

RESUMO/ ABSTRACT

O ARENA E O ENGAJAMENTO NO TEATRO

BRASILEIRO MODERNO

Este trabalho analisa, pelo viés histórico, o papel desempenhado pela companhia Teatro de Arena nos rumos que o teatro brasileiro moderno assumia no período de sua aparição (década de 1950), e, também, o seu legado. Aqui, o Arena é entendido como um fenômeno resultante das relações entre as tendências teatrais então predominantes e a configuração das perspectivas político-ideológicas que agitavam o ambiente cultural ao longo de sua existência.

Palavras-chave: Teatro brasileiro moderno; Teatro de Arena; engajamento; Ditadura Militar; Bertolt Brecht.

THE ARENA AND THE ENGAGEMENT IN MODERN BRAZILIAN THEATRE

This work analyses, through the historical point of view, the role played by Teatro de Arena Company in the paths that Brazilian modern theatre followed in the period of its appearance (1950's), and, also, its legacy. Here, Arena is understood as a phenomenon that results of the relations between the predominant theatrical tendencies of the time and the configuration of the political and ideological perspectives that agitated the cultural atmosphere throughout its existence.

Keywords: modern Brazilian theatre; Teatro de Arena; engagement; Military Dictatorship; Bertolt Brecht.

O ARENA E O ENGAJAMENTO NO TEATRO BRASILEIRO MODERNO

Lucio Allemand Branco

Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Rio de Janeiro-RJ

lucioallemandbranco@yahoo.com.br

Analisando atualmente os rumos do teatro brasileiro nas duas primeiras décadas do século XX, podemos concluir que talvez não se pretendesse romper com alguns padrões clássicos que lhe davam forma, desde as suas primeiras representações, e que compunham parte integrante de sua tradição. Tendo como um traço notável a observância àquilo que se convencionou definir como os pré-requisitos da concepção de arte dramática atribuídos a Aristóteles em sua *Poética*, tais como a regra das três unidades (ação, tempo e lugar) e seus seis elementos essenciais a que essas unidades tão esquematicamente se condicionam (principalmente a linguagem e a encenação), uma experiência teatral mais madura em território nacional parecia, então, ser possível só posteriormente. A ideia dominante era a do teatro mimético: um espetáculo sugeria não ser nada além de uma extensão similar da vida empírica, uma sua reprodução ilusória que punha a cena em clara perspectiva, com a ação transcorrendo diante dos olhos do espectador como que emoldurada pelo palco à italiana, típico da época. Os espetáculos que se montavam constituíam-se de pequenas variações em torno dos mesmos temas e situações. A comédia de costumes era o gênero preferencial, onde era de se notar a nítida ascendência do ator principal, e não apenas sobre os membros do elenco como também sobre o restante dos profissionais de cada companhia. Lançando mão do mesmo repertório de trejeitos e maneirismos histriônicos, cabia sempre a ele interpretar o protagonista das peças, atividade em que não se economizava no uso do improviso – o “caco” – em nome do riso da plateia. Ao contar com o apoio do ponto

(a lhe ditar as falas não inteiramente decoradas no decorrer de espetáculos que se sucediam em curtas temporadas), e também de uma marcação precisa (a organizar espacialmente a dinâmica da ação no palco), o que se pretendia era não fugir a uma fórmula prévia, concebida tão somente com vistas a garantir bilheteria. Viviam-se, então, o auge da era do profissionalismo do teatro brasileiro.

A década de 1930

A década de 1930 viria a conhecer uma experiência teatral mais madura no Brasil, explorando temas então inéditos e propondo algumas inovações quanto à técnica. Mas nada que abalasse sensivelmente sua estrutura ou contribuísse na formação de uma nova concepção de drama, ou mesmo de um novo público. Subitamente, Marx e Freud tinham sua vez em cena. Como sua influência no campo da arte já se fazia evidente no mundo todo, não seria de surpreender que se estendesse aos palcos nacionais, apesar de que de um modo ainda um tanto superficial.

