês.

Francisco de Sousa Nascimento é professor da Universidade Federal do Piauí. É líder do Grupo de Pesquisa do CNPq “História, Música, Teatro e Estética”, tendo uma ampla produção sobre temáticas culturais, com ênfase na produção teatral e dramatúrgica da segunda metade do século XX no Piauí.

Henrique Buarque de Gusmão é mestre em Teatro pela UNIRIO e doutor em História Social pela UFRJ. Atualmente, é professor do Instituto de História da UFRJ e membro permanente do PPGHIS, onde desenvolve e orienta pesquisas que tratam de história e historiografia do teatro. Possui uma série de publicações sobre o teatro de Nelson Rodrigues e sobre os textos do encenador russo Constantin Stanislavski, temas que mobilizam suas pesquisas mais recentes.

Jonathan Pitches é professor de Teatro e Performance na Universidade de Leeds. Desenvolve pesquisas que abordam diferentes aspectos do treinamento de artistas. Recentemente, lançou dois projetos editoriais de fôlego: “Stanislavsky in the World” (em parceria com Stefan Aquilina) e “Great Stage Directors - Copeau, Komisarjevsky e Guthrie”.

Kátia Paranhos é professora titular do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Também é professora visitante da Universidade de Lisboa e bolsista produtividade em pesquisa do CNPq. Possui uma vasta produção, fruto de suas pesquisas em História do Teatro, com ênfase no teatro operário e popular. Coordena, junto à Anpuh, o Simpósio Temático “História e Teatro” e é editora da revista *ArtCultura*, um periódico de ampla circulação e grande importância no ambiente intelectual brasileiro.

Jussilene Santana, atualmente, é professora-visitante do PPGAC/UNIRIO. Pós-doutora pela Queen Mary University of London, ganhou o Prêmio Capes de Tese com sua pesquisa sobre o diretor Martim Gonçalves, criador da primeira escola de teatro no Brasil ligada a uma instituição de nível superior, a Escola de Teatro da UFBA. É fundadora do Instituto Martim Gonçalves, espaço de prática, ensino e pesquisa em teatro e sobre o ensino de teatro no Brasil.

Luiza Larangeira da Silva Mello é professora no Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Dedicou suas pesquisas mais recentes à história intelectual e literatura anglo-americana e brasileira dos séculos XIX e XX. Professora do PPGHIS da UFRJ, Luiza vem publicando uma série de estudos que tratam da historicidade da literatura, assim como orienta pesquisas voltadas para este tipo de questão.

Miliandre Garcia é professora da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no Paraná. É especialista em censura teatral no Brasil, tema de sua pesquisa de doutorado realizada no PPGHIS/UFRJ. Miliandre é autora do livro “Do teatro militante à canção engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)”, publicado pela Fundação Perseu Abramo, dentre outras obras de referência nesta temática.

Neyde Veneziano é professora aposentada do Instituto de Artes da UNICAMP e diretora teatral, tendo já dirigido 40 espetáculos. Especialista em teatro de revista, é autora de “O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções”, “As Grandes Vedetes do Brasil”, “De Pernas para o Ar: Teatro de Revista em São Paulo”, “A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação”. Neste último livro, explorou o tema de sua pesquisa de pós-doutorado desenvolvida na Itália.

Paulo Bio Toledo é doutor em História pela USP, onde defendeu uma tese sobre dois nomes incontornáveis da cena brasileira do pós-1964: Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa. Atualmente, atua como crítico de teatro na Folha de São Paulo.

Tania Brandão é doutora em História Social por este PPGHIS/UFRJ e Livre Docente em Direção Teatral pela UNIRIO. Professora aposentada e colaboradora desta universidade, integra diversas comissões de premiação, curadoria e de organização de eventos teatrais. Especialista em História do Teatro Brasileiro, é autora, dentre outros, de “Teatro dos Sete: a máquina de repetir e a fábrica de estrelas” e “Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa”. Atuou como crítica de teatro assistente do jornal O Globo e, atualmente, publica críticas de teatro e crônicas sobre a cultura carioca no Blog Folias Teatrais.

The image features a solid teal background. In the bottom right corner, there is a complex, swirling pattern of numerous thin, white lines that create a sense of motion and depth. These lines curve and loop, extending from the right edge towards the center of the bottom. The word "gramma" is printed in a bold, lowercase, sans-serif font in a light yellow-green color, positioned centrally along the bottom edge of the white line pattern.

gramma