

Rosangela Patriota

História, cena, dramaturgia: Sartre e o teatro brasileiro

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Referencia electrónica

Rosangela Patriota, « História, cena, dramaturgia: Sartre e o teatro brasileiro », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2007, Puesto en línea el 12 janvier 2007. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index3307.html>
DOI : en cours d'attribution

Éditeur : EHESS

<http://nuevomundo.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://nuevomundo.revues.org/index3307.html>

Document généré automatiquement le 30 septembre 2009.

© Tous droits réservés

Rosângela Patriota

História, cena, dramaturgia: Sartre e o teatro brasileiro

O teatro deveria estar sempre consciente das necessidades de sua época. Tomemos **Hamlet**, essa peça repisada, como exemplo de interpretação. Nas sombrias e sangrentas circunstâncias em que escrevo estas linhas, ante o espetáculo dos crimes perpetrados pelas classes dirigentes e a tendência geral a duvidar de uma razão que não cessa de ser mal usada, creio poder ler essa peça da seguinte maneira: é um tempo de guerra. (Bertolt Brecht, Pequeno Órganon)

- 1 O século XX, denominado o *Século de Sartre*, pode também ser identificado como *um tempo de guerra*. No que se refere à arte, embora, em momentos históricos anteriores, o teatro tenha se colocado a serviço da luta política, o período contemporâneo, talvez, tenha sido aquele que mais intensamente vivenciou os embates entre Arte e Política.
- 2 No Brasil, o palco vocacionado para a política sempre esteve muito próximo das experiências artísticas da Rússia e da Alemanha, do início do século XX, que foram fundamentais para a constituição de um repertório politicamente comprometido com as lutas de seu tempo¹. Entretanto, se as conquistas formais de Erwin Piscator alimentaram inúmeros trabalhos do CPC da UNE, se as reflexões teóricas e as criações estéticas de Bertolt Brecht tornaram-se imprescindíveis para todos os que postulavam um teatro crítico, qual seria o lugar de Jean-Paul Sartre no período que o Teatro Engajado dominou a cena e os debates?

Sartre no teatro brasileiro no período anterior a 1964

- 3 Deve-se destacar, inicialmente, que Sartre marcou sua presença na cena teatral brasileira tanto como dramaturgo, quanto como intelectual, sendo que o impacto de sua figura, como filósofo e militante, redimensionou o olhar atribuído ao homem de teatro.
- 4 A fim de que esse movimento seja apreendido, deve-se recordar: na história do nosso teatro há a idéia recorrente de que a década de 1940 é o momento da *modernidade* da cena teatral². E foi à luz dessa perspectiva, como bem observou Décio de Almeida Prado, que Jean-Paul Sartre foi encenado.

Ao representar peças estrangeiras entrávamos na posse de um patrimônio a que também tínhamos direito – e nem foi outro o processo pela qual manifestações literárias de tão fortes raízes nacionais como o romantismo e o modernismo se aclimataram em solo brasileiro. Diante de nossa inocência teatral, encenar um García Lorca ou um Sartre, um Bernard Shaw ou um O'Neill, significou em certo momento uma aventura tão revolucionária quanto, após a Semana de Arte Moderna, escrever um poema livre, à maneira de Blaise Cendrars, ou pintar um quadro de inspiração cubista.³

- 5 Essa abrangência está presente nas montagens de **A Prostituta Respeitosa** (1948, Companhia Maria Della Costa, direção de Itália Fausta), **Entre Quatro Paredes** (1950, Teatro Brasileiro de Comédia, direção de Adolfo Celi) e **Mortos sem Sepultura** (1954, Teatro Brasileiro de Comédia, direção de Flaminio Bollini Cerri).
- 6 Em relação à peça **Prostituta Respeitosa**, os comentários apresentados pelos pesquisadores Warde Marx e Tânia Brandão⁴ remetem à idéia de que o espetáculo acentuou o tema do racismo, embora o texto abarcasse, por parte do dramaturgo, intenções de poder que iam além do tema explicitado.
- 7 Já os indícios de recepção dos espetáculos do TBC apontaram aspectos mais gerais da dramaturgia contemporânea e restrições estabelecidas por alguns segmentos sociais:

Estréia de **ENTRE QUATRO PAREDES**, de Sartre, juntamente com **UM PEDIDO DE CASAMENTO**, de Tchecov, num mesmo programa. Imediatamente colocam-se contra a primeira peça duas entidades antagônicas, que se unem no combate ao novo espetáculo do TBC: o **Partido Comunista**, a quem não convém o existencialismo sartriano, e a **Cúria**. Esta última

chega mesmo a proibir os católicos de assistirem a ele. A Censura se levanta, e só o libera após várias representações especiais para as autoridades. Também os atores, para que o espetáculo seja liberado, têm que obter a autorização expressa de seus padres confessores. Porém o sucesso coroa tantos esforços (Crítica de **ENTRE QUATRO PAREDES**, Décio de Almeida Prado, O ESTADO DE SÃO PAULO).⁵

- 8 O crítico Miroel Silveira, sobre a montagem de **Mortos sem Sepultura**, destacou, por um lado, a qualidade da encenação, graças ao trabalho dos atores, mas observou que o espetáculo teve sua unidade comprometida, pois o cenário não estabeleceu nem o espaço dos torturados, nem o das vítimas. Por outro lado, em uma ponderação mais abrangente atentou para o fato de que o ecletismo dramatúrgico do TBC, em última instância, tem demonstrado ausência de orientação artística e intelectual no repertório da Companhia. Propriamente, no que diz respeito ao texto teatral, assim manifestou-se:

Quando se fala em Sartre de “Mortos sem Sepultura” estamos diante desse binômio de forma e essência: teatro de lances, arrebatamentos e “chaves”, e espírito romântico na observação e descrição dos fatos, mesmo quando os próprios personagens dizem que só os fatos os preocupam (e o dizem com duas mil palavras).

O romantismo enxergou em Shakespeare e nos clássicos quase que só o *coup de théâtre*, os assassínios, as tiradas. Sartre remoçou a receita, tentando criar uma nova forma de melodrama – o melodrama filosófico. Às vezes alcança seu objetivo, como em *A... Respeitosa*, de outras, como em *Mortos sem Sepultura* só se realiza parcialmente: a substância da mensagem antifascista permanece viva; o que envelheceu foi o episódio, o diálogo, o romantismo, enfim. (*Folha da Manhã* – 27/04/1954).⁶

- 9 Já Ruggero Jacobbi, ao se debruçar sobre o mesmo espetáculo, externou sérias ressalvas à concepção dramática de Sartre, em contraponto ao trabalho de direção de Flamínio Bollini.