O viés freudiano das peças limitava-se a algumas citações científicas e à incorrência de didatismos rasteiros, que não interferiam a fundo na composição psicológica dos personagens. Quanto à influência do marxismo, que mais nos interessa aqui, pode-se dizer que não havia um projeto ideológico coeso vinculado à arte cênica que configurasse um movimento, ou mesmo uma leve tendência dramática. Bertolt Brecht, cujo teatro político foi-se delineando ao longo da década de 1920 até se cristalizar definitivamente com *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, mais precisamente em 1929, era solidamente ignorado nos meios letrados e nas salas de espetáculo do país. Nenhuma das teses do seu “teatro épico” era discutida ou posta à prova em montagens que pudessem denunciar sua já entranhada adesão a um projeto dramático marxista. O fato era que o conteúdo político-social apresentava-se invariavelmente incipiente, em tramas esquematicamente estruturadas por um nítido maniqueísmo que moldava o caráter de personagens que, ou encarnavam uma burguesia endemicamente fútil, ou o proletariado oprimido, a quem a História atribuiria a missão de solapar o sistema capitalista. Joracy Camargo, que, com seu *Deus lhe pague*, parecia opor-se solitariamente a opção por um teatro de maior densidade à concepção de peça como mero entretenimento, talvez estivesse mais imbuído do propósito de fazer florescer o drama como um gênero viável no teatro de então. Assim, parece-nos que se pretendia mais concorrer com a onipresente comédia do que, propriamente, doutrinar o público (PRADO, 2001, p. 26).

Nessa década, um dos principais nomes da Semana de Arte Moderna de 22, Oswald de Andrade, inclui três peças à sua produção literária que, durante sua vida, ficaram justamente restritas a este âmbito – o da página impressa –, sem ganhar montagem. A mais conhecida, *O rei da vela*, de 1933, só veio a ser encenada em 1967 (num contexto histórico reconhecidamente mais receptivo às poten-

cialidades de seu amplo conteúdo político), e que ainda não deixava de trair sua adesão ao ideário modernista. A exemplo dela, *O homem e o cavalo*, de 1934, e *A morta*, de 1937, também assinalavam, a seu modo, uma ruptura com a concepção mimética dominante, introduzindo o elemento lúdico a lhes moldar a estrutura pouco ortodoxa (nesta última, uma rubrica indica que personagens espectrais invadem um espaço então exclusivo à parte da plateia – dois camarotes – para o desenvolvimento da ação), e trazendo mais uma vez Marx e Freud ao palco, numa empresa estética que ainda não faria jus ao rótulo de peça de tese. Mas, como já foi dito, essa proposta de forma e conteúdo teria melhor acolhida num ensejo histórico mais inclinado à problematização dessas questões, principalmente no tocante ao aspecto político-social.

Com a instauração do Estado Novo, em 1937, recrudescer a censura, e o esboço de um teatro talvez não exatamente participante, mas que pusesse em cena a denúncia de mazelas socioeconômicas do país, acabou por restringir-se a essas poucas experiências anteriores. O filão histórico passou a ser explorado com a montagem de peças de época, o que propiciava a reformulação do aparato cênico para a melhor reconstituição dos períodos representados. Um esforço compreensível, caso considerarmos a concorrência que se travava com o cinema, cujo êxito junto ao público pautava-se em muito na excelência técnica. Assim, todo o rebuscamento formal visível na pompa e afetação da encenação, sub-repticiamente parecia cumprir a função de compensar o esvaziamento do ainda tímido conteúdo político. O aspecto visual do cenário e do figurino sobressaía, mas em nada representando, necessariamente, uma remodelação da linguagem cênica. Em suma, o teatro comercial, cuja possibilidade de existência era garantida pelas condições de um esquema rigorosamente profissional, parecia estar inadvertidamente criando as bases para o advento do amadorismo, ao permitir esgotar seu ciclo desse modo. Afinal, a bilheteria – praticamente sua razão de ser – declinava sensivelmente a cada temporada, por conta das representações não corresponderem mais à demanda de um público já saturado de seu apego intransigente a fórmulas tão desgastadas. (Não esquecer que o fim dos anos 1930 marca o enfraquecimento das operetas e do teatro de revista, graças à força que vinham adquirindo o rádio e o cinema).

