HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DO TEATRO BRASILEIRO DA DÉCADA DE 1970: TEMAS E INTERPRETAÇÕES[1]

Rosangela **PATRIOTA**[2]

Resumo: Em primeiro lugar, este artigo apresenta estudos sobre experiências teatrais no Brasil das décadas de 1960 e 1970, as quais posteriormente foram incorporadas aos estudos históricos sobre o período e, algum tempo depois, tornaram-se a História do Teatro Brasileiro. Em vista disso, o segundo momento da nossa reflexão visa apresentar estas discussões em sintonia com o momento histórico em que elas se originaram, com o intuito de colocar em evidência os perigos de deixar de lado essa historicidade. Em muitos casos, foram suprimidas apresentações teatrais que se tornaram essenciais para a cultura e para a história do Brasil.

Palavras-chave: História do Teatro Brasileiro; Historiografia; Arte e Política

Eu acho que é nessas fissuras, nesses rachas, nessas incoerências, nessas incongruências, que o intelectual deve atuar e desenvolver o seu trabalho.
Oduvaldo Vianna Filho

A produção teatral brasileira da década de 1970, apesar de diversificada e instigante, no nível artístico e cultural, em termos historiográficos tem sido avaliada a partir de análises orientadas por rígidos parâmetros interpretativos, os quais nortearam, de maneira significativa, inúmeros estudos sobre o período. Sob esse prisma, uma das primeiras publicações a se debruçar sobre os acontecimentos teatrais do período e que se tornou referência para vários estudiosos foi o livro *Anos 70* (ARRABAL; LIMA; PACHECO, 1979-1980).[3]

No primeiro ensaio desse livro, "Anos 70: Momentos Decisivos da Arrancada",

---

[1] As reflexões aqui apresentadas resultam de projetos de pesquisas desenvolvidos com apoio do CNPq.

[2] Professora Associada 4 do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisadora CNPq. Editora da revista Fênix – Revista de História e Estudos Culturais (www.revistafenix.pro.br). Coordenadora da série *A história invade a cena* (Editora Hucitec) e da coleção *Teatro* (Editora Hucitec). Autora de *Vianinha* – um dramaturgo no coração de seu tempo (Hucitec, 1999), *A Crítica de um teatro crítico* (Perspectiva, 2007), *Teatro brasileiro*: ideias de uma História, em coautoria com Jacó Guinsburg (Perspectiva, 2012). Publicou inúmeros artigos, capítulos de livros que versam sobre o diálogo entre História e Teatro.

[3] Esta publicação fez parte de uma pequena coleção que analisou o teatro, o cinema, a música, a literatura e a televisão na década de 1970 (teatro, cinema, música, literatura, televisão). Em 2004, houve a reedição desse material no seguinte volume: NOVAES, 2004.

o crítico José Arrabal apresenta ao leitor um *a priori* que, de certa forma, foi retomado em outras publicações:

> ver os anos 70 não será possível se nos desligarmos de toda uma série de polêmicas e propostas culturais que emergiram no bojo das lutas populares da década anterior, meses antes da instauração do Ato-5. E no teatro esse fator de análise é determinante e fundamental para toda uma compreensão mais real do processo. É por esses conturbados dias dos 60 que começam a se demarcar as diversas propostas que irão refletir-se no palco nos anos seguintes, em meio a controvertidos caminhos, avanços e recuos, quase como num jogo de cabra-cega (In: NOVAES, 2004, p. 207).

Tal argumento evidencia, inicialmente, a existência de uma premissa que estabelece uma dependência interpretativa da década de 1970 em relação à de 1960, na medida em que ela não foi capaz de produzir propostas políticas e culturais originais. Pelo contrário, as suas realizações, assim como os projetos que se confrontaram no decorrer do processo, têm de ser compreendidas por meio de demandas anteriores, pois, para o autor, no que diz respeito à atividade teatral, essa não pode ser analisada sem se considerar as ideias e as atuações de Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, em particular as que tiveram em voga entre 1967 e 1968, pois as mesmas são essenciais para discussões e experiências teatrais que almejem denunciar e/ou romper com mecanismos de desigualdade em sociedades injustas.

Apesar de Vianinha ter tido participação destacada em diversos momentos do teatro nas décadas de 1950 e 1960 – Teatro Paulista do Estudante (TPE), Teatro de Arena, Centro Popular de Cultura (CPC), Grupo Opinião – a sua inserção nesse debate se fez pelo artigo "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém" (VIANNA FILHO, 1968).[4] Nele, após os embates políticos e culturais ocorridos no pós-1964, o autor propôs a articulação da *classe teatral* em prol do funcionamento e da manutenção das salas de teatro como espaço de atividade profissional. Para atingir esse objetivo, as diferenças entre os grupos deveriam ser minimizadas a fim de que as lutas internas cedessem espaço à unidade de trabalho e de atuação pública. Nesse sentido, os argumentos propostos por Vianna, naquelas circunstâncias, foram assim interpretados por Arrabal:

> a noção burguesa de '*classe teatral*' se sobrepõe por todo raciocínio de *Um pouco de Pessedismo Não Faz Mal a Ninguém*, marco que há de iluminar uma das direções programáticas de luta, no interior das

[4] Originalmente publicado na Revista Civilização Brasileira, no caderno especial "Teatro e realidade brasileira", em julho de 1968. Posteriormente foi editado em: PEIXOTO, 1983, p. 120-130.

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

> transformações da 'vida teatral'. Marco frágil, se tomado por marco de resistência às investidas do ideário cultural das classes dominantes, na expressão do regime vigente.
> As ambiguidades da proposta de Oduvaldo são tantas, suas vacilações frente aos problemas da realidade concreta dos interesses em jogo tão significativas, que em dado momento do processo de desenvolvimento da história do teatro, na década de 70, algumas de suas ideologias, nas distorções que se permitiram, são recuperadas para a consolidação de todo um projeto oficial para o teatro. Nesses termos, a proposta se descaracteriza até de seus fundamentos morais, *o combate a uma possível mediação ou controle do teatro pelo Estado*. Necessário se faz destacar na proposta essa preocupação ética de Vianinha em dar combate aos programas culturais do regime. Isto para considerarmos os seus propósitos, sem confundi-los com o que veio depois: 'na verdade, a contradição principal é a do teatro como um todo, contra a política de cultura dos governos nos países subdesenvolvidos' (In: NOVAES, 2004, p. 213).

Já Augusto Boal foi trazido à discussão pelas ideias apresentadas em "Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro",[5] no qual pode ser encontrada intransigente defesa de um *teatro popular*, bem como considerações sobre o método *curinga*, seu impacto estético e suas implicações.

> Demarcando as contradições da história por heróis e mitos, na verdade, o *Curinga* acaba se expressando por dilemas morais. Mas, apesar de todas essas controvérsias, o certo é que Augusto Boal buscava uma saída para a organização de um teatro mais comprometido com os setores populares.
> As raízes de suas reflexões, estando calcadas numa procura por novos estilos de representação e num processo de pesquisa constante por novos métodos de expressão do palco, nos apontam que via o *Curinga* mais como uma experiência conjuntural. Seria um modelo apenas mobilizador de grupos e elencos para o que chamava *teatro popular*. Modelo que evitava nesses grupos o estrelismo individual, coletivizando de certo modo o processo interno de produção de texto e de criação do espetáculo e por conseguinte a relação entre os artistas. Afastava também esses artistas do palcão, na promoção de um outro processo de apreensão e entendimento da *'vida teatral'*.
> Não trata mesmo de uma solução para o *teatro como um todo*. Nem de uma organização dos trabalhadores artistas que lhe permitisse o desenvolvimento de uma consciência profissional e política capaz de enfrentar com maior resistência as condições adversas do modelo capitalista selvagem que se impunha à sociedade (ARRABAL. In: NOVAES, 2004, p. 216).

