

O TEATRO ÉPICO BRASILEIRO DOS ANOS 60 E AS ARTES DA CENA NA UNIVERSIDADE DOS TEMPOS ATUAIS

Palavras-Chave: Teatro épico; teatro brasileiro; dramaturgia.

Autores(as):

FELIPE DUARTE BARREIROS, IA – UNICAMP

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. LARISSA DE OLIVEIRA NEVES – UNICAMP

INTRODUÇÃO:

O Teatro de Arena, grupo de teatro paulistano que, segundo Augusto Boal (1975), elaborava a tendência do teatro revolucionário, foi um dos primeiros a refletir sobre a forma épica enquanto ferramenta para o teatro militante, seguindo a linha desenvolvida desde 1926 por Bertolt Brecht na Alemanha. Estavam, ao elencar a política como central nos seus espetáculos, abrindo suas portas “a quem quisesse falar do Brasil às plateias brasileiras” (Boal, 1975). Em 1958, a vontade de alcançar as camadas mais populares levou o grupo à encenação de *Eles não usam black-tie*, escrita por Gianfrancesco Guarnieri. Na peça, Otávio articula uma greve na empresa metalúrgica onde trabalham ele e seu filho Tião, cuja esposa está grávida. Com receio de perder o emprego, Tião resiste à greve. O sucesso do drama proletário possibilitou o estudo de autores internacionais e referências dramáticas no Seminário de Dramaturgia, encontros semanais do Arena onde se estimulava também a redação de novas peças. Na tentativa de aproximar a tendência à realidade brasileira, uma das peças escritas foi *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, em 1960.

Em paralelo, o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o qual deixou o grupo em 1960, foi um dos fundadores do Centro Popular de Cultura, em 1962, órgão cultural da União Nacional dos Estudantes. Inspirado pelo Movimento Popular de Pernambuco, o autor deu continuidade a seus estudos sobre o marxismo no CPC da UNE e iniciou sua relação com o movimento estudantil oferecendo aulas de história da filosofia. Afinal, fez parte de um movimento político tão potente que, mais tarde, em 1964, teve sua sede incendiada por representar uma ameaça ao golpe militar. Durante esse período, escreveu quatro peças, dentre elas, *Brasil, Versão Brasileira*, em 1962.

A partir da ideia do teatro como ferramenta social, esta pesquisa propõe-se a analisar a estrutura (considerando forma e conteúdo) das duas peças para melhor compreender como o teatro pode transmitir uma forma de pensamento, servir à denúncia e se conectar à realidade de modo a revelá-la criticamente ao público. Pensando na contemporaneidade, na era da pós-verdade, como esse desafio se torna ainda maior considerando que diferentes pontos de vista não entram usualmente

em contato, mas que no teatro esse encontro pode existir? Para entender a relação teatro e política, a pesquisa prevê a produção de uma nova dramaturgia que aborde uma situação política específica: o lugar das artes da presença na universidade. Ou o não lugar delas. A investigação dessa linguagem brasileira como um ato é o estudo de como estabeleceu-se e como hoje é a relação entre teatro e política.

METODOLOGIA:

À primeira etapa da pesquisa coube a releitura de ambas as dramaturgias de estudo para análise, na busca da compreensão da estrutura e da linguagem teatral. Essa etapa também disse respeito às leituras de artigos que analisem a dramaturgia ou outros materiais que pudessem ser pertinentes para o momento de análise das peças. Por isso, foi importante um levantamento de bibliografias complementares em um primeiro momento. Para sistematizar a análise das dramaturgias, houve a escrita de um artigo acadêmico que as relacione e busque detalhar características das obras que se relacionem com o estudo da forma e do conteúdo das mesmas. O artigo funcionará como a base da escrita da dramaturgia por tentar entender sobre alguns elementos épicos que podem ser aproveitados na dramaturgia autoral.