O “teatro brasileiro moderno”

Como se sabe, consagrou-se na história oficial do teatro brasileiro a versão de que, com seu ingresso tardio na modernidade, a partir da primeira montagem de *Vestido de noiva*, em 1943, de Nelson Rodrigues – e dirigida pelo polonês Zbigniew Ziembinski – o ciclo do amadorismo começou a se configurar (para ser mais exato, seu início data de três anos antes), ao mesmo tempo em que se alcançava finalmente a maturidade da arte cênica no país. Desse modo, abriram-se novas perspectivas para a

produção dramática; fosse quanto à criação de textos originais ou a sua correspondente encenação, todo um leque de possibilidades passava a se estender diante de artistas agora empenhados na tarefa de continuar esse legado esteticamente revolucionário. A crítica foi unânime em atribuir a força desse evento inaugural – como se convencionou definir – à fragmentação da unidade clássica da ação em três planos simultâneos, através da percepção da protagonista (a saber: realidade, memória e alucinação), o que exigiu uma cenografia – a cargo de Santa Rosa – que traduzisse visualmente em cena essa singularidade narrativa. As outras duas unidades também eram profundamente afetadas: o tempo não era cronológico – sua linearidade era quebrada por sucessivos saltos temporais –, e o espaço era aquele que a mente da protagonista sugeria, segundo sua específica situação psicológica (apenas o plano da realidade era necessariamente mimético, apesar de se reduzir a uma apresentação frequente, mas sempre curta, do seu estado moribundo numa mesa cirúrgica). Convencionou-se dizer que o choque estético representado por essa segunda incursão de Nelson Rodrigues no mundo dramático (a primeira, *A mulher sem pecado*, ficou apenas duas semanas em cartaz) teria criado as condições, mesmo que involuntariamente, do surgimento de vertentes as mais díspares, dentre elas, como é do nosso interesse, aqui, a do teatro engajado.

A fase imediatamente posterior ao impacto de *Vestido de noiva* marca o debate de questões relativas à arte cênica que não eram tão assíduas no círculo intelectual brasileiro. Comprometidas com um projeto de modernização do teatro, as companhias dão mais atenção a obras do circuito internacional; passa-se a apostar em montagens ousadas, sob todos os aspectos técnicos possíveis, e a escolha de repertório se faz mais rigorosa. Alguns textos são finalmente levados à cena no país. Shakespeare, Eugene O'Neill e Tennessee Williams, por exemplo, ganham representações que se supunham, à época, à altura de sua real importância, sempre sob a batuta de habilidosos encenadores estrangeiros, já experientes no trato com uma literatura dramática desse naipe. No interior desse novo estado de coisas, foi-se gerando aos poucos um retorno ao profissionalismo, mas agora sob a égide de uma prática teatral que haveria, descoberto, afinal, sua verdadeira identidade artística (PRADO, 2001, p. 38-61).

O processo de modernização do setor conheceu uma nova etapa com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), do italiano Franco Zampari. Assim, parte do núcleo da criação teatral deslocava-se do Rio de Janeiro para São Paulo, o que causou algumas alterações visíveis na sua configuração. O foco passou a deter-se sobre a atividade do diretor, não mais a do ator. Passava a caber a ele a coordenação dos esforços de cada profissional envolvido na encenação, visando alcançar um todo integrado, sem fraturas. Para tanto, era indispensável a fidelidade ao texto dramático; observar cada pequena indicação arbitrada pelo autor para o pleno transcorrer da ação era o que conferia qualidade artística a essa atividade conjunta. A adoção de uma nova metodologia de trabalho implicava inicial-

mente a leitura minuciosa da peça por todos os integrantes do grupo, sem exceção, que prosseguia impreterivelmente na rotina austera dos ensaios. Além de tudo, o surgimento de uma nova geração de atores também contribuiu para que se reformulassem as técnicas de interpretação usuais. As falas declamadas cedem vez à expressão oral contida, numa busca de verossimilhança que procurava fugir aos pressupostos daquele teatro tão vinculado à comicidade. No que tange à atuação, a preocupação em reproduzir a realidade era concebida no sentido de influir diretamente na experiência subjetiva do espectador, ou seja, na sua capacidade de identificar-se, em termos empíricos, com o que se passava no palco.