Mesmo com algumas restrições, especialmente em relação ao aspecto ético-moral das intervenções do curinga, o trabalho de Boal é inserido no debate tanto por suas iniciativas em mobilizar o teatro como instrumento da luta política (*Arena Canta*

[5] Publicado na Revista Civilização Brasileira, no caderno especial "Teatro e realidade brasileira", em julho de 1968.

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

Zumbi, *Arena Canta Tiradentes*), quanto pelo processo de radicalização que se materializou na *I Feira Paulista de Opinião* e nas atividades do Núcleo 2 do Teatro de Arena.

> Um trabalho preocupado em passar algumas técnicas e habilidades cênicas às camadas populares, no sentido de assim elas se familiarizarem mais com a arte da representação, para as suas formas de resistência e comunicação política.
> O grupo trabalha com Boal chega praticamente a abandonar o circuito do mercado, voltando-se a uma atividade não-empresarial. Está se tentando como se pode, a todo custo, manter o 'teatro' mais próximo das classes populares.
> Augusto Boal é preso em 1971. Da prisão, vai para o exílio. Ainda que não tenha conseguido mobilizar, no *meio teatral*, os *artistas renitentes* com suas ideias, estas vão servir à mobilidade de um Teatro Independente que, naqueles anos de dura repressão, se desenvolveu fora do circuito, e hoje, em meio a tantas contradições, se esforça para se articular de modo mais coeso, como uma das possíveis alternativas críticas à política cultural do regime (ARRABAL. In: NOVAES, 2004, p. 217).

No que diz respeito a José Celso Martinez Corrêa, Arrabal revisitou os principais momentos da trajetória do Teatro Oficina, a fim de destacar o processo de radicalidade desencadeado pela encenação de *O Rei da Vela*, que culminou no questionamento do *fazer teatral* e da relação palco-plateia, o que, por sua vez, deu origem ao *Te-ato* e a um dos trabalhos síntese desse processo: *Gracias Señor*. Tal procedimento teve como objetivo observar que:

> a proposta de José Celso Martinez Correa por uma transformação intensa na história do espetáculo, no Brasil, é uma recusa radical das ideologias presentes no interior de todo um *teatro progressista* ainda comprometido com as ilusões do modelo político de antes do golpe militar de 64. Denuncia a coloração populista desse teatro. Por outro lado, não se satisfaz com a perspectiva de uma prática teatral que se volte apenas para o *agit-prop*. Quer ir além disso, polemizando o papel do artista criador, a autonomia do código estético frente às ideologias de dominação, discutindo o sentido de um teatro revolucionário e suas relações com o público. Nos passos de um ideário emergente por volta de 1968, há uma coloração ainda voluntarista e carente de um programa cultural melhor explicitado em suas táticas. Seu raciocínio vai assim um tanto a reboque de certa intuição política e artística para a revolta. Isto de modo algum desmerece o processo das iniciativas e as contribuições de José Celso à história do teatro, no Brasil. Um teatro localizado no coração de classe média radical e de quem é cúmplice – seu público privilegiado – só há de expressar desse modo a partida de seu nível de consciência mais avançado, nas suas contrariedades com determinadas condições de produção e de existência do fenômeno cultural (ARRABAL. In: NOVAES, 2004, p. 217-218).

A seleção desses três artistas e de propostas por eles defendidas teve como

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

preocupação central apresentar as *matrizes* de práticas teatrais que vigoraram na década de 1970, a saber: a) espetáculos encenados no circuito comercial; b) teatros independentes, apresentados nas periferias das cidades, com intenção eminentemente política de organização popular; c) montagens *underground*, nas quais a concepção cênica, a temática e a interpretação colocavam em xeque a própria ideia de civilização ocidental.

Nesse processo argumentativo, coube a Vianinha representar a vertente que, de acordo com o autor, após ter sido profundamente descaracterizada em suas pretensões originais, fundamentou o *projeto oficial para o teatro* na década de 1970. Todavia, para melhor sistematizar as circunstâncias desse debate, é preciso considerar que para Vianna, no Brasil, o diálogo entre arte e política, com vistas à transformação revolucionária, rompeu-se após o golpe de 1964.

A partir de então, intensificaram-se as críticas ao *populismo* e ao *pacto policlassista*. A condução política do Partido Comunista Brasileiro (PCB) foi publicamente rechaçada e em suas fileiras ocorreram várias dissidências, que culminaram com o estilhaçamento do *campo progressista* e com a paulatina radicalização do movimento estudantil.[6] Porém, nesse processo, diversos artistas, ao invés de estimularem *ações revolucionárias*, abraçaram a defesa das manifestações populares e do acúmulo de forças de modo a contribuir para a construção da *resistência democrática* e, em decorrência disso, passaram a ser identificados como *reformistas*.

No teatro, esse embate foi sintetizado nos artigos da Revista Civilização Brasileira, no caderno especial "Teatro e Realidade Brasileira", de julho de 1968, dentre os quais está o polêmico texto de Luís Carlos Maciel, "Quem é quem no Teatro Brasileiro". Nele, é defendida a tese segundo a qual, em meados da década de 1940, houve mudanças no perfil social do ator de teatro, isto é, a *modernidade* cênica trouxe para os palcos artistas oriundos de segmentos médios. Essa mudança, a pouco e pouco, fez da cena teatral um espaço para externar o inconformismo com o *status quo*. Contudo, essas raízes também seriam os elementos justificadores para a incapacidade revolucionária que assolou essa forma de expressão artística no pós-1964.

O caráter provocativo e desafiador dos argumentos de Maciel causaram impacto junto a Vianinha e àqueles que compartilhavam da ideia de que era necessário

[6] Essas reflexões acerca da trajetória de Oduvaldo Vianna Filho e de sua produção artística estão desenvolvidas na seguinte publicação: PATRIOTA, 1999.

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

acumular forças para o enfrentamento da ditadura militar. Em vista disso, a resposta de Vianinha visava conclamar seus colegas de profissão a se unirem, a despeito das divergências existentes. E foi com essa expectativa que "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém" foi escrito: formular respostas efetivas às limitações históricas e sociais apontadas.

Entretanto, esses argumentos não foram suficientes para refutar as afirmações de Maciel, tanto que esse debate foi retomado pelo dramaturgo nas peças *Papa Highirte* e *Rasga Coração*.[7] Contudo, em meio a fragilidades e inconsistências teóricas e/ou ideológicas, a *frente de resistência democrática* começou a se estabelecer como prática política e cultural. Assim, enquanto Vianinha e sua discussão acerca da união da *classe artística* foram trazidos ao debate como representantes de uma postura *conservadora* dentre os segmentos progressistas, Boal e Zé Celso foram alçados à condição de interlocutores privilegiados.

No que se refere a Augusto Boal, ele foi recuperado não por seu trabalho e defesa em favor da *dramaturgia nacional crítica*, nem por seus espetáculos que clamavam pela resistência à ditadura, mas pela defesa de uma postura mais radical que se materializou no prefácio a *Arena Conta Tiradentes* e na proposição do espetáculo *I Feira Paulista de Opinião*. Em nível de militância, intensificou a participação, em espaços da periferia da cidade de São Paulo, com os *teatro-jornais* e com os *agitprop*.