Peça gélida, sem nada de imediato ou de descoberto, na qual até mesmo o grande tema psicológico (o único), focalizado no melhor momento da ação, isto é, a estranheza e o isolamento daquele que não sofreu a tortura, não consegue revelar, no fim das contas, senão esse dom belíssimo, mas pobre, que é a inteligência de Sartre. [...] Nossa opinião sobre a peça de Sartre é tão radicalmente negativa (de um radicalismo animado não pela agressividade, mas sim exatamente – e pedimos que se pense o sentido da palavra – pelo “desânimo”), que quase não temos vontade de comentar o espetáculo, isto é, o esforço tremendo do diretor e dos intérpretes.⁷

- 10 Os comentários expostos corroboram a avaliação feita por Almeida Prado: uma perspectiva de modernização efetivada pela presença de encenadores e de uma dramaturgia estrangeira. Sob esse olhar, no que diz respeito a Jean-Paul Sartre, as suas peças não foram selecionadas por impacto político e/ou filosófico, mas pela densidade que as mesmas poderiam produzir no palco.
- 11 A *modernidade* cênica instalara-se definitivamente nos palcos brasileiros, mas os trabalhos desenvolvidos sob essa égide passaram a ser considerados limitadores e insuficientes para as exigências estéticas e históricas do período, principalmente para os profissionais que viam na atividade teatral uma possibilidade concreta de intervir no processo de conscientização da sociedade brasileira. Para compreender tal diagnóstico, não se pode esquecer que os temas do *progresso* e da *modernização* foram eixos teóricos e políticos de nossa história contemporânea, sobretudo entre os anos de 1930 e 1960. Porém, as suas concepções não se mantiveram inalteradas.
- 12 Um exemplo disso ocorreu na década de 1950, quando as discussões do *nacional* vieram a público, pelo trabalho do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). A busca do homem brasileiro e da soberania do país ganhara a adesão dos *setores progressistas*, dentre os quais estavam jovens atores, diretores e dramaturgos, oriundos da Escola de Arte Dramática (EAD) e do Teatro Paulista do Estudante (TPE), com particular destaque para Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, também militantes do movimento estudantil e do PCB.

- 13 Essa ambição intelectual e artística tornou-se responsável pela interpretação que explicou a *decadência* do Teatro Brasileiro de Comédia e a *ascensão* do Teatro de Arena de São Paulo. Este assumiu seu lugar na historiografia como o grupo cênico que renovou o palco brasileiro e redefiniu o papel do teatro na vida cultural do país com a encenação, em 1958, de **Eles Não Usam Black-Tie** de Gianfrancesco Guarnieri.⁸ Sob esse ponto de vista:

A projeção só lhe veio quando se juntaram a José Renato três jovens homens de teatro destinados a revolucionar a dramaturgia brasileira. Augusto Boal trazia dos Estados Unidos a técnica do *playwriting*, no que diz respeito ao texto, e, quanto ao espetáculo, uma preocupação maior com a veracidade psicológica, consequência já do “método Stanislávski”, difundido por intermédio do Actors’ Studio de Nova York. Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, por seu lado, ambos filhos de artistas esquerdistas, ambos ligados desde a adolescência a movimentos estudantis, chamavam o teatro para a realidade política nacional, cuja temperatura começava a se elevar. Da interação entre esses elementos, artísticos uns, sociais outros, do jogo de influências, travado entre pessoas com pouco mais de vinte anos, na idade da maior incandescência emocional e intelectual, resultou a fisionomia definitiva do Teatro de Arena.

A grande originalidade, em relação ao TBC e tudo o que este representava, era não privilegiar o estético, não o ignorando, mas também não o dissociando do panorama social em que o teatro deve se integrar. Desta postura inicial, deste “engajamento” – palavra lançada pouco antes por Sartre – é que adviriam os traços determinantes do grupo, o esquerdismo, nacionalismo e o populismo (em algumas de suas acepções), a tal ponto entrelaçados que apenas a abstração conseguirá separá-los.⁹

- 14 Sob esse viés, novos tempos e novas discussões ganharam os palcos. Surgiram o texto politizado e o anseio por um teatro comprometido com a realidade. Motivado pela excelente acolhida de **Black-tie** pelo público e pela crítica, o Arena criou os *Seminários de Dramaturgia*, a fim de fomentar a confecção de peças voltadas para a conscientização popular e para os problemas sociais. Mas, essa preocupação não era sua exclusivamente. No mesmo período, em Pernambuco, durante o governo de Miguel Arraes, criou-se, por iniciativa de artistas como Ariano Suassuna e Luiz Mendonça, o Movimento de Cultura Popular (MCP). No Rio de Janeiro, as perspectivas de instrumentalizar a arte deram origem ao Centro Popular de Cultura (CPC). E, ainda em São Paulo, surgiu o Teatro Oficina, fundado por estudantes do curso de Direito do Largo São Francisco.
- 15 Em verdade, o país experimentava a expectativa da transformação, traduzida na defesa de práticas antiimperialistas e no sonho de concretizar a *revolução democrático-burguesa*, vislumbrado por diversos segmentos sociais. Enquanto isso, o mundo assistia estupefato ao êxito da Revolução Cubana, em 1959.
- 16 Desse processo, surgiu nos palcos brasileiros, pela primeira vez, a vinculação explícita entre Arte e Política e a intenção de engajamento em favor das causas populares visando à *superação histórica*. Tal iniciativa fez emergir *um teatro intelectual*, por meio do qualse intensificaram as críticas a uma concepção burguesa do *fazer teatral*, ao lado da defesa de uma cena que ampliasse o seu alcance para além dos limites das salas de teatro, como foi lembrado por Augusto Boal, na seguinte passagem:

A isto chamo Síndrome Che, que tantos de nós, um dia padecemos. Querer libertar escravos à força: tenho a minha verdade, sei o que é melhor para eles, então, já, façamos o que quero que façam. Sei que é certo. Vejo o que não podem ver: venham comigo, quero abrir seus olhos. Têm que ver o que vejo, pois vejo o caminho certo! As intenções, as melhores. A prática, autoritária: vinha de cima.