Uma análise do panorama geral do teatro brasileiro por essa época não pode negligenciar o convívio das variadas tendências que se confrontavam diretamente, numa polêmica cultural cujos contornos, hoje, parecem bem claros. Ocorreu então um intenso debate de ideias com o fim de promover, a curto prazo, a definição do autêntico papel do teatro no seio do projeto cultural que se pretendia implantar no país (PEREIRA, 1998, p. 18-66). O gênero dramático buscava impor-se como legítimo representante da arte cênica; a causa do dito “teatro sério” ganhava adeptos radicais que acusavam a manutenção de vícios do “teatro para rir” como fator de estagnação da sua produção no país. Por sua vez, a comédia renovava-se, abandonando elementos anacrônicos que tanto a estereotipavam a um olhar tido agora como maduro, conhecedor da dita alta literatura dramática estrangeira e das múltiplas possibilidades de sua encenação. Se o surto modernista do início do século praticamente ignorou a expressão teatral no Brasil (não esqueçamos que além de Oswald, Mario de Andrade constituiu outra exceção digna de nota com seu *Café*, mesmo que também não encenado), é fato que os anos subsequentes ao da aparição de *Vestido de noiva* conheceram uma efervescência criativa que buscou dar conta dessa “defasagem”, e alinhar o país dentro da atualidade (da época) da dramaturgia mundial. Justamente por isso, dá-se a quebra da hegemonia dos encenadores estrangeiros (leia-se: europeus, em sua maioria, foragidos da II Guerra Mundial), e o teatro brasileiro ingressava no seu período de tão almejada descoberta das raízes autênticas da identidade nacional. O que, em termos de periodização histórica, começa por nos situar no âmbito do objeto de estudo que queremos abordar: a atuação do Arena e alguns aspectos do engajamento no teatro brasileiro moderno.

O Teatro de Arena

A fundação do Teatro de Arena, em 1953, por José Renato, sinalizou como uma iniciativa inédita a partir de uma nova concepção do espaço cênico. A retomada do formato clássico da arena (experimentado havia pouco nos EUA), possibilitava estabelecer novas perspectivas na recepção das peças por parte do público. Assim, um diálogo permanente entre este e aquilo que se passava no palco

central funcionava como uma bússola para a reelaboração dramaturgica e cênica que o Arena pretendia implantar no teatro da época. Com a finalidade de despertar a consciência político-social do espectador comum, o projeto dramático do grupo punha em cena seu conceito da realidade da vida cotidiana brasileira. Para se atingir o efeito desejado, uma justa perspectiva realista sobressaía no tratamento que se dava à representação de segmentos sociais então pouco presentes no palco. Talvez pela origem menos abastada de alguns membros do grupo, esse tratamento fosse assegurado por um autorizado conhecimento de causa que cumpriria a função de trazer maior verossimilhança à interpretação dos atores. Longe da tipificação caricata das classes baixas na tradicional comédia de costumes, o Arena, com seu peculiar senso de realismo, promovia o homem do povo a um nível de complexidade dramática impensável anteriormente. Sua personalidade passou a adquirir uma verdadeira dimensão humana, com o aperfeiçoamento de caracteres psicológicos que afetavam direta ou indiretamente sua representação. O operário, o camponês, o favelado, eram, subitamente, dotados de alma própria. Portadores de todos os conflitos que a condição humana geral e o específico convívio com os seus implicam, esses marginalizados – agora alçados a essa categoria de importância – encontravam, com o Arena, seu legítimo espaço em cena.