Nesse sentido, apesar de, em termos teatrais, o sistema curinga, fundamentado no trabalho coletivo em detrimento do brilho e desempenho individual do ator, projetasse outras perspectivas artísticas, a ênfase, acerca da contribuição de Boal, voltou-se para as iniciativas direcionadas para as camadas populares que, no decorrer da década de 1970, motivaram a constituição dos *teatros independentes* que assumiram, junto aos movimentos sociais, a tarefa de organizar e sistematizar as demandas populares.

Em relação ao percurso artístico de José Celso Martinez Corrêa, observou-se que o mesmo processo de radicalização de seu trabalho, com a intenção de destacar a construção de uma cena em sintonia com as críticas à sociedade de consumo e aos valores políticos e culturais estabelecidos, mas em direção contrária ao engajamento teatral do período.

[7] Essa questão foi largamente debatida nos capítulos 3 e 4 do livro *Vianinha*: um dramaturgo no coração de seu tempo (PATRIOTA, 1999).

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

O movimento histórico, estético e político elaborado permitiu que se evidenciassem, como José Arrabal demonstrou, as disputas e as proposições de projetos na década de 1960. Todavia, as efetivações dos mesmos só ocorreram no período seguinte, com o campo bem definido. Assim, enquanto as reflexões sobre a unidade de ação dos artistas (como fora proposto por Vianinha) foram vistas como alinhadas à ordem vigente, as premissas de Boal e Zé Celso tornaram-se parâmetros de uma arte com perspectivas de transformação social. Como desdobramento interpretativo: a década de 1960 passou a ser identificada como revolucionária, por seus sujeitos e intérpretes, pois nela a possibilidade de transformação era o horizonte da atuação artística, política e cultural.

Em contraponto a essas possibilidades, os anos 1970 foram vistos como o período em que a derrota cultural materializou-se, isto é, as promessas de ruptura anunciadas no período anterior foram substituídas por encenações definidas como circunscritas aos limites da ação pública. Evidentemente, tais considerações se fizeram mediadas por expectativas que o passado recente constituíra e produziram análises como as formuladas por Mariângela Alves de Lima.

> Observando com atenção as declarações programáticas de muitos grupos de teatro que se organizaram nos últimos dez anos, é fácil encontrar muitos pontos comuns. O desejo de ser coletivo, de produzir uma arte que não seja apenas expressão individual, nasce de uma oposição explícita da história do país a esse modo de convivência e trabalho. Antes de corresponder a um ideário artístico, o grupo responde a uma desarticulação real da sociedade, prevista inclusive no modo de produção predominante nessa sociedade. Se os homens de teatro se agrupam é porque há um inimigo externo que obriga a invenção de estratégias de associação.
>
> Está certo que o teatro é uma obra coletiva. Só isso bastaria, para justificar a formação de um grupo que produz uma única obra. Mas há outro fator a ser considerado. Repetidamente a história mostra que o modo de produção de uma arte adapta-se, por tortuosos caminhos, ao modo de produção predominante na sociedade em que essa arte é produzida. No caso do teatro, que é por natureza uma arte produzida por várias pessoas, a empresa teatral funcionou durante muito tempo como uma organização intermediária, que adapta esse produto coletivo às exigências do modelo econômico capitalista. No caso do teatro, a empresa participa da natureza de qualquer núcleo de produção que trabalhe com produtos essencialmente diferentes, como sapatos ou enlatados. Uma empresa teatral precisa do dono do capital, assalariados e de intermediários que se encarregam de veicular o produto no mercado (In: NOVAES, 2004, p. 236).

Partindo da premissa de que a oposição à ditadura era condição para existência

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

do teatro naquele momento, a autora investigou aspectos dessa manifestação artística à luz das relações de trabalho, com o intuito de estabelecer distinções entre *grupos teatrais* e *empresas teatrais*.

> O grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho. É uma entidade ideal, célula anômala no tecido político e econômico do país, que representa para o artista de teatro uma estratégia foquista. Mil grupos de teatro podem irradiar para áreas circundantes à produção artística a ideia de que é possível arregimentar, unir, socializar. O grupo em vez de empresa, a coletivização do produto em vez do lucro retornando ao dono do capital. [...] E o que é que o grupo tem que a empresa não tem? Em primeiro lugar, é contra. Sendo contra tem algumas raízes fincadas na década anterior. Seu ascendente direto é a companhia, as famosas companhias ensaiadas e executadas por elencos insatisfeitos com a linha de montagem na produção artística: *Os Comediantes*, o *Teatro Brasileiro de Comédia*, o *Arena*, o *Oficina* [...] São companhias que tem um ideário artístico, que pretendem uma unidade entre diferentes encenações. [...] Além do lucro pretendem imprimir na memória do espectador uma imagem residual, que sobrevive à duração do espetáculo (LIMA, 2004, p. 238).

Esta linha de raciocínio revela o estabelecimento de uma hierarquia a partir da produção. Sob esse aspecto, somente nos grupos e nas companhias teatrais que se notabilizaram por intenções políticas poderia residir um *ideário artístico*, na medida em que o grupo funcionou como um espaço de proteção, possibilitando, inclusive, uma relação de liberdade entre palco e plateia, que destoava do que ocorria na sociedade civil. Um exemplo dessa prática ocorreu, na linha de argumentação de Mariângela Alves de Lima, nas apresentações da peça *Hoje é Dia de Rock* (José Vicente), no Teatro Ipanema, Rio de Janeiro, sob a direção de Ivan Albuquerque e protagonizada por Rubens Corrêa.

Em contraponto a essa prática teatral, destacou o surgimento das empresas que se voltaram para a produção de espetáculos artísticos que, de acordo com Lima, não atuaram nem como companhia de repertório, nem como grupo, mas como empreendedora de uma atividade comercial com fins lucrativos.

> O período que vai de 74 a 78 é onde surge com maior nitidez a contraposição de dois modos de produção teatral. De um lado há a empresa, juridicamente estabelecida e produzindo um teatro perfeitamente assimilável aos objetivos do Estado. Essa empresa não chega a ser uma companhia: para cada espetáculo organiza-se um elenco sob a responsabilidade e supervisão muitas vezes estrita de um produtor. Há pouco a falar sobre isso. Basta olhar os anúncios, a coleção de 'tijolinhos' dos jornais para obter uma imagem bastante precisa desse tipo

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

> de teatro. Os esforços mais bem intencionados para transmitir uma 'mensagem' através dessas obras estão suficientemente louvadas pela crítica, enquanto as obras mais declaradamente omissas estão suficientemente relegadas ao seu merecido esquecimento. O fato é que a produção isolada, nos seus melhores momentos, não chega a constituir um fator que abale ou modifique de alguma forma a linguagem disponível do teatro. Muda o texto, mudam atores, mas os grandes espetáculos são mais ou menos aquela coisa que a gente já sabe o que é antes de ter chegado lá.
> Para se ter uma ideia da importância do processo de produção basta lembrar que um texto tão importante como *Gota d'Água* tem o mesmo impacto, quando encenado, de uma comédia de costumes do Sr. João da Silva. Ou seja, não tem impacto nenhum. O espetáculo fica muito tempo em cartaz, é sucesso de bilheteria, mas sai de cena sem deixar atrás de si um único herdeiro que possa aproveitar alguma ideia em outros trabalhos (In: NOVAES, 2004, p. 246).

No que se refere aos *grupos teatrais*, o perfil artístico, político e cultural nascera em decorrência do diálogo com os CPCs, com os Teatros de Arena (São Paulo e Porto Alegre) e com o Oficina. Embora esses dois últimos tivessem preservado a divisão social, no nível da produção, a proximidade se fez em função das perspectivas ideológicas e pela constituição de um ideário artístico, proveniente da busca de unidade entre diferentes espetáculos. Em vista disso, os *grupos* puderam estabelecer uma postura política e social decorrente de suas criações: *contra as situações estabelecidas*. Tal conduta resultou em superioridade criativa e crítica em relação ao trabalho desenvolvido pelo *teatro-empresa*.

A *empresa*, por sua vez, definiu-se como antagônica ao *grupo* e tornou-se *a face nítida do capitalismo na arte*. Ao preservar a *divisão do trabalho*, não contribuiu para o desenvolvimento de espetáculos críticos capazes de ecoarem socialmente, uma vez que a unidade artística e a politização da cena não eram elementos motivadores. Na avaliação de Alves de Lima, essas *empresas* desenvolveram modelos de apresentação que diminuíam o impacto dos espetáculos.

No entanto, é oportuno recordar: existiram várias peças que, mesmo vinculadas a um produtor, tiveram longas temporadas em palcos brasileiros e em diferentes cidades. Será que isso não deveria ser avaliado em termos de impacto político e cultural?

Tendo como referência a montagem de *Gota d'Água*, não se pode esquecer que ela colocou em cena discussões sobre os descaminhos do sistema habitacional do país e o descaso social em que viviam os segmentos de baixa renda, por intermédio da releitura e atualização da tragédia de Eurípedes às mazelas brasileiras, assim como

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

apresentou os impasses no diálogo Arte/Sociedade e Indústria Cultural pela relação entre Jasão e Creonte. Além do mais, o texto levava a assinatura de artistas comprometidos, Chico Buarque e Paulo Pontes,[8] fosse por posicionamentos públicos, fosse por suas criações estéticas, no combate ao arbítrio instaurado no pós-1964.

Dessa feita, mesmo tendo sido encenada fora de um *grupo teatral*, não se pode, historicamente, desconsiderar o impacto artístico e cultural da montagem, que teve a direção de Gianni Ratto e em seu elenco profissionais como Bibi Ferreira, Renato Consorte, Francisco Milani, cujas biografias exibem momentos expressivos na luta contra o Estado Autoritário.

Como se depreende, as análises de Mariângela e Arrabal são polêmicas, pois certas afirmações, presentes em ambos os textos, requerem um estudo mais aprofundado e envolvem diferentes níveis de reflexão, especialmente aquelas atinentes à *estética da recepção*.

Contudo, é importante aqui ressaltar o fato de que suas ideias tornaram-se referências para os estudos sobre o teatro da década de 1970. Elas contribuíram para o estabelecimento de uma hierarquia, a partir da qual as *propostas alternativas* e/ou os *grupos independentes* foram as respostas políticas àquela conjuntura de exceção. Por esse motivo, as condições de produção dos grupos, o teatro de empresário e a localização das salas de espetáculos vieram para o centro do debate. Dessas questões nasceu uma oposição, definida pelo processo criativo, que, até hoje, organiza a maioria dos estudos sobre teatro brasileiro, a saber: *teatro comercial* x *teatro de vanguarda e/ou teatro de ideias*.

Tal polarização não considerou que, tanto na década de 1970, quanto nas anteriores, as atividades teatrais, no Brasil e em outros países do mundo, não são desenvolvidas de maneira uniforme, isto é, no mercado de bens culturais convivem distintas maneiras de fazer teatro: a) o teatro comercial; b) espetáculos de companhias financiadas pelo Estado ou por Fundações; c) trabalhos experimentais, desenvolvidos por grupos geralmente vinculados a instituições de ensino e de pesquisa; d) atividades artísticas de companhias e/ou grupos que almejaram construir intervenções sociais e políticas por meio de suas montagens. Esse trabalho, muitas vezes, foi realizado de forma independente, mas, também, vinculado a partidos políticos, sindicatos,

[8] É importante recordar que a peça *Gota D'Água* foi inspirada na adaptação televisiva feita por Oduvaldo Vianna Filho, em 1972. Para maiores informações, consultar: VIANNA FILHO, 1999, p. 127-158.

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

associações de bairro etc.; e) teatro amador.

A não legitimação desses vários níveis de atuação possibilitou análises comparativas entre as décadas de 1960 e 1970, muitas vezes, reduzidas a dois polos antagônicos, nos quais a primeira surge como sendo *revolucionária*, enquanto a segunda é avaliada como *conservadora*, sem que se considerassem as montagens, propriamente ditas, tampouco o impacto cultural das mesmas, assim como as condições econômicas que viabilizaram projetos vistos como *revolucionários* não foram observadas.

Por exemplo, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina foram seus próprios produtores e, em vista disso, adquiriram autonomia para decidirem qual espetáculo encenar. Se essa condição de autonomia foi fundamental para o processo criativo, cumpre dizer também que, quanto ao público, o diálogo foi comercial, isto é, por meio de compra/venda de ingressos e, na dinâmica interna dessas companhias, as relações de trabalho não foram modificadas, haja vista o que afirmou o diretor teatral e escritor Fernando Peixoto:

> as pessoas têm a impressão que o *Arena* e o *Oficina* eram grupos que produziam seus espetáculos socializados. Não eram. Eram empresas capitalistas com patrões e empregados. O que havia é que a maioria dos patrões era socialista, não só pelo projeto de trabalho, mas o próprio projeto pessoal e visão de vida de cada um. Mas eram empresas capitalistas, não poderia ser de outra forma. Nós éramos patrões (PEIXOTO, 1989, p. 63).

Naquele momento histórico, as motivações dos artistas e do público eram essencialmente ideológicas e estavam em consonância. Mas, há que ressalvar o seguinte: a cena teatral brasileira da década de 1960 acolheu também espetáculos patrocinados por empresários. Nesse sentido, a comédia de costumes e o drama psicológico frequentaram os palcos juntamente com os debates e as tensões dos espetáculos engajados política e socialmente.

Diante disso, vale ressaltar: torna-se crucial, para compreender tanto o movimento teatral no período de 1970, quanto a sua construção historiográfica, observar a presença de uma hierarquia de valores que tornou as atividades do Teatro de Arena e do Teatro Oficina parâmetros do que deveria ser um teatro de oposição, independente das relações econômicas que organizaram e/ou organizam a sociedade brasileira.

Tais premissas, inclusive, foram reafirmadas no livro *Teatro e política:* Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda), no qual, ao longo de onze

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

capítulos, foi analisado o impacto social e político dessa produção cultural. Embora Edélcio Mostaço tenha se debruçado sobre diferentes aspectos da realidade brasileira, no que se refere às atividades teatrais da década de 1970, destacou espetáculos como *Terceiro Demônio, Luxo Som Lixo, Rito do Amor Selvagem, Hoje é Dia de Rock, Somma – os Melhores Anos de Nossas Vidas* como representantes de uma cena original, não contaminada pelo passado, mas qualificada pela crítica do eixo Rio Janeiro-São Paulo como irracional.