[...] Quando nossa insatisfação cresceu demais, cresceu a Síndrome Che Guevara. Grupos teatrais, em todo país, abandonaram suas platéias *profissionais* em busca do novo público, vasculhando o mundo à procura de oprimidos para lhes oferecer a Palavra Justa! [...] Mundo afora, bem-intencionados elencos sofriam, em doses mais cavalares do que a nossa, da mesma Síndrome. Faziam, em grotesca farsa, o que o Che havia feito em trágica vida!

Muitos, antes de nós, que praticavam o assim chamado *teatro político mensageiro*, na verdade praticavam uma forma de teatro evangélico: evangelizavam, com doutrinas discutíveis, a palavra

soberana de uma organização ou de um Partido. A grande maioria dos CPCs, a par de suas imensas virtudes, jamais assaz louvadas, padecia dessa doença.¹⁰

- 17 O relato acima evidencia, com clareza, a intenção desses artistas em dar vida a um teatro intelectual ou, nos termos de Boal, a constituição de um *teatro político mensageiro*, que chamou para a si a tarefa da consciência social e da transformação histórica. Nesse sentido, observa-se, nesse procedimento, a definição, dada por Jean-Paul Sartre, do que vem a ser o intelectual:

Assim, originalmente, o conjunto dos intelectuais aparece como uma variedade de homens que, tendo adquirido alguma notoriedade por trabalhos que dependem da inteligência (ciência exata, ciência aplicada, medicina, literatura, etc.), *abusam* dessa notoriedade para sair de seu domínio e criticar a sociedade e os poderes estabelecidos em nome de uma concepção global e dogmática (vaga ou precisa, moralista ou marxista) do homem.

E, caso se queira um exemplo dessa concepção comum do intelectual, direi que não chamamos de “intelectuais” os cientistas que trabalham na fissão do átomo para aperfeiçoar os engenhos da guerra atômica: são cientistas, eis tudo. Mas, se esses mesmos cientistas, assustados com a potência destrutiva das máquinas que permitem construir, reunirem-se e assinarem um manifesto para advertir a opinião pública contra o uso da bomba atômica, transformam-se em intelectuais.¹¹

- 18 Em termos históricos, tal afirmação tem procedência, na medida em que vários artistas, de diferentes regiões e grupos de trabalho, declararam o impacto que os escritos do pensador francês tiveram em suas formações. O diretor teatral José Celso Martinez Corrêa, por exemplo, afirmou:

Eu já lia Sartre e já conseguia localizar nos textos dele certos pontos de identificação com a gente. Por exemplo, a minha geração sentia que tinha que se virar por ela mesma. Aí entrava a noção sartriana de “liberdade”, de que não tem desculpa, de que você tem que se atirar nas coisas mesmo. Não tem pai, não tem mãe, não tem ditadura que lhe justifique, não tem opressão, não tem nada! Ou você age ou você se fode. Você tem que se virar? Se vire!

[...] Com o Sartre eu fui descobrindo o que a minha geração descobriu principalmente com Cuba: a idéia de que não tem “jeito”, a gente tem é que se virar. Se você não acontece, não acontece nada. “O dever do revolucionário é fazer a revolução”: essa frase, essa noção da filosofia sartriana não batia como *slogan*, não! Ela te entregava à vida.¹²

- 19 Por sua vez, Luiz Carlos Maciel revelou:

A atração pela rebeldia certamente não foi só minha mas de toda a geração porque era sentida por cada um de nós. A negação romântica parecia-nos o valor mais criado na história da cultura ocidental. Minha trajetória intelectual, por exemplo, atravessa vários fascínios. [...] O primeiro entretanto foi o existencialismo. Lembro que um dos primeiros livros adultos que li, ainda adolescente, foi *O sentimento trágico da vida*, de Miguel de Unamuno. [...] Essa experiência poderosa e angustiante me levou para o existencialismo. Li Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Sören Kierkegard etc. quando ainda era praticamente um fedelho. O reconhecimento de que o homem é absurdo, uma paixão inútil, foi fundamental na minha formação e, estou certo, na de meus companheiros de geração. Mas se Camus diz que o único problema filosófico realmente sério é o suicídio, não estávamos dispostos a morrer tão jovens. Queríamos viver. E, para isso, era preciso encontrar um valor na vida, um sentido. E foi assim que a necessidade de organizar o mundo se apresentou, como resposta diante de nossa perplexidade em face do absurdo metafísico. Sartre foi o pensador que melhor nos conduziu nesse caminho áspero. Minha geração foi, então, marcada pela política. Achávamos que tínhamos a missão sagrada de libertar nosso país da dominação, nosso povo da exploração, nossas vidas da neurose e nosso planeta da catástrofe. E o meio adequado para atingir tais objetivos era a política. Pelo menos foi isso que Sartre nos ensinou.¹³

- 20 Os depoimentos de Zé Celso e Luiz Carlos Maciel são ilustrativos do repertório político e cultural que alimentou jovens intelectuais e artistas, nos idos dos 1950 e 1960. O impacto das idéias existencialistas de Sartre os mobilizava para refletirem acerca de suas próprias condições como indivíduos e, posteriormente, em uma extensão maior, como seres sociais.

A isso, acrescenta-se o *neo-realismo italiano*, a *nouvelle vague*, o cinema de Eisenstein, a descoberta de Marx, Brecht e Antonio Gramsci. Apesar de todos esses referenciais, foi o *intelectual engajado*, Jean-Paul Sartre, admirador de Fidel Castro e defensor do fim da opressão, postura materializada no apoio à Revolução Cubana e à Independência da Argélia, que se tornou o amálgama da atuação do teatro engajado no Brasil: uma prática artística que buscou romper com os limites estabelecidos e assumir a causa da *transformação social*.