Através da reformulação técnica que o formato do palco propunha, abria-se a possibilidade do conteúdo político-social ser veiculado de modo não explicitamente panfletário, mas dentro dos limites daquilo que se pode entender como uma espécie de bom senso de persuasão ideológica. Daí, tanto o texto como o subtexto dramáticos terem ficado a serviço da transmissão de uma mensagem de caráter essencialmente revolucionário, podendo ser ela assimilada também por sugestão ou por outras modalidades indiretas de recepção. Desse modo, pretendia-se preservar a intenção doutrinária original do espetáculo e, simultaneamente, não comprometer sua integridade artística.

Parece necessário aqui cometer uma breve licença de caráter semiológico para concluir que a atribuição do nome “Arena” não se prestava exclusivamente à especificidade da configuração espacial da sala de espetáculo, mas também à aceção política que o termo encerra: sua função de local destinado ao debate ideológico, ao confronto teórico de perspectivas de intervenção objetiva no processo social. Dessa configuração, poderia deduzir-se que, a partir da inevitável redução do aparato cênico, o foco deter-se-ia sobre o conteúdo [leia-se: mensagem] que a ação dramática revelava.

A provar o êxito dessa nova empresa dramática, as encenações de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958 (esta, a maior bilheteria do grupo, à época), *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Viana Filho (o Vianinha), em 1959, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, em 1960 – todos eles nomes do Arena, dentre outros que também passaram de atores e diretores a autores dramáticos – tornaram-se referências de um novo teatro que se vinha fazendo no país. Essa produção guardava grande afinidade com outras peças que também se pautavam nos temas nacionais

e populares tão caros ao grupo de José Renato – que acabaria cedendo a liderança a Boal, responsável pelo esboço e posterior aplicação prática do seu perfil teórico – (são bons exemplos disso *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, de 1954; *A moratória*, de Jorge Andrade, de 1955, e *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, de 1956), permitindo assim compor um panorama geral bem definido do teatro militante no Brasil.

Paralelamente à criação dramaturgica autônoma, o Arena encenava versões de clássicos consagrados, segundo sua ótica ímpar. No intuito de atingir o espectro mais largo possível de público, os diretores introduziam modificações no texto original das peças, sem prejuízo da sua dimensão universal. Acrescentavam-se nas falas e situações da trama a cor local necessária para gerar o reconhecimento da realidade na qual se julgava que uma faixa expressiva da audiência estava inserida. Após sucessivas representações na sua sede, onde já se vinha explorando à exaustão as possibilidades cênicas do palco não exatamente perspectivico, e sempre em combinação com o projeto ideológico do grupo, a ideia de transpor a cena para o *locus* das camadas populares passou a se afigurar como a alternativa mais indicada, com vistas à sua tomada de consciência revolucionária. O meio rural nordestino, fábricas, sindicatos, favelas, feiras populares etc. emprestavam inadvertidamente seus espaços para encenações do grupo, todas elas de nítidos contornos ideológicos à esquerda e seguindo à risca a cartilha do doutrinamento político das massas. O espetáculo gratuito e rápido, de um só ato, funcionaria no sentido de despertar a percepção da injustiça social brasileira enquanto fenômeno exclusivamente resultante da luta de classes. Esse formato, por mais acessível que fosse (e cumprindo esse intuito, os recursos cômicos eram os mais explorados em cena), acabava não atendendo ao apelo popular necessário que legitimasse sua mensagem essencial. Na atualidade, é consenso entre os remanescentes dessa iniciativa a convicção de que seu fracasso deu-se em muito pelo acentuado nível de alienação em que historicamente se confinou a sociedade nacional como um todo, e, em especial, as camadas de baixa renda.

Possivelmente, o filão engajado não tenha vingado antes (mais precisamente na década de 1930, quando as escassas tentativas de representação de peças do “teatro sério”, de cunho político mais bem definido, vieram à tona) por conta de uma exposição ainda muito superficial da problemática social, que não considerava a singularidade do caso brasileiro. O caráter geralmente didático dessa empresa cuidava de introduzir o público no universo teórico marxista, onde um conceito como o de luta de classes, por exemplo, ironicamente debutava na sala de espetáculos diante de uma audiência talvez não tão inclinada a tomadas de consciência radicais (supõe-se que por um típico comodismo de classe, ou mesmo, simples oposição ideológica).