> Colocando-se à esquerda da esquerda, esta arte nova procurava redefinir integralmente suas bases de atuação. A negação do Estado e seu equivalente sistema de manutenção implica a necessidade de criação de outras estruturas para as relações de produção. As estruturas de empresa, companhia, grupo, cooperativa e outras fórmulas mais ou menos estruturadas que subsistiram em toda a década anterior já não comportavam as novas necessidades tanto de produção como de relacionamento econômico e criativo.
> Esta contracultura, na concreção do que entendia como sociedade alternativa, colocava nas comunidades a grande solução para os problemas teóricos com que passa a se defrontar, da alimentação à posição da mulher, do mecanismo político à sexualidade, das necessidades religiosas ao uso de drogas e técnicas de meditação. É como um desligamento de um dado Universo conhecido que esta contracultura se choca como um todo, onde não são vistas mais as soluções individuais, setoriais, classistas, mas a reformulação geral da sociedade como um todo que deverá se processar para assegurar uma nova forma de vida. O debate destas questões, mais do que a ênfase num ou noutro aspecto da teoria e práticas teatrais, é que passa a ocupar o discurso desta 'nova arte', que é a primeira a apontar a morte do teatro tal como era praticado. (MOSTAÇO, 1982, p. 150-151)

Nessa linha argumentativa, rememorou outras experiências que diversificaram o cenário teatral como a de Heleny Guariba que, após um estágio com Roger Planchon, no Theatre de la Cite, em Lyon, estimulou um grupo de jovens atores, saídos da Escola de Arte Dramática, a formarem uma companhia, nos moldes da experiência francesa. Daí nasceu, em Santo André, com apoio do município, o Teatro da Cidade, que abrigou o espetáculo *George Dandin* de Molière, única encenação brasileira de Heleny que, em 1973, após ter sido presa, passou a figurar na lista dos desaparecidos políticos. Recordou também a proposta de articular teatro e comunidade, por intermédio de grupos como União e Olho Vivo, de César Vieira.

Essa interpretação subordina-se aos pressupostos utilizados por Mariângela Alves de Lima e José Arrabal para definir os aspectos inovadores da cena teatral da década de 1970, pelos referenciais culturais e políticos decorrentes dos diálogos com a

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

contracultura e com os críticos da ortodoxia do marxismo-leninismo. Dando continuidade ao panorama da década, Mostaço apresentou os referenciais daqueles que advogaram em favor da tese da *resistência democrática* e comentou as peças *Pano de Boca* (Fauzi Arap) e *Um Grito Parado no Ar* (Gianfrancesco Guarnieri).

Para tanto, interpretou o texto *Vanguarda e Subdesenvolvimento* de Ferreira Gullar, tendo como pressuposto teórico as categorias luckacsianas *particular* e *universal*, com o intuito de compreender o projeto *nacional-popular* no teatro brasileiro. Reviu os escritos de Carlos Nélson Coutinho à luz da tese da *dependência estrutural*, presentes nas análises do sociólogo Fernando Henrique Cardoso. Revisitou o ideário do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e os escritos de Karl Marx, além de destacar como o conceito de *hegemonia cultural* foi marcado por uma *ideologia evolucionista de cunho positivista*, decorrente da ortodoxia ideológica que norteou a III Internacional e os Partidos Comunistas.

Esse movimento teórico forneceu subsídios para a análise do texto "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém", além do projeto o Teatro do Autor (Vianinha e Paulo Pontes) e o surgimento, em 1969, no Rio de Janeiro, da Associação Carioca de Empresários Teatrais (ACET) e, em 1972, da Associação Paulista de Produtores Teatrais (APETESP). Nesse caminho, destacaram-se trechos de um documento, endereçado ao então Ministro da Justiça, Jarbas Passarinho, alertando para os prejuízos econômicos das empresas teatrais decorrentes da ação da censura. Ao mesmo tempo, comentou iniciativas do Serviço Nacional de Teatro (SNT), sob a administração de Orlando Miranda, a saber: auxílios-montagem; custeio de viagens; compra de ingressos (campanha das Kombis), prêmios, reformas de edifícios teatrais; auxílio para compra de aparelhos etc.

Esse redimensionamento das práticas culturais não se deu de forma isolada porque, em termos sociais, o país vivenciou o aniquilamento das organizações guerrilheiras, com a prisão, morte e/ou exílio de militantes, artistas e intelectuais, de um lado, e, de outro, experimentou a pujança econômica do Milagre Econômico, a expansão do parque industrial e um investimento significativo na área de telecomunicações, com o objetivo de efetivar a integração nacional.

Sob esse prisma, os espaços de circulação da produção artística, dos anos 1970, eram distintos daqueles que vigoraram antes. Nesse sentido, as aproximações estabelecidas entre arte e política tiveram no tema do *nacional* um elemento chave para

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

o desenvolvimento de tais atividades. Todavia, o seu entendimento foi distinto de outros momentos históricos. Se na dramaturgia do Teatro de Arena, no período anterior a 1964, o *nacional* fora entendido como estar em sintonia com as lutas e os anseios das camadas subalternas da população, posteriormente, em especial à luz da resistência democrática, o *nacional* passou a ser identificado com as temáticas históricas que subiram aos palcos do teatro profissional em defesa da liberdade e da participação pública do cidadão.

No entanto, para Mostaço, em termos teatrais, o impacto dos anos 1970 não deve ser procurado no espaço acima mencionado.

> Se houve um crescimento espantoso do número de grupos e de gente interessada em fazer teatro em toda a década de 70, sob outras formas que não empresariais, há de se concluir que a *crise* deve ser colocada sob outra óptica. Hoje os grupos dos sindicatos, das associações de bairro, das paróquias, das bibliotecas distritais de todo o Brasil levam ao público formas teatrais que, sem entrar no mérito de suas qualidades ou efetivação de comunicação estética, mobilizam um expressivo público, inegavelmente. Ainda que este hábito não tenha adquirido a relação capitalista de compra e venda, desejável pela empresa teatral, aponta para um espaço novo para quem se expõe ou assiste. Importa, então, investigar o caráter destas novas relações que estão se criando, dimensionar com maior acuidade o que representou (e ainda representa) este surto teatral que varreu o país nos últimos anos" (MOSTAÇO, 1982, p. 179).

Assim, não por princípios estéticos e sim pelas intenções de articulação com as comunidades e com os movimentos sociais, o teatro identificados como *não comercial* foi qualificado como portador de uma nova historicidade, enquanto o *circuito comercial* tornou-se sinônimo de acomodação ao *status quo*.

Embora o cenário teatral tenha sido marcado pela diversidade estética e por vários níveis de intervenção, as análises de Edélcio Mostaço, José Arrabal e Mariângela Alves de Lima estabeleceram um *a priori* acerca do que deveria ser um teatro *consequentemente* engajado.

Partindo desse pressuposto, Mostaço abordou, em especial, o diálogo do circuito cultural com o mercado consumidor, isto é, teatro como atividade econômica, por um lado, e, de outro lado, destacou a ação do Estado como um dos principais financiadores do *teatro comercial*. Para tanto, reportou-se a uma substancial dotação feita entre novembro de 1973 e março de 1974 para o teatro brasileiro. Nesse período a ACET, presidida à época por Orlando Miranda, iniciou uma série de negociações com

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

os órgãos públicos para obter mais financiamentos para a atividade teatral.

Por meio de editais, o Plano de Ação Cultural (PAC) garantiria subsídios para a excursão dos espetáculos pelo país, desde que seus protagonistas fizessem, nas cidades visitadas, palestras sobre a importância social do teatro e de seu impacto na formação cultural do cidadão, além de concursos de monografias e de textos teatrais. Enquanto isso, as intenções da ACET era garantir a sobrevivência do teatro como atividade econômica, o que, de certa maneira, manteria o mercado de trabalho aquecido para os profissionais da área.

Porém, para pleitear o apoio financeiro, o solicitante deveria apresentar os seguintes documentos: certificado de censura, certidões negativas do Instituto Nacional de Previdência Social (INPS), do Imposto de Renda (IR), autorização da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), CPF, RG do responsável pela empresa etc. Evidentemente, a exigência de tais condições para obtenção do patrocínio é um procedimento cotidiano para empresas e/ou produtores estabelecidos profissionalmente no mercado. Todavia, para os artistas que oscilavam entre as condições do teatro amador e do semiprofissionalismo, tais exigências tornavam a verba inviável.

> A exigência explícita daqueles documentos e daquelas normas contratuais obrigou as companhias a se colocarem 'em ordem' quanto à sua institucionalização burocrático-econômica. Uma parcela muito grande do teatro mais consequente do ponto de vista artístico primava, exatamente, pela não aceitação daquelas imposições legais, professando uma grande desordem administrativa e burocrática. Seja por descuido ou insubordinação (não nos cabe aqui avaliar), estes grupos posicionavam-se, em geral, por constituírem alternativas econômicas associativas à produção empresarial em geral. O edital do PAC ao tornar exigência o enquadramento, realizou *por uma via econômica uma verdadeira triagem política* entre os concorrentes ao beneplácito governamental (MOSTAÇO, 1983, p. 18).

Essa nova realidade cultural veio ao encontro das mudanças que se processaram no cenário brasileiro política e economicamente. Sob esse aspecto, em princípio, o veto, por meio da censura, de espetáculos, textos, profissionais não foi o recurso utilizado indiscriminadamente. Pelo contrário, as iniciativas de financiamento para as artes – Fundação Nacional de Arte (Funarte), Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme), SNT – redefiniram o mercado de bens simbólicos, à luz das expectativas temáticas e estéticas que não confrontassem explicitamente o Estado ou algum membro do alto escalão. Dessa maneira, em princípio, nenhum

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

trabalho seria censurado. Porém, o acesso às verbas públicas exigia, por parte de quem as pleiteava, uma capacidade de negociação e mediação que, muitas vezes, grupos mais radicais e/ou sectários não estavam dispostos a realizar.

Essa mesma linha de argumentação moveu a interpretação de José Arrabal. Novamente reportando-se ao texto "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém", acrescido de considerações sobre a encenação de *Gota d'Água*, Arrabal destacou as seguintes declarações de Pontes:

> É uma questão de se dizer o que todos *querem ouvir*, mas nem todos estão dispostos a dizer'. Um teatro '*nacional e popular*', pois 'existe um *público imenso* para o teatro desde que este abandone o subjetivismo e o elitismo, aproximando-se da construção de uma cultura nacional-popular". "o Brasil começa a ter, como os Estados Unidos, a sua Broadway e sua off-Broadway. No centro da atividade teatral está o teatro eminentemente comercial, e nas beiradas está a experiência teatral radical. Eu não acho que isso seja desejável, entre outras coisas, porque o Brasil não é os Estados Unidos. O capitalismo brasileiro só atinge uma fração de sua população. Já vi gente propondo: vamos para as salinhas, vamos fazer teatro paralelo. Sou contra isso. Entregar o centro do teatro brasileiro, a maioria dos palcos do Rio e de São Paulo ao teatro comercial e se exilar nas salinhas não é a política correta. Nós temos é que lutar para que o centro do nosso teatro continue a ser questionador e brasileiro" (PONTES, 1983, p. 140).

Tal argumento expõe, com muita transparência, o que, na opinião de Arrabal, deveria ser combatido: não aceitar discursos e práticas articulados em torno da ideia de um *teatro brasileiro*, em detrimento das diversas perspectivas, políticas e estéticas, que compunham a prática teatral. Novamente, estamos diante de argumentos que privilegiaram o caráter ideológico e o grau de radicalidade da cena, sem considerar as circunstâncias históricas da produção e o próprio teatro como atividade econômica, com geração de empregos e contratação de mão de obra. Uma das consequências dessa perspectiva, muitas vezes, foi a emergência de um *a priori* do crítico sobrepor-se às premissas que organizaram o objeto artístico sem as devidas mediações, como se observa a seguir:

> mas o que é a *Gota d'Água*? A publicidade diz, na época: uma tragédia carioca. Nem tanto, nem tão pouco. E não passa de uma advertência generalizada, dizendo aos céus e à terra que o caldo está por entornar e, entornando, muito gente vai ter de pagar por isso. A coisa se inscreve, sem dúvida, numa visão trágica de mundo: cuidado, porque o destino é esse!
> [...] Mas é justamente por ser metafísica e fatalista que a tragédia, hoje, é inviável, se questionada a sua autoridade, sua violência fatalista, o que dá legitimidade a seu discurso. Pois que a viabilidade do trágico como tal (e

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

> não distanciado, frise-se) está na sua afirmação categórica imposta a seu observador crítico: esta é a sua mentirinha. Dado que a tragédia nos faz crer como verdade, pelo poder do imposto como inquestionável. A tragédia é ditatorial. Instrumento de manipulação da massa pelo poderoso, já que só ao poderoso interessa manter o *status quo*. Esse é o sentido do espectro da tragédia.
> A tragédia é a fórmula consagrada da expressão artística de uma *democracia com escravos*. Por essas e por outras que, no tempo da dialética com meio de apreensão da realidade, a tragédia é um engodo, uma farsa, se tomada como modelo indicativo de ideologias libertárias. Pois que por ora não há como fazer acreditar no destino manifesto, senão com a violência (PONTES, 1983, p. 156-157).

O trecho acima ilustra, didaticamente, os pressupostos utilizados para análise do espetáculo *Gota d'Água*. Neles, por exemplo, o conceito de *tragédia* foi apreendido de forma estanque, sem as mediações necessárias, pois como atestou Raymond Williams, em seu livro *Tragédia Moderna* (2002), a palavra permaneceu ao longo do tempo, mas o conceito transformou-se à medida que os temas e as soluções formais foram historicamente sendo redefinidos. Desprovido dessa percepção, Arrabal compreendeu a *tragédia* sob um único prisma e, mesmo em relação a esse, ateve-se à premissa de *tragédia grega* como sinônimo de representação de *camadas dominantes de uma democracia escravista*. Nesse sentido, construiu um anacronismo no afã de utilizar argumentos com vistas à desqualificação do texto e das condições em que ocorreu a montagem.

Na verdade, as restrições apresentadas são frutos de uma ideia de teatro considerada, pelo autor, adequada. Todavia, além de a mesma não haver sido submetida ao debate e ao confronto com outras perspectivas, ao leitor, não foi dado a conhecer o repertório teórico e estético do crítico que fundamentou essa interpretação. Pelo contrário, a estratégia foi expor as fragilidades da perspectiva artística a ser combatida, mas o repertório que possibilitou tal procedimento foi eliminado da discussão. Assim sendo, além da tese da *resistência democrática*, um dos profissionais mais criticados foi o dramaturgo e produtor Paulo Pontes, especialmente pelo conteúdo do documento da ACET e de uma conferência, por ele proferida em março de 1976, intitulada "O Autor brasileiro no teatro" (1977).