Após o estudo dessas duas peças, dos artigos críticos e teóricos e da escrita do artigo, iniciou-se a parte prática de escrita de minha peça autoral sobre o tema da arte teatral na universidade. Para tanto, estudei inicialmente a problemática a ser criticada pela dramaturgia, entendendo as complexidades sócio-políticas do espaço artístico, as questões da luta da classe artística e do valor da arte na universidade brasileira. Essa parte da pesquisa deve contar com a busca de informações sobre a história do Departamento de Artes Cênicas, conversas informais com professores que frequentam o espaço há muitos anos e alunos. Tendo como base todas as pesquisas realizadas, pretende-se, por fim, escrever a dramaturgia fundamentada na problematização da realidade social dos espaços de teatro da Universidade Estadual de Campinas.

RESULTADOS E DISCUSSÃO:

A teoria épica de Brecht tinha como princípio a crítica ao teatro que chamava de aristotélico. O drama burguês, que zela por construir a cena como uma ilusão, em que, com a tendência naturalista, o psicologismo das personagens importava cada vez mais e reduzia as relações interpessoais à mera individualidade das personagens, já não cabia mais à sociedade europeia do começo do século XX. Segundo a concepção marxista, o ser humano é compreendido pelo conjunto de todas as relações sociais, e acima de tudo, mutável, passível da transformação. Para o teatrólogo, era importante que o teatro assumisse uma nova funcionalidade ao mirar no didatismo para querer montar um “palco científico” em que se analisa a sociedade sob algum recorte. Daí surge a preocupação — ou mais, a urgência — da narratividade: do reconhecimento de nós como sujeitos sociais e do valor dos fenômenos sociais (ou ambientais) sobre estes seres. Se no naturalismo, o espectador seria receptor passivo diante do que acontece em cena, e o drama geraria conforto e satisfação ao sair do teatro, no

teatro épico, pretende-se provocar no público um sentimento de rebeldia, a vontade de agir diante da inconformidade com a realidade social.

Nas duas peças de análise, fica evidente esta forma de enxergar o mundo: as personagens, com pouco psicologismo, são definidas quanto à sua função social. Isso permite uma outra qualidade de identificação com as personagens. Por exemplo, em *Revolução na América do Sul*, a personagem principal José da Silva, que passa toda a peça à procura do que comer, é uma personagem simbólica da classe trabalhadora e das classes mais baixas, isto é, diz respeito a todos que de alguma forma ocupam esse papel social subordinado, porque poderia ser sobre qualquer um deles. Para o público, as emoções provocadas pela situação de fome reverberam numa reflexão social que compreende o quanto sistemicamente a fome parece inevitável, considerando que a sua iminência permite que pessoas vulneráveis possam ser exploradas mais facilmente. Isto porque esse não é um drama individual, mas a história de muitas pessoas.

A peça também se dedica à didática, tendo uma mensagem a ser transmitida em todas as cenas, sejam elas ilustrativas de como é muito difícil ascender socialmente e como muitas vezes estamos negociando nossos hábitos elementares ou de como os líderes políticos se organizam à parte da sociedade, ambiciosos somente de poder. A figura de José da Silva, simples, contente com respostas vazias, não politizada e seduzida pela possibilidade de ter um almoço melhor, situa-o como um espectador desta sociedade contrarrevolucionária. Além disso, procura-se criar um distanciamento desde o primeiro momento na dramaturgia, quando no prólogo o narrador anuncia a morte do protagonista. Quando essa informação aparece na primeira cena, o espectador é colocado no lugar de observador, como defende Brecht, estabelecendo-se que não convém para este teatro construir um drama que culmina na morte da personagem, mas sim aquele palco de análise onde a partir daí o público passa a estudar a sociedade pela peça para entender porque ele vai morrer.

Brasil, Versão Brasileira também evidencia as questões da luta de classes, mas se aproximando bastante de uma questão específica: a tentativa de controle da Esso, empresa estadunidense, sob a produção petrolífera da Petrobras por meio de acordos políticos imperialistas aceitos por personagens da elite de ambos os países. Apesar de muitas personagens referenciarem nomes reais de figuras de poder da época e apresentarem um grau de individualidade, as complexidades apresentadas não prejudicam a didática do dramaturgo em retratar contradições e dilemas pessoais das personagens, sendo ainda mais fiel à realidade não dicotômica — impressão que se tem menos em *Revolução* dado o caráter alienado de José, responsável por enfatizar seu lugar de vítima na sociedade. Sua preferência pela militância comunista ortodoxa fica evidente, inclusive, pela morte heroica de Diógenes, quando ele insistia na continuidade da greve apontando a aparente vitória na Justiça do Trabalho, já comemorada por outros trabalhadores, como uma estratégia para dividi-los.

Outra personagem das mais emblemáticas é Vidigal, o empresário brasileiro, que se opõe à parceria com a Esso, em defesa do capital nacional, mas ainda desfruta de seus privilégios enquanto seus funcionários pedem aumento e morrem por falta de uma qualidade mínima de vida, como ter dinheiro para comprar remédios. No bloco dos trabalhadores, a dificuldade de se articular politicamente

enquanto há divergências políticas, a luta pela sobrevivência e a pressão das empresas revelam-se na tentativa de instituir uma greve, fatores estes que beneficiam os empresários. Com diversos discursos revolucionários ditos pelas personagens, o público também se identifica socialmente ao se enxergar na figura do operário, daquele que relata que o dia a dia no capitalismo é de sacrifícios — muitas necessidades, alta dificuldade para saná-las.

Esse período marca o pensamento nacionalista artístico do teatro brasileiro e de um discurso que busca atingir e contemplar as classes mais populares. Para Boal e Vianinha, o teatro foi um instrumento didático que poderia ser capaz de incitar, de pouco em pouco, a voz da revolução. Mas, o projeto político do golpe de 1964 impediu a continuidade do movimento artístico, acreditando que a cultura seria capaz de despertar o senso crítico, ao proporcionar o encontro. Hoje, o teatro e a cultura continuam lutando sob condições muitas vezes precárias para conseguir existir, mesmo não passando por uma censura explícita e autoritária a todo momento.

O curso de Artes Cênicas da Unicamp foi fundado oficialmente em 1985. Desde então, foi instaurado este não lugar na universidade. O Teatro Laboratório que seria construído, com um bloco de salas anexado, teve o projeto aprovado em 2001, mas só foi concluído em 2008. As obras começaram em 2011, mas foram interrompidas em 2015: falha de estrutura e falta de projetos complementares. Teve outras duas empresas que deram seguimento adiante, mas também alegaram outro problema similar. O espaço das aulas eram dois barracões até 2019, divididos com os cursos de Dança, quando uma reforma iniciou e demoliu um deles; nunca mais levantou: duas empresas desistiram do projeto e estamos neste momento na terceira licitação para contratar uma construtora para finalizar a obra. São poucos os professores, muitos que se aposentaram não foram repostos. No momento, o Departamento de Artes Cênicas vive uma crise sem precedentes e, em comparação com os outros Departamentos da Unicamp, parece estar em um estado de quase calamidade: estruturas improvisadas, entulhos, obras contínuas, infestação de escorpiões, pisos inadequados, entre outros graves problemas que a comunidade tem enfrentado todos os dias.

Essa situação nos coloca para refletir enquanto sujeitos sociais, em mais uma história — que poderia ser narrada — que poderia ser sobre vários outros sujeitos e outros teatros, alcançando uma dimensão histórica da arte no Brasil e da necessidade de resistir. Desta forma, diante da inconformidade dessa situação, o teatro ainda aparece como ferramenta social: por que não narrar esta história? O teatro épico consolida-se, portanto, como uma verdadeira forma de se enxergar o mundo, na desnaturalização do comum, na problematização do ordinário e, afinal, no sentimento de rebeldia. A peça de autoria própria que faz parte deste projeto busca sintetizar esta relação-chave.