A referida reformulação técnica proporcionada pelo Arena incorporou, a seu modo, o que havia

de mais premente na pauta do debate teatral da época. Agora, afinal, Bertolt Brecht entrava (literalmente) em cena, contribuindo com algumas de suas teses (é preciso referir que a primeira montagem específica de Brecht no país deu-se na Escola de Arte Dramática [EAD], em 1954, com *A exceção e a regra*, dirigida por Alfredo Mesquita). Graças ao empenho de Augusto Boal, que, além de autor, acumulava as funções de encenador e teórico do grupo, a concepção brechtiana do “teatro épico” ganhava vulto com uma adoção peculiar do conhecido “efeito do distanciamento”. Passa a ser ele o ponto central da remodelação de uma série de fundamentos da encenação tradicional. Torna-se então vital realçar o caráter fictício do espetáculo, romper com a visão estreitamente mimética, naturalista da cena, a fim de fomentar o posicionamento crítico do espectador. Com isso, o Arena dava mostras do seu propósito de reproduzir, através de vigilante denúncia, a realidade social brasileira, mas, muito inversamente, propunha aprofundar o seu devido tratamento estético, com o qual deveria ela manifestar-se de forma até mais contundente. O distanciamento, com seu eficaz poder de sugestão, revelava uma dimensão então insuspeitada ao olhar viciado da plateia, o qual a representação mimética ortodoxa tão habilmente cultivava.

Por influência de Brecht, percebeu-se que o gênero musical prestava-se à perfeição a esse intento, e outra não foi a ideia ao se montar adaptações de eventos históricos como o do Quilombo dos Palmares e a Inconfidência Mineira. Elas serviriam muito a propósito para a denúncia do período de intolerância na qual o Brasil ingressava com o golpe de 64. O regime militar, que dava seus primeiros passos, era simbolicamente confrontado no palco, em versões epicamente construídas desses dois episódios da história colonial, segundo a ótica singular do Arena. De autoria de Boal e Guarnieri, *Arena conta Zumbi*, de 1965, e *Arena conta Tiradentes*, de 1967, inovavam, sobretudo, no aspecto da técnica interpretativa, com a adoção do “Sistema Coringa”. Com ele, o elenco promovia a constante troca de papéis ao longo da representação, interferindo incisivamente na percepção dos caracteres por parte do público. Recorrendo a certa sutileza, num jogo de nuances bem articulado, o conteúdo político-social permeava o subtexto e vinha desembocar na fala/canto dos atores, através de um processo coletivo de criação que implicava uma específica ruptura com padrões tradicionais de atuação dramática. O pretendido distanciamento era alcançado por meio dessa dinâmica conjunta que visava escapar à tendência de se incorrer numa espécie de personalismo cênico, cujo efeito, no caso, não seria outro senão a identificação subjetiva com o personagem interpretado.

Mais uma vez, o primado do realismo cênico sofria forte abalo com o arrojado senso experimental de Augusto Boal. Era ele, de fato, o encenador mais habilitado a montar esse projeto de modo coerentemente próximo à teoria brechtiana, radicalizando, por sua vez, seu significado, numa perspectiva que não negligenciava o elemento algo grandiloquente, e mesmo catártico, da linguagem épica. Fenôme-

no devido, em muito, à intervenção da música, principalmente a atuação do coro, a orientar a ação de modo a expor a parcialidade crítica dos atores a respeito da problemática social apresentada. E, como sabemos, dentro de uma conjuntura política que se pretendia acusar como análoga à do período representado em cena. Esta funcionaria como uma nítida alegoria da opressiva situação política do país. (Curioso paradoxo: é de se notar que um outro componente vital da tragédia clássica grega, além do formato de arena como palco – o coro –, é retomado para fundamentar um tipo de encenação que esteticamente tanto feriu a funcionalidade de seus preceitos).