Pontes apresentou um histórico da trajetória do teatro no Brasil do século XX, com a intenção de refletir sobre a conjuntura vivida. Para isso, recordou que a grande adversária dos artistas, impedindo, muitas vezes, o exercício da profissão, era a Censura Federal. Para tanto, era oportuno recordar: existiam no país, naquele momento, 450

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

peças interditadas. Nessas circunstâncias, identificado o inimigo comum, o dramaturgo voltou-se para o cerne de suas preocupações: a sobrevivência do profissional de teatral em uma sociedade capitalista.

> O artista de teatro no Brasil que nunca conheceu o capitalismo, que nunca ganhou dinheiro de fato, sempre foi um marginal. Neste momento ele começa a sentir o calor do dinheiro no bolso. Pela primeira vez na história dessa República! [...] Quando vejo a garotada que está surgindo dizer que o profissional brasileiro, não sei o que lá, isso nunca houve no Brasil! O teatro de ideias... sempre foi feito pelo profissional. Tônia Carrero fez 'Navalha na carne' de Plínio Marcos, Cacilda Becker foi uma mulher fantástica que fazia peças feito louca. Paulo Autran fazia 'Liberdade, Liberdade'! Essa era a tradição do homem de teatro brasileiro. Martins Pena morreu com uma aposentadoria de 200 réis que lhe deram por favor. João Caetano morreu no dia em que tiraram a subvenção dele. Sempre foi um artista pobre. Por quê? Porque essa é uma sociedade que não era capitalista (PONTES, 1977, p. 33).

Partindo da premissa de que o teatro brasileiro, seja no âmbito político, seja no nível estético, seja em sua inserção social, sempre foi uma atividade majoritariamente profissional, Paulo Pontes identificou, no tempo presente, uma mudança significativa: os espetáculos teatrais tornaram-se *bens de consumo* bem aceitos pelos estratos médios da sociedade, dada a concentração de renda e o aumento do poder aquisitivo de alguns segmentos sociais. Como consequência dessa afluência, os artistas passaram a ter remunerações maiores e, em decorrência disso, houve a elevação do padrão de vida.

> Hoje, um ator de teatro, um ator especialista, pois não existe mais o ator de teatro e sim o especialista em interpretação, que pode ganhar duzentos mil por mês. [...]. Mas isso é fenômeno de três anos para cá. Pois é um corolário de dez anos de concentração de renda que possibilitou a uma camada que está se beneficiando e que ao mesmo tempo precisa ser avalista. [...] Prestem bem atenção! Não vamos entender aqui que estou falando que os artistas são uns vendidos, não. Isso aqui é um fenômeno social. É uma coisa que está acontecendo concretamente, não adianta fazer feito maluco, berrando! Não adianta! Isso é mais forte que eu. Tenho que compreender para saber como é que eu faço. [...] Quer dizer, pela primeira vez há possibilidades de fazer teatro comercial no Brasil, que por incrível que pareça, contradizendo tudo o que se diz até hoje, nunca houve neste país (PONTES, 1977, p. 33).

Na sequência do argumento, observou que as montagens do Teatro Oficina, do Teatro de Arena e do Grupo Opinião foram, no decorrer da década de 1960, sucesso de público e *teatro de ideias*. Os espetáculos identificados como *teatro político* viabilizaram-se no circuito comercial e em uma perspectiva profissional. Por isso, não se deve, em nome da sobrevivência teatral, construir falsas dicotomias entre *teatro*

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

profissional x teatro amador, *teatro de ideias x teatro comercial*, entre outras, pois a presença do teatro no cotidiano social só se torna possível à medida que as salas de espetáculos sejam ocupadas por artistas que escolheram a cena como seu ofício.

> O artista brasileiro, os mesmos que tiveram talento para fazer as coisas no passado, são os mesmos que estão fazendo *Constantinas*, *Gaiolas das Loucas*... etc. Como uma coisa radical puxa a outra, uma ação corresponde à reação. O radicalismo desse teatro comercial ao radicalismo do pessoal jovem que está querendo começar e não quer fazer esse teatro que já morreu, que não tem mais nada. Então de repente se une, se junta. Está intuindo de fazer. E sem entender direito a realidade, tira a roupa, fica desesperado, fica nu, pinta a cara. Faz o espetáculo numa salinha. E nós temos ou o teatro comercial cheio de recursos, mas a serviço de nada, da absoluta mendicância de ideias. Ou o teatro generoso, inquieto, mas a pobre e radical, sem imaginação e sem capacidade. [...] A batalha se trava é nos palcos do Rio de Janeiro. Que já foram nossos. Esse negócio de se exilar em salinhas e ficar falando para vinte e cinco [pessoas], não acho que seja certo. Acho que aquele que quer começar tem o direito de se experimentar numa salinha. Acho que se deve criar grupos paralelos. Acho que os profissionais que tem algum compromisso com a ideia devem tentar mesmo sob censura, mesmo com todas as necessidades. Apresentar ao público grande alternativas de teatro melhor (PONTES, 1977, p. 34).

Dessa feita, as circunstâncias políticas e históricas da década de 1970 fizeram com que Pontes priorizasse, em sua linha de argumentação, os espaços no mercado de trabalho, em função do reordenamento econômico, e os subterfúgios utilizados para driblar a censura. Para isso, as forças de oposição deveriam se recompor política e profissionalmente, a fim de garantir a sobrevivência dos profissionais e a manutenção dos espaços cênicos para apresentação de espetáculos com qualidade artística e consistência de ideias, na medida em que trouxe também a consciência de que a componente *heroica* não era necessariamente inerente a esse trabalho. Pelo contrário, quando as condições históricas não propiciam a imersão das artes no debate político e ideológico, esta profissão apresenta-se como mais um segmento da atividade econômica, com particularidades tanto no nível criativo quanto simbólico. Ao lado disso, é oportuno recordar: a década de 1970, de certa maneira, impeliu o profissional das artes, especialmente o de teatro, a definir-se no mercado de trabalho que, majoritariamente, abraçou a luta contra o arbítrio e pelo retorno das liberdades democráticas.

Diante disso, uma nova inquietação se apresentou: qual o lugar do artista e do intelectual em uma sociedade de classes? Responder a esse questionamento não é tarefa

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

fácil, mas Oduvaldo Vianna Filho – que, desde a década anterior, esteve profundamente envolvido com discussões relativas às condições de sobrevivência desse profissional – em 1974, em sua última entrevista, a Ivo Cardoso, pouco antes de falecer declarou:

> somos é subdesenvolvidos – explorados. O que é que nós somos? Nós não somos porra nenhuma, somos é explorados. Diariamente tiram tudo da gente. [...] Você não poder mais ser letárgico, não poder mais ser cabisbaixo e aceitante, mas ter que ser interventor, cria muita contradição e muitas fissuras dentro do processo das classes dominantes e dos processos culturais, o processo em geral, da sociedade subdesenvolvida e do Brasil em particular. Eu acho que é nessas fissuras, nesses rachas, nessas incoerências, nessas incongruências, que o intelectual deve atuar e desenvolver o seu trabalho. É claro que o intelectual, diante do sistema de poder, não tem o que dizer, porque a censura não vai deixar, não vai permitir – ele não tem o que dizer, mas a censura não vai permitir o seu trabalho. Mas, diante desses milhares de problemas, que, inclusive, partem da própria insatisfação com que o Brasil hoje se olha a si mesmo, com que os subdesenvolvidos se olham a si mesmos, eu acho que existe um campo enorme, aí, de trabalho e de possibilidade (In: PEIXOTO, 1983, p. 183-184).

Essa declaração soou como um alerta por parte de quem vivenciara intensamente aquele processo, um misto de lucidez e urgência por parte de quem estava em face da morte eminente, mas considerava imprescindível não se ausentar daquele debate que redefiniria o lugar da arte e do artista no mercado de bens culturais. Mais que isso, suas palavras tornaram-se profecias que se cumpriram a cada ano de uma década tão complexa e perturbadora, e se tornaram a tônica desses artistas e/ou intelectuais que, após o golpe de 1964, concentraram suas ações na perspectiva de um trabalho que pudesse garantir espaços para as produções brasileiras.

Nesse sentido, como síntese final deste ensaio é sempre oportuno recordar as ponderações de Bertolt Brecht:

> aos vanguardistas nem ocorre a ideia de modificar a engrenagem, pois creem tê-la na mão, ao serviço do seu poder inventivo, que se exerce sem qualquer condicionamento, creem que ela se modifica por si, de acordo com os seus pensamentos. Mas, embora o creiam, não é livre de qualquer condicionamento que eles inventam. A engrenagem é que desempenha, com ou sem eles, a sua função; os teatros representam todas as noites, os jornais saem umas tantas vezes ao dia, e uns e outros absorvem o de que necessitam, ou seja, uma certa porção de material, pura e simplesmente.
> Poder-se-ia supor que a descoberta desta circunstância (a inevitável dependência dos criadores de arte em relação à engrenagem), uma vez que tal facto é tão pudicamente mantido em sigilo, equivaleria à sua condenação! Porém, a restrição da actividade criadora incondicionada do indivíduo é, em princípio, uma medida progressista. O indivíduo é cada

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

> vez mais fortemente impelido a comprometer-se nos grandes sucessos que transformam o mundo. Deixa de lhe ser possível 'exprimir-se' apenas. É solicitado a solucionar os problemas comuns e posto em condições de o fazer. O erro reside, tão somente, em as engrenagens não serem ainda, hoje em dia, da comunidade, em os meios de produção não pertencerem aos produtores e em se atribuir ao trabalho um carácter mercantil, sujeitando-o às leis gerais da mercadoria. A arte é, pois, uma mercadoria; sem meio de produção (engrenagem) não seria possível produzi-la! (BRECHT, s/d., p. 18-19).

Brilhantemente, Brecht adverte da impossibilidade de desvincular a arte das condições em que é ela produzida. Por este motivo, repensar criticamente as matrizes teóricas que nortearam vários estudos sobre teatro brasileiro contemporâneo é uma das tarefas que o diálogo entre História/Teatro e Arte/Sociedade têm de efetivar, com o intuito de trazer à baila as diversas perspectivas que compõem o processo criativo e o espaço de circulação de bens culturais.

Os meandros deste debate e das práticas a ele associadas inspiram a retomada das reflexões de Bertolt Brecht acerca do que significa produzir trabalho intelectual em uma sociedade de classes. Para isso, é preciso compreender as estratégias do mercado e a tensão estabelecida, no nível da produção e da recepção, entre artista, obra e público.

Dada essas circunstâncias, por mais que medidas paliativas sejam tomadas, a subversão da estrutura pressupõe mudanças sociais, econômicas, culturais e políticas, decorrentes de processos revolucionários. Nesse sentido, como bem observou Brecht, sozinho o teatro não muda a sociedade e sim o homem que, por sua vez, é aquele que possui a capacidade de transformar a sociedade.

Sob este ponto de vista, compreender a produção teatral no Brasil da década de 1970 pressupõe, em primeiro lugar, circunstanciar as condições de efetivação desse trabalho. Dessa maneira, não bastassem as transformações mencionadas, a educação tornou-se o alvo de grandes reformulações. O ensino fundamental e médio passou por mudanças que, depois de alguns anos, comprometeram o nível de formação e de capacidade reflexiva dos alunos. As ciências humanas tiveram a sua importância e o seu papel social questionados em nome de um ensino técnico, profissionalizante e eficaz.

Enfim, vivia-se um novo tempo, e aqueles que se viram como revolucionários no início da década de 1960, como o poeta Ferreira Gullar, constataram em diversas ocasiões que as mudanças culturais não poderiam mais ser ignoradas. Para tanto, compreender o que fora o passado seria um importante passo no entendimento das novas dinâmicas sociais.

ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012

> Época em que nossa atividade cultural se limitava quase exclusivamente ao teatro como integrante do Grupo Opinião. Interrompida por força das circunstâncias políticas a experiência do Centro Popular de Cultura, seus integrantes foram devolvidos à atuação cultural 'normal', isto é, a trabalhar para um público pagante e assim a disputar uma faixa do mercado. O êxito das primeiras peças montadas pelo Grupo Opinião, incorporando a experiência do CPC – nos pôs diante de uma série de novos problemas. Senti então a necessidade de ampliar as indagações sobre as formas de arte e seu relacionamento com a sociedade contemporânea (GULLAR, 2002, p. 165).

Tal constatação contribui para elucidar temas e hipóteses que fundamentaram a historiografia sobre Teatro Brasileiro na década de 1970 – especialmente, no que se refere à tese de que no teatro profissional passou a ocorrer a ausência de compromisso político e uma adesão "definitiva" ao mercado –, pois Gullar colocou a discussão em um outro patamar, isto é, a arte e, em particular, o teatro só não estariam vinculados ao mercado se o país tivesse vivido um processo revolucionário. Dessa feita, como aqueles que militaram por essa ideia foram derrotados no processo, coube aos sobreviventes adaptarem-se às condições sociais vigentes e, nesse momento, a *cultura de massas* tornou-se a efetiva *realidade*.

Abstract: At first, this article presents studies on theatrical experiences in Brazil in the 1960 and 1970 decades, which were subsequently incorporated to historical studies on the period and, some time after, became the History of Brazilian Theater. In view of this, the second stage of our reflection presents these discussions in line with the historical moment in which they originated, with the purpose to highlight the dangers of leaving aside the historicity. In many cases, were suppressed theatrical presentations that have become essential to the culture and history of Brazil.

Keywords: History of Brazilian Theater; Historiography; Art and Politics

Referências bibliográficas

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *O nacional e o popular na cultura brasileira*: Teatro. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. *Anos 70*: Teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

BOAL, Augusto. Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, a. 4, n. 2, p. 213-251, jul. 1968.

BRECHT, Bertolt. Um teatro moderno: o teatro épico – notas sobre a ópera *Grandeza e Decadência da Cidade de Mahagonny*. In: UNSELD, Siegfreid (org.). *Bertolt Brecht*: estudos sobre teatro. Lisboa: Portugália Editora, s/d.

GULLAR, Ferreira. *Cultura Posta em Questão/Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MOSTAÇO, Edélcio. *O Espetáculo Autoritário*: pontos, riscos, fragmentos críticos. São Paulo: Proposta Editorial, 1983.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política*: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70*: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2004.

PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha*: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha*: teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

PONTES, Paulo. O autor brasileiro no teatro. In: *Paulo Pontes*: a arte da resistência (testemunho e teatro). São Paulo: Versus, 1977.

VIANNA FILHO, Oduvaldo**.** Medéia. *Cultura Vozes*. Petrópolis, v. 93, n. 5, p. 127-158, set./out. de 1999.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, a. 4, n. 2, p. 69-78, jul. 1968.

WILLIAMS. Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Artigo recebido em 25/08/2012
Artigo aceito em 05/09/2012