CONCLUSÕES:

A narratividade, a temática social, o antiilusionismo são características épicas brechtianas que aparecem em ambas as peças estudadas. A comicidade e a ironia, por ora, também, apesar de não ser uma matriz do teatro épico, mas uma possibilidade de linguagem a ser trabalhada — possibilitam o olhar crítico por evidenciarem que estamos de fora da cena, capazes de perceber o todo e, portanto, analisando-a. O uso do humor revela também uma inspiração em formas de teatro popular brasileiro: a

afinidade da forma épica proposta com outras tendências marcantes, como o teatro de revista e a farsa. Em *Revolução na América do Sul*, uma semelhança evidente com a revista é a de José da Silva estar procurando o que comer durante toda a peça, sendo a personagem que liga o fio condutor da narrativa. Nesta linguagem, é comum que a personagem central exerça tal função e passe a peça toda procurando uma coisa específica. Entretanto, compreendo, afinal, que o ímpeto brasileiro em falar de Brasil e estudar a tendência épica se reflete em ambas as dramaturgias, que marcaram essa aproximação do teatro brasileiro com a teoria brechtiana.

Em tempos em que a verdade foi reduzida a crenças, tendências e opiniões, torna-se ainda mais difícil que o teatro assuma tal funcionalidade para aqueles que sejam de fora, isto é, o público que assiste a uma peça declaradamente militante é quase totalmente um público que se identifique com este grau de militância. Alcançar o diferente parece ser cada vez mais difícil, porque a ampla variedade de produtos permite que de fato não consumamos aquilo que não nos convém. Tendo isso em vista e considerando minha pesquisa do teatro épico, a comédia, enquanto por si uma suficiente ferramenta de distanciamento, me pareceu a melhor saída para facilitar o contato com o diferente e se afastar da ideia de um teatro meramente panfletário. Afinal, a percepção do ser enquanto ser social é fundamental para esta sociedade que, de tão cotidianamente problemática, carece do sentimento de revolução.

BIBLIOGRAFIA

- AUTRAN, Paula. **A Aprendizagem da Escrita Teatral no Brasil: O Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena**. Coimbra: Réplica, 2016.
- BOAL, Augusto. **Revolução na América do Sul**. UFSJ, São João del Rey, 2011.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas**. Editora 34, 1ª edição, 2019.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- FILHO, Oduvaldo Vianna. **Brasil, Versão Brasileira**. Um projeto para a cultura brasileira nos anos 60: análise sociológica do Centro Popular de Cultura, Campinas, 1984
- ISSENE, Letícia. **A experiência do Centro Popular de Cultura com o projeto da UNE-Volante: aspectos de um teatro popular**. Perspectivas sobre o drama moderno brasileiro: um cruzamento de olhares entre o popular, o estético e o político, Belo Horizonte, 2020, pp. 205-224.
- MARTINS, Leda Maria. **PERFORMANCES DA ORALIDADE: CORPO, LUGAR DA MEMÓRIA**. Letras, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003.
- PALLOTTINI, Renata. **O que é dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SANTOS, Estela dos. **Revolução na América do Sul, de Augusto Boal: o retrato da violência vivenciada pelo operário José da Silva**. Cadernos de Pós-Graduação em Letras, [S. l.], v. 17, n. 2, 2018.
- VILLARES, Rafael. **A consolidação do teatro épico no Brasil: as contribuições de Oduvaldo Vianna Filho durante o CPC – Centro Popular de Cultura da UNE – União Nacional dos Estudantes**. Perspectivas sobre o drama moderno brasileiro: um cruzamento de olhares entre o popular, o estético e o político, Belo Horizonte, 2020, p. 225-242.