Seguindo o exemplo do Arena, surgiram na época outros grupos e iniciativas que se juntaram à sua proposta, compondo assim um panorama da arte teatral engajada. De certa forma, até o TBC se politizava, ingressando (menos a fundo) na voga militante lançada pelo grupo de Boal. Destacavam-se, no início dos anos 1960, a militância do Oficina e, principalmente, do Centro Popular de Cultura (CPC), sediado na União Nacional dos Estudantes (UNE). Vianinha liderou o êxodo de parte do Arena para o CPC, elaborando assim uma fórmula que testaria, posteriormente, sua aplicabilidade na *praxis* teatral brasileira. Uma experiência que acabou resultando na existência de um programa de leis de incentivo na área cultural. (Oficialmente, as políticas públicas nessa área têm constituído, desde o fim do regime militar – por mais questionáveis que sejam seus critérios e seu alcance – um dado que permite avaliar, na medida do possível, o desenvolvimento de um trabalho de base, de caráter permanente, junto às comunidades mais pobres. Em se considerando o histórico descaso da administração pública no país com relação à cultura, não é de se admirar que não pertença à escala de prioridades dos governos nos últimos anos um plano concreto de subvenção de projetos de cunho social associados ao teatro. Por conta desse quadro geral, muitas das propostas herdadas do pioneirismo do Arena não têm nem mesmo transcendido o simples âmbito teórico).

A iniciativa dos CPCs, fruto legítimo do Arena, radicalizava e expandia ainda mais sua dimensão popular ao incorporar elementos próprios da linguagem folclórica. Mas, assim como ocorrera com os esforços de doutrinação do Arena (que foram, é preciso referir, bem menos intensos e constantes), a ambição do CPC em moldar uma modalidade teatral específica para a massa esbarrava na dificuldade de se criar, nos espetáculos representados, a necessária harmonia entre a demanda pela qualidade artística com uma mensagem minimamente assimilável e eficaz em termos políticos. Voltava-se à favela, à porta da fábrica, mas agora com mais assiduidade e empenho doutrinário. Uma avaliação atualizada dessa iniciativa nos diz que o sacrifício do viés artístico, em nome da clara exposição das causas da militância, só fez rarear o impacto do projeto que se pretendia decisivo quanta ao despertar revolucionário do povo. Ciente dessas deficiências, o estado-maior do CPC optou pela solução que melhor lhe acenava naquelas circunstâncias: criar um núcleo de alfabetização nas comunidades onde

se ambientavam algumas das encenações. Pretendia-se, assim, prover seu público-alvo das condições que lhe foram historicamente negadas para a adequada recepção do conteúdo político das peças. (A solidificar ainda mais essa barreira, contribuía com grande eficiência a ação sistemática da repressão policial, não raro disposta a escorraçar de cena os atores e seu programa de conversão ideológica (GULLAR, 1980, p. 63-4). Essas experiências, a despeito de suas falhas estratégicas – e mesmo de forma e conteúdo –, marcaram etapa no conjunto de propostas de intervenção artística na realidade social brasileira, já que, como foi mencionado, vieram a servir de modelo, posteriormente, para projetos de políticas públicas na área da cultura.

O período que vai do golpe (abril de 1964) até a decretação do Ato Institucional nº 5 (dezembro de 1968) é de relativa ventilação para o teatro, caso formos compará-lo com o seu imediato *a posteriori*. Parecia haver, pelo menos, e apesar da manutenção da censura, uma mínima tolerância com o explícito conteúdo político da produção artística que vinha de fato assumindo contornos cada vez mais definidos naquele contexto (embora não se possa esquecer da ação de grupos terroristas de extrema-direita, com seus atentados à bomba em portas de teatro e espancamentos e sequestros de elenco). As mais variadas vertentes da esquerda passaram a conviver e até mesmo a se confrontar no debate cultural de então: o que se pretendia com a arte no país?; qual era, em essência, seu papel?; era possível desvinculá-la da conjuntura política na qual se inseria? – em caso negativo, toda obra seria irreversivelmente alienada? Essas questões e tantas outras se entrecrocavam no sentido de definir a verdadeira função da produção cultural. O que dava o tom desse período de radicalização ideológica era a adesão sectária de alguns segmentos às tendências políticas de diferentes matizes. O pragmatismo das linhas chinesa ou albanesa, por exemplo, dividia o espaço com teóricos marxistas lukacsianos e gramscianos – todos empenhados (cada qual fiel a uma metodologia específica de ação) na causa comum de derrubar o regime militar e implantar no seu lugar o que se supunha ser a legítima revolução ansiada pelo povo. Assembleias (fossem da categoria teatral ou não), passeatas contra a censura (de peças ou não), abaixo-assinados contra qualquer medida oficial que se julgasse danosa à produção cultural como um todo etc. eram atividades que aprofundavam o espírito comunal e a consciência do papel do artista na sociedade. Alargava-se a noção de participação social: a percepção da problemática humana atrelava-se inevitavelmente ao conjunto da sociedade civil; muito do drama da vida contemporânea que se punha em cena era concebido como resultante de determinações das estruturas socioeconômicas que Marx denunciara. Esse era de fato um enfoque frequente no tratamento estético da matéria social, mas não estritamente o único, como se podia depreender da riqueza do repertório encenado.

Reformistas moderados e revolucionários extremistas tinham suas divergências não só nos campos teórico e prático da ação política, mas também na adoção de uma série de procedimentos cênicos, já que é preciso lembrar que novas tendências afloravam no meio teatral. José Celso Martinez Corrêa encenava, finalmente, *O rei da vela* (como já foi referido) numa nova concepção dramática que encarava a dimensão política à luz de questões caras à contracultura. Eram elas mais ligadas aos aspectos comportamentais do *ethos* cultural brasileiro – e, por extensão, à voga da descoberta da individualidade – do que propriamente a uma noção geral de representações e identidades coletivas. Mas a polêmica deflagrada com sua encenação (onde figurava a emergência de uma sexualidade “tropicalizada”, ansiosa por se desreprimir) integrava, ao seu modo, o quadro geral do teatro engajado do período. Vivia-se, de fato, uma época em que tudo tendia a ser tomado pelo viés político. Até mesmo peças que buscavam fugir aos cânones da militância, como as de Plínio Marcos, eram inevitavelmente remetidas a esse esquema. Talvez por colocarem em cena, embora sem o tom panfletário de denúncia, as mazelas de uma vida à margem de qualquer expectativa, onde personagens do submundo entram em conflito pela sobrevivência individual, sua esfera temática era vista como próxima à do filão socialmente consciente.

Com a pesada mão-de-ferro da censura a tolher suas atividades, o Arena mergulha, juntamente com toda a produção teatral do período, nas trevas do AI-5. Somando-se a isso, com o insucesso da montagem de *A resistência de Arturo Ui*, de Brecht, e da experiência do Teatro Jornal (que serviria de modelo mais tarde para o Teatro do Oprimido), a crise financeira sobreveio. Augusto Boal, seu líder e principal mentor, sob acusação de subversão, é preso, torturado e exilado em 1971, o que torna o fim do grupo inevitável. Terminava assim a história de uma das frentes de resistência mais expressivas do teatro brasileiro moderno.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. *O homem e o cavalo*. São Paulo: Globo, 1990.

_____. *A morta*. São Paulo: Globo, 1991.

GULLAR, Ferreira. “Teatro de protesto”. In: *Cadernos brasileiros*. Rio de Janeiro: Vida Doméstica Ltda., 1967.

LIMA, Luis de. *A juventude no teatro*. In: LEITE, José R. Teixeira *et al.* (org.). *Gente Nova, Nova Gente*.

Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1967.

MACIEL, Luis Carlos. “Teatro”. *Revista Civilização Brasileira*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1966.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto M. *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante: primeiras confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *A cabra vadia: novas confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O reacionário: memórias e confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O remador de Ben-Hur: confissões culturais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

VENTURA, Zuenir. *1968 – o ano que não terminou: a aventura de uma geração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Recebido em 13 de setembro de 2009

Aprovado em 26 de outubro de 2009