- 21 Desse ponto de vista, a postura pública de Sartre estimulou as ações políticas advindas das atividades teatrais. Entretanto, o mesmo lugar não lhe pode ser atribuído quando o debate se volta para as linguagens utilizadas por esses artistas, porque as investigações no campo estético não estiveram entre as preocupações mais prementes do filósofo francês¹⁴, ao passo que aqueles que protagonizavam o teatro engajado no país eram instigados por premissas que foram sintetizadas por Boal, na seguinte passagem:

Há tempos, um crítico afirmou que não se deve meter política em teatro. Essa resistência ao tema proibido jamais teve razão. Teatro não é forma pura, portanto, é necessário meter alguma coisa em teatro, quer seja política ou simples história de amor, psicologia ou indagação metafísica. E se política é tão bom material como qualquer outro, surge o novo e mais sério problema: a idéia da peça. Atualmente existe forte tendência para que uma obra seja julgada levando-se demasiado em conta as idéias progressistas ou reacionárias contidas no texto, transformando-se este no único padrão de excelência ou inferioridade. Procede-se ao julgamento ético, abandonando-se o estético. Basta que o autor manifeste solidariedade e simpatia aos negros, aos operários ou à mulher sacrificada para que a sua obra seja encarada com seriedade. [...] Exemplificando: “O Mártir do Calvário” não pode ser analisado, nem pelos mais carolas, em função da vida exemplar de Jesus. Neste momento, a tendência de nossa dramaturgia não é nada religiosa, mas permanece o mesmo problema visto agora de novo ângulo.¹⁵

- 22 Essa advertência expõe uma preocupação com os estímulos criativos de uma arte comprometida politicamente, com o intuito de advertir que a produção estética não pode prescindir do que lhe é específico: encontrar a linguagem formal adequada para materializar o conteúdo. Nesse caso, a questão *ética*, por si só, não deve ser o único critério considerado na análise crítica.
- 23 Tal evidência é mais um argumento que alicerça a análise ora apresentada, isto é, se do ponto de vista da linguagem não é possível construir níveis de aproximação entre Sartre e o teatro político, já no que se refere à concepção de engajamento houve uma convergência de interesses.

Falta agora tentar uma ligação entre forma e conteúdo. Sartre, analisando Brecht, afirmou que pretende, como este, criticar a sociedade na qual vive o homem moderno, expondo os processos pelos quais essa sociedade e esse homem se desenvolvem. Mas quer também fazer o espectador participar integralmente da experiência do homem deste século, porque é ele, o espectador, que o vive. Este me parece ser o grande caminho do teatro moderno. Pouco importa se vou para ele ou não: importa que gostaria de penetrá-lo.¹⁶

- 24 Apesar de Sartre não ter, como dramaturgo, direcionado o debate estético, as suas peças voltaram aos palcos graças ao grupo Oficina. Em 1959, em uma co-produção com a Aliança Francesa, com a direção de Jean Luc Descaves, foi encenada *As Moscas* e, em 1960, *A engrenagem*, com direção de Augusto Boal. Com esse último, qualificado por Zé Celso como o primeiro trabalho político do grupo, estabeleceu-se um debate acerca do tema do imperialismo à luz do processo eleitoral brasileiro de então.

Nesse momento o país estava em eleições: era a época do Jânio Quadros e do Lott. Então, durante a representação a gente perguntava a sério para o público: “O que vocês vão fazer dessa engrenagem, o que vocês vão fazer do imperialismo?”. Inclusive, nós utilizamos o teatro para uma exposição sobre esse tema, sobre a Petrobrás, aquelas coisas da época. Cada noite tinha um debate e nós perguntávamos de que lado os caras estavam. Foi aí que tivemos a nossa primeira experiência com a censura. Íamos representar *A Engrenagem* no Museu do Ipiranga, em São Paulo, e a representação foi proibida com a desculpa de que as crianças não poderiam assistir ao

espetáculo. Nós nos amordaçamos com umas tiras de pano branco e fizemos uma passeata até o Sindicato dos Metalúrgicos para mostrar a peça lá.¹⁷

Teatro brasileiro após o golpe de 1964: pontos de interlocução com Jean-Paul Sartre

- 25 Após o golpe de 1964, passada a perplexidade, a classe artística respondeu à deposição de João Goulart com o espetáculo *Opinião*.¹⁸ A fase de otimismo encerrara-se. A partir daí, as atividades culturais passaram a conclamar a população a se organizar, com o intuito de construir práticas de *resistência* àquela nova situação. Em algumas delas, prevalecia a interpretação formulada pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), segundo a qual o golpe fora desferido contra as classes trabalhadoras e suas formas de organização. Assim sendo, os setores comprometidos com os princípios democráticos deveriam atuar pelo retorno do Estado de Direito.¹⁹
- 26 No entanto, a constituição de uma *resistência*, que atuasse nos limites da legalidade institucional, não foi uma tese aceita integralmente pelos setores de esquerda, pois o PCB, que já havia sofrido várias dissidências, recebeu severas críticas, fosse por sua política de alianças, fosse por suas análises acerca da conjuntura brasileira.
- 27 Aliás, esse impasse começou a ser apresentado em diversas criações artísticas, como nos filmes **O Desafio** de Paulo César Sarraceni e **Terra em transe** de Glauber Rocha. O primeiro, por meio de um envolvimento amoroso entre uma mulher burguesa e um jornalista de esquerda, constrói uma metáfora sobre o equívoco político materializado na defesa da política de alianças, elaborando, no imediato pós-golpe, uma reflexão sobre as derrotas dos setores progressistas.
- 28 Apesar do caráter pioneiro da película de Sarraceni, foi, sem dúvida, o trabalho de Glauber Rocha, em 1967, que acirrou significativamente o apaixonado debate político. **Terra em transe**, ao discutir do ponto de vista das estruturas sociais e econômicas a falência do populismo²⁰, redimensionou a criação artística no Brasil, tanto para aqueles que o defenderam, quanto para os que repudiaram a sua interpretação.
- 29 No campo teatral, o filme de Glauber provocou um impacto determinante na trajetória do Teatro Oficina e, em particular, na encenação de **O Rei da Vela** (Oswald de Andrade), que destoou dos espetáculos cujo tema da *resistência democrática* fora a base de suas narrativas. Nessas, os governos militares eram os alvos preferenciais de críticas e de denúncias, quer em peças com temas historicamente consagrados (**Arena conta Zumbi**, **Arena conta Tiradentes**, ambas de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, entre outras), quer em montagens que recuperassem a comédia e o próprio teatro de revista (**Dura lex sed lex no cabelo só gumex**, de Oduvaldo Vianna Filho, **Se correr o bicho pega se ficar o bicho come**, de Ferreira Gullar e Vianinha, são exemplos significativos), ou ainda em musicais (**Opinião** de Armando Costa, Paulo Pontes e Vianinha), bem como naqueles que tivessem a denúncia ao arbítrio como tema central (**Liberdade, liberdade** de Flávio Rangel e Millor Fernandes).
- 30 Nesse período, entre esses artistas, não se montou, com projeção, peça alguma de Jean-Paul Sartre.²¹ Da mesma maneira, a perspectiva de engajamento tão firmemente saudada no início da década estava sendo repensada dada a nova conjuntura política. As bandeiras que afirmavam a idéia da *revolução* foram substituídas por atos de resistência, com vistas a enfrentar a ditadura instalada. Imagens do povo unido, a exaltação do coletivo, entre outras abordagens, marcaram esse momento.
- 31 Sob esse aspecto, permaneceram, na cena pública, artistas investidos de posturas que os tornaram *intelectuais*. Novamente, o teatro brasileiro, com intenções explicitamente políticas, transcendeu o seu limite de atuação e tornou a sua ribalta um espaço permanente em defesa da liberdade e da denúncia do arbítrio, mantendo presente os ecos sartrianos do engajamento.

Um exemplo dessa afirmação está na montagem de **Andorra**, de Max Frisch, comentada por Décio de Almeida Prado:

Andorra, ao tratar do anti-semitismo, inspira-se diretamente nas *Reflexões sobre a Questão Judaica* de Sartre. Se fosse possível reduzir um ensaio de cento e tantas páginas (na excelente tradução brasileira de J. Guinsburg) a um conceito fundamental, talvez pudéssemos resumir todo o complexo raciocínio de Sartre afirmando, como ele o faz no capítulo conclusivo, “que, contrariamente a uma opinião difundida, não é o caráter judeu que provoca o anti-semitismo, mas, ao invés, é o anti-semita que engendra o judeu”. Antes ele já havia expresso a mesma idéia, quase obsessivamente, sob várias outras, formas: “Assim, o judeu está em situação de judeu porque vive no seio de uma coletividade que o considera judeu”. “O judeu é um homem que os outros consideram judeu: eis a simples verdade de onde se dever partir”. “Longe de a experiência engendrar a noção de judeu, é esta, ao contrário, que ilumina a experiência: se o judeu não existisse, o anti-semita inventá-lo-ia”. [...] O tema de *Andorra* não é portanto o judaísmo mas exclusivamente o conjunto de mitos que formam o anti-semitismo.²²

32 Tais considerações demonstram de que forma a atmosfera sartriana marcou a cena teatral e revelam a singularidade do Oficina em meio a outras companhias que realizavam uma arte de oposição à ditadura. Em seu primeiro espetáculo, após o golpe, ao contrário do Arena e do Opinião, que marcaram suas presenças por intermédio da reafirmação da liberdade e da figura do herói, o grupo construiu um caminho oposto, isto é, pela afirmação do *não-ser*. Nesse sentido, *Andorra* expôs no palco uma conduta recorrente no Brasil dos militares: identificar seus adversários pelo *não-ser*, isto é, os comunistas, antes de tudo, eram antinacionalistas e antipatrióticos.

33 Contudo, o impacto do Oficina não se restringiu somente a essa montagem. Em termos históricos e culturais, é sobejamente conhecida a importância de **O Rei da Vela**. Mas, para além das contribuições estéticas e políticas, ele trouxe à baila a questão do público, nos seguintes termos:

[...] hoje, com o fim dos mitos das burguesias progressistas e das alianças mágicas e invisíveis entre operários e classe dominante, esse público mais avançado não está muito à frente do outro. Eles fazem um bloco único, sempre na mesma expectativa de uma mistificação (em níveis diferentes, não importa). E, tomado no conjunto, a única possibilidade de eficácia política que pode sofrer será a da desmistificação, a da destruição de suas defesas, de suas justificativas maniqueístas e historicistas (mesmo apoiada nos Gramscis e no Lukács). É a sua reposição no seu “devido lugar”; no seu marco zero. [...] O teatro tem hoje necessidade de desmistificar, colocar esse público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria do seu pequeno privilégio ganho às custas de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque e de toda a miséria de um povo. [...] O teatro não pode ser instrumento de educação popular, de transformação de mentalidades na base do bom-meninismo. A única possibilidade é exatamente pela deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalçada, seu sentido de beleza atrofiado, seu sentido de ação protegido por mil e um esquemas teóricos abstratos e que somente o levam à ineficácia.²³

34 Nesse momento, a idéia de que o espetáculo dirige-se ao *coletivo* começa a ser duramente questionada, apesar de continuar sendo um *a priori* em trabalhos como os musicais do Arena. Porém, em grupos como o Oficina, intensificou-se a premissa de que o público é composto por *indivíduos* e, sob esse aspecto, o processo de questionamento deve se iniciar pelo indivíduo presente, concreto e não pela *massa* que, na maioria das vezes, viabiliza-se como conceito, mas não como prática efetiva de transformação. Aliás, essa discussão foi também apontada por Luiz Carlos Maciel, em 1968, numa análise sobre os caminhos adotados pelo teatro contemporâneo.

O projeto original da geração posterior ao TBC foi, não mais a ascensão social, mas a transformação da sociedade. Seu processo de amadurecimento humano e artístico coincidiu com um processo geral de radicalização política verificado no Brasil, no início da década de 60. Esses jovens pequeno-burgueses, marginalizados como seus colegas mais velhos, embora dotados do mesmo apuro estético e cultural que eles, descobriram um sentido mais amplo para seu conflito

original com os valores tradicionais: a esperança de uma sociedade mais justa e mais humana. Iniciou-se um processo quase geral de esquerdização do teatro brasileiro. Ninguém queria mais ser grã-fino; pelo contrário, aspirava-se por um teatro popular. Ninguém mais se encantava com a Forma, a Beleza ou a Arte; pelo contrário queria se entregar às platéias mensagens filosófica e politicamente conseqüentes. Tal projeto, infelizmente, não foi isento de sonhos vãos. Na verdade, chegou quase a ser dissolvido pelo golpe militar de 1964. Se antes dele a geração posterior ao TBC dera uma demonstração inequívoca de sua força, depois dele revelou as debilidades profundas que a dilaceraram. [...] O marginal da classe média – mesmo conscientizado, politizado, é sempre, fundamentalmente, um rebelde, não um revolucionário. Ligado existencialmente à própria classe, por questão de educação e de formação caracteriológica, jamais é chamado por vocação revolucionária. Bem vestido, bem alimentado, bem educado, a revolução nunca é sua vocação. Para torná-la sua vocação, precisa inventar.²⁴ (grifos nossos)

- 35 Tal diagnóstico, elaborado à luz das idéias de Sartre, mais uma vez, demonstra a maneira pela qual o filósofo continuou presente nas questões relativas ao engajamento. Reconhecer a existência do *indivíduo* no interior do *coletivo* passou a traduzir, em termos políticos, vários encaminhamentos que foram desde a *resistência democrática* até à *luta armada*, passando por posturas próximas à contracultura e a outras práticas independentes.

Década de 1970 – o teatro como espaço da resistência democrática

- 36 Nessas circunstâncias, se a década de 1960 iniciara-se com promessa de felicidade e de transformações, os anos de 1970 trouxeram, para o teatro brasileiro, outros horizontes e proposições. As expectativas anunciadas por bandeiras como *modernização*, simbolizadas pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e *transformação social e política*, que teve nas atividades do Teatro de Arena e do Teatro Oficina o parâmetro do que se denominou *teatro político*, a pouco e pouco foram sendo substituídas, pois, por força de questões internas e de circunstâncias históricas, essas companhias encerraram suas atividades. O Teatro de Arena, em 1971, após a prisão e o posterior exílio do dramaturgo e diretor Augusto Boal, e o Teatro Oficina, em 1974, depois de uma invasão policial, que redundou na detenção de alguns de seus integrantes e na ida do diretor José Celso Martinez Corrêa para a Europa.
- 37 Mesmo com essas derrotas, a cena teatral continuou diversificada. Atores como Fernanda Montenegro, Maria Della Costa, Paulo Autran, Tônia Carrero, Fernando Torres, Dina Sfat, Paulo José, Othon Bastos, Martha Overbeck, Antonio Fagundes, entre outros, mantiveram-se em atividade. Autores como Plínio Marcos, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Queiroz Telles produziram textos que dialogaram com aquele momento histórico. Diretores como Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Flávio Rangel, Antunes Filho estavam em plena atividade.
- 38 Esses profissionais historicamente vivenciaram uma conjuntura sociopolítica vista como *revolucionária*, assim como assistiram, com perplexidade, à derrubada do governo Goulart, à tomada do poder pelos militares e, em conseqüência disso, o estabelecimento gradativo da censura e de restrições às liberdades individuais; que tiveram como contraponto as disputas em torno da *resistência democrática x luta armada*. Presenciaram também ao aumento progressivo de ações guerrilheiras na cidade e no campo, à intensificação do aparato repressivo (prisões, torturas, assassinatos e exílio de lideranças políticas) e à busca de novas alternativas culturais.²⁵
- 39 A conjuntura política transformava-se. Os sujeitos, atuantes em diversos segmentos sociais, deixaram de compreender aquelas circunstâncias históricas como *revolucionárias*. O país deixara de viver situações propícias à transformação e, sob esse aspecto, seria importante construir manifestações culturais capazes de suscitar o debate em favor das liberdades democráticas. O tema da revolução tornara-se uma possibilidade e não mais um dado eminente.

- 40 Esta sensação materializava-se, no meio artístico, com o exílio de artistas que questionaram padrões de comportamento (Caetano Veloso e Gilberto Gil), daqueles que participaram da instrumentalização da arte em favor da luta política (Augusto Boal), bem como dos que buscaram transformar as relações estabelecidas entre Arte e Sociedade (Zé Celso M. Corrêa).
- 41 Os que permaneceram no país deram continuidade às lutas, colocando em cena os temas da *liberdade* e da *atuação do intelectual em uma sociedade de classes*. Dessa maneira, o tema do *engajamento* e a postura *intelectual* assumidas pelo teatro brasileiro mantiveram-se, mas com uma postura redimensionada pelas novas circunstâncias.
- 42 Foi nesse ambiente que, em 1977, o dramaturgo Jean-Paul Sartre retornou aos palcos brasileiros, na encenação de **Mortos sem Sepultura**, com direção de Fernando Peixoto, que também assinou a tradução e adaptação do texto original, cuja ação dramática organiza-se em torno da conduta de torturadores (milicianos, do governo colaboracionista de Vichy) e torturados (membros da Resistência Francesa), diante da prática da tortura e da capacidade de resistência à dor em nome de uma causa.
- 43 Para além das questões inerentes ao texto, nesse momento, o que interessa é observar a maneira como ele foi *lido* e *(re)significado* por Fernando Peixoto. Desse ponto de vista, o primeiro dado refere-se ao fato de que a peça do existencialista Sartre foi interpretada por um dos mais *brechtianos* diretores brasileiros, que sobre ela fez a seguinte consideração:

Em QUESTÃO DE MÉTODO Sartre chega a reconhecer que o marxismo é a filosofia “insuperável de nossa época”, mas considerando-o incompleto, por se fazer, atribui ao existencialismo, por ele apontado como capaz de aprofundar a *práxis* marxista, a tarefa de vir a ser um instrumento capaz de *interiorizar* a filosofia de Marx (examinando homens particulares em situações particulares). Para ele o essencial é o compromisso assumido livremente. Mas como um homem escolhe livremente seu compromisso? Que efetiva liberdade possui, numa sociedade dividida em classes? Que tipo de compromisso? É certo que em Sartre existe a noção de facticidade, como base de nossa liberdade. Ou seja, num mundo contingente, escolhemos como seres contingentes. Mas mesmo partindo da premissa de que a existência precede a essência, Sartre não chega a aceitar integralmente a idéia de que o ser social determina o pensamento. Por isso, mesmo defendendo posições políticas justas, mesmo admitindo e reconhecendo as decorrências da violência das lutas de classe, nele a existência se transforma numa nova essência, escamoteando a problemática situada pelo desenvolvimento dos meios econômicos e pelas novas exigências das relações de produção.²⁶

- 44 Peixoto relê a contribuição de Sartre, como pensador e dramaturgo, a partir da concepção de homem social/coletivo de Marx, com vistas a destacar a temática, tornada metáfora dos porões da ditadura brasileira. Por esse procedimento, mais que a apreensão da filosofia de Sartre, interessou a Fernando trazer à cena o escritor e intelectual engajado:

Sartre é um intelectual pequeno-burguês, “mas se Sartre é um intelectual pequeno-burguês, nem todo intelectual pequeno-burguês é Sartre”. Na peça, por nós traduzida em escrita cênica, interessou o confronto com Sartre e com a realidade de hoje. Para melhor discutir a última, foi necessário melhor discutir o primeiro. Neste nível, o espetáculo parte da aceitação de que um homem está morto desde o instante em que deixa de ser útil ao tempo em que vive, às necessárias transformações da sociedade da qual faz parte. E que, sem trair, é preciso viver sem eternizar as vitórias. Para um instante de incerta e necessária redefinição de valores, como o nosso, Sartre é um aliado não dispensável: porque muitas, inúmeras vezes, coloca a verdade, mesmo uma verdade que temos a ingênua tentação de recusar também em nós em defensiva, porque nos coloca na parede, como outras inúmeras vezes esconde a verdade objetiva, privilegiando um mundo carregado de condenável subjetivismo fechado às chamadas “crises existenciais”. [...] MORTOS SEM SEPULTURA, em cena, é um convite ao debate livre. Uma tarefa que o teatro brasileiro não pode deixar de assumir.²⁷

- 45 Nessas circunstâncias, o chamado do diretor foi ouvido pelos críticos do espetáculo que, em sintonia com as premissas destacadas por Peixoto, enfatizaram a composição cênica, o trabalho dos atores, além de demonstrarem adesão ao engajamento que o teatro assumiu pelo retorno das liberdades democráticas, como demonstra Sábado Magaldi, na seguinte argumentação:

Cabe afirmar, desde logo, que o admirável rendimento do espetáculo decorre em grande parte da lúcida leitura a que o diretor Fernando Peixoto submeteu a obra, traduzindo em linguagem cênica da mais sólida efetividade. [...] O que Fernando fez, no palco, foi deixar em segundo plano as digressões filosóficas e existenciais, como se as personagens atuassem depois da leitura de um tratado do próprio Sartre, em benefício de uma violência direta, carnal, que resume uma indiscutível teatralidade.²⁸

- 46 Ilka Marinho Zanotto, em seu comentário, destaca também o impacto político do espetáculo para o Brasil dos anos de 1970, ao dizer:

“Mortos sem Sepultura” é um espetáculo importantíssimo sob todos os aspectos, e principalmente por colocar e debater em cena idéias necessárias e sempre atuais sobre a validade dos fins a que as ações humanas visam em relação aos meios empregados para obtê-los. Isto é, polemiza a ética à qual o dramaturgo Jean-Paul Sartre imprimiu uma reviravolta a partir dos postulados de um existencialismo levado às últimas conseqüências. [...] Mas a recomendar este espetáculo está o simples fato de que ele debate em nível altamente profissional assuntos tão prementes.²⁹

- 47 Já Jefferson Del Rios, ao explicitar sua adesão à importância política da encenação, para o Brasil da década de 1970, revela:

“Mortos sem Sepultura” (Teatro Maria Della Costa) é a dramaturgia da liberdade realizada por artistas empenhados na causa da democracia e dos direitos humanos. Um espetáculo absolutamente indispensável para aqueles que se preocupam com os temas expostos. [...] O diretor Fernando Peixoto escolheu o enfoque político ao traduzir e adaptar o texto, jogando todo peso da encenação no confronto de homens com a violência da tortura e morte e deixando evidente que “o compromisso com a luta pela liberdade não é apenas a realização ou a justificação de um projeto pessoal”. O caminho decidido é suficiente para esclarecer que a encenação não está preocupada com questões culturalistas e o que tem a oferecer não é um clássico da dramaturgia simplesmente. O espetáculo é um teste à sensibilidade de cada espectador e um apelo emocionado (mas muito objetivo) a sua participação em questões direta ou indiretamente vinculadas ou semelhantes ao que se passa no palco/prisão. [...] Uma montagem de exaltante dignidade que honra o teatro brasileiro conseqüente. [...] “Mortos sem Sepultura”, na acertada observação de Fernando Peixoto “é um convite ao debate livre. Uma tarefa que o teatro brasileiro não pode deixar de assumir”. A crítica subscreve a proposta.³⁰

- 48 Depreende-se dos textos apresentados uma identidade de propósitos entre o encenador/ espetáculo/críticos, na medida em que, à luz daquele momento político, a opção pelo texto de Sartre foi uma escolha engajada ou, nos dizeres de Del Rios, um *teatro conseqüente*. Nesse sentido, durante a ditadura militar, o filósofo francês foi trazido ao debate sob duas vertentes. A primeira, no estabelecimento do papel do indivíduo no processo histórico, marcando um enfrentamento histórico entre o individual x coletivo. A segunda, relativa a uma postura engajada, implicou a realização de um teatro que transcendeu os limites artísticos e assumiu uma postura pública de intervenção política e social.

- 49 Nesses termos, se a proposta de engajamento, pelos mais diferentes motivos, foi abraçada pelos segmentos de oposição à ditadura, a questão atinente ao embate entre individual x coletivo permeou disputas políticas e estéticas, como se vislumbra no seguinte comentário de José Arrabal à encenação de Fernando Peixoto:

A montagem de *Mortos sem Sepultura*, no Teatro Maria Della Costa (SP), está bem aquém dessas discussões polêmicas que hoje a peça poderia suscitar. Muda-se bastante o texto de Sartre e se tenta escrever cenicamente a adaptação da peça como se ela fosse obra de autoria de um primo afastado menos romântico e diluidor de um Gorki dos últimos anos de vida. Tem-se uma estrutura de palco sustentada por heróis positivos e negativos. E para isso, a situação-limite é um prato feito à comoção do público. Num teatro que não se repensa, nem se refaz, atrelado que está a uma postura aparente de liberalismo heróico.

Trata-se de um espetáculo armado na didatização do óbvio; uma aula baseada nos conhecidos esquemas de uma pedagogia da sedução, em que o código serve à manipulação ilusória, ora como estímulo à enculpação, ora como índice de todo um processo purgativo dos sentimentos da platéia.³¹

- 50 Essa proposição analítica intensificou-se no decorrer da década de 1970, quando o repertório intelectual, de muitos artistas que passaram a fazer teatro no período, afirmou-se desvinculado dos debates que motivaram os profissionais em atividade desde meados dos anos 1950. Sob esse aspecto, a cena brasileira acolheu distintas formas de conceber o tema da liberdade durante a ditadura militar: desde o tratamento de temas sob o ponto de vista do indivíduo até abordagens mais amplas, o teatro assumiu um importante papel no debate do país.
- 51 Nesse processo, estiveram presentes, como elementos inspiradores, idéias e comportamentos identificados com a *contracultura*, que, muitas vezes, não foram devidamente interpretados, diante da existência de um Estado Autoritário a ser combatido. Todavia, os ecos dos questionamentos, ocorridos na Europa e nos Estados Unidos, foram redimensionando, no Brasil, os temas definidos como políticos e trouxeram à tona um novo olhar para temas como *sexualidade, repressão, instituições, poder*, etc. Assim, sob esse prisma, qualquer proposta de transformação passava por uma crítica radical à prática dos setores conservadores e dos grupos de esquerda, pois as expectativas de mudanças implicavam reconhecer os sinais inequívocos da presença de novas demandas sociais, políticas e culturais.
- 52 No período relativo aos anos de 1974 a 1980, os espaços de debates foram ocupados por temas como liberdade, anistia política, Estado de Direito. Em termos teatrais, o coroamento dessa luta, foi a liberação e a conseqüente montagem de **Rasga Coração**, de Oduvaldo Vianna Filho, sob a direção de José Renato. Em verdade, com **Rasga Coração** no palco, encerrou-se um ciclo da história política e cultural do Brasil.

Restabelecimento do estado de direito – qual o lugar da arte engajada?

- 53 Com o fim da ditadura militar, nos diferentes campos de criação, fortaleceu-se a idéia de *arte como entretenimento*, ao lado da expansão do *circuito comercial*. O diálogo estabelecido entre Teatro e Sociedade, até então, havia propiciado a produção de significados e representações, ao lado de práticas sociais que, no campo simbólico, se tornaram chave para compreender as trajetórias profissionais, intelectuais e criativas de artistas brasileiros nas décadas de 1960 e 1970. Porém, com o retorno do Estado de Direito, com a posse, em 1985, de José Sarney como primeiro presidente civil, desde o golpe de 1964, quais os caminhos que se apresentavam para o teatro?
- 54 Muitos artistas, que atuaram firmemente em projetos vinculados ao tema da *resistência democrática*, retiraram-se da cena teatral. Antigos atores/produtores encerraram suas atividades como proponentes e passaram a atuar no âmbito das oportunidades existentes. Por sua vez, profissionais surgidos no decorrer dos anos 1970 viram suas propostas cênicas esgotarem-se e encaminharam-se para outros veículos de trabalho, tais como a televisão e o cinema.
- 55 Com o paulatino desaparecimento da dramaturgia e da cena politizada no sentido tradicional, assim como a extinção de diversos grupos que surgiram nos anos 1970, a grande marca do teatro brasileiro na década de 1980 foi o *besteirol*, que teve Mauro Rasi, Vicente Pereira, Miguel Fallabela, entre seus dramaturgos mais destacados, e foi assim justificado por Fallabela, no livro de Flávio Marinho:

Os últimos vinte anos não foram apenas a história da ditadura militar, de seus arbítrios, de suas torturas. Foram também marcados pelo poder cada vez mais avassalador da televisão, pela sedutora decupagem das histórias em quadrinhos. Uma geração inteira deparou-se com gigantescos ‘outdoors’, repletos de garotas glamourosas e super-heróis, que coloriam os anos negros de nossa história recente. [...] Vivemos sem anestesia num mundo de imagens. Crescemos em meio ao absurdo que reúne a dura fome da Etiópia e um dourado campeonato de surf num mesmo jornal. Os vilões da saudosa Glória Madagan foram tão reais quanto o napalm da guerra do Vietnã. As fadas e as bruxas do ‘Teatrinho Trol’ estavam lado a lado com as tropas militares que desfilavam imponentes pelas ruas. Não sabíamos da guerrilha do Araguaia, mas conhecíamos o ‘milagre econômico’, os sonhos de ascensão social da classe média. Uma Hollywood platinada

nos foi impingida goela abaixo. E é para ela que olhamos criticamente quando fazemos nossa dramaturgia.³²

- 56 Essa avaliação, ao dimensionar historicamente o nascimento do *besteirol*, revela o impacto das mudanças ocorridas no Brasil, em especial aquelas propiciadas pelos governos militares e por diversos segmentos sociais, entre elas: modernização conservadora, reforma educacional e investimento em telecomunicações. Tais iniciativas, aliadas à atmosfera de censura e de repressão, tiveram uma contribuição no estabelecimento do repertório cultural e político da juventude do início dos anos 1970, que pelas circunstâncias de época foi, gradativamente, se revelando diverso daquele que alimentou os jovens das décadas de 1950 e 1960.
- 57 Desse ponto de vista, enquanto artistas comprometidos com a tese da *resistência democrática* enxergavam a luta política sob o prisma da tragédia, os jovens dramaturgos compreendiam o processo sob a égide da comédia, dessacralizando o campo da política, que passou a ser abordado com ironia e não mais com a magnitude da dramaturgia engajada.
- 58 Esses questionamentos estenderam-se também à figura do *intelectual engajado*, pois, no decorrer da década de 1980, os espaços de interlocução social foram se esvaindo. As mudanças ocorridas nos países do Leste Europeu, o fim da União Soviética e queda do Muro de Berlim deram um novo rumo não só à política internacional, mas à questão ideológica no mundo contemporâneo.
- 59 Com a perda do referencial de transformação revolucionária, tanto no nível do pensamento, quanto da ação política, nesses novos tempos, consagraram-se a descrença em relação a um futuro melhor e a evidência de que o presente tornou-se uma constante, no qual as agendas, com vistas a construir condições para a efetivação de um *salto qualitativo*, desapareceram.
- 60 No que se refere ao teatro brasileiro, atualmente, há uma evidente pluralidade em cena, mas isso não é algo inusitado, porque a diversidade sempre esteve presente. No entanto, o aspecto original desse processo reside no fato de que, em termos de história recente, o denominado *teatro político* não tem uma finalidade prévia estabelecida, isto é, não há uma causa a ser defendida e, muito menos, um futuro a ser conquistado: *as utopias que alimentaram o século XX não servem como referência para essas novas motivações*.
- 61 Em meio a essas circunstâncias históricas e diante do centenário de nascimento de Jean-Paul Sartre (1905-2005), refletir sobre o espaço público e recuperar nele o papel da *arte* e do *artista* como *intelectual* é recolocar, no centro do debate, premissas fundamentais, pois como o próprio Sartre observou:

O engajamento do escritor visa comunicar o incomunicável (o ser-no-mundo vivido) explorando a parte de desinformação contida na língua comum e manter a tensão entre o todo e a parte, a totalidade e a totalização, o mundo e o ser-no-mundo como *sentido* de sua obra. *Em seu próprio ofício* ele está às voltas com a contradição da particularidade e do universal. Enquanto os outros intelectuais viram nascer sua função de uma contradição entre as exigências universalistas de sua profissão e as exigências particularistas da classe dominante, ele encontra em sua tarefa interna a obrigação de habitar no plano vivido sugerindo ao mesmo tempo a *universalização* como afirmação da vida no *horizonte*. Nesse sentido, ele não é intelectual *por acidente*, como eles, mas *por essência*. Precisamente por essa razão, a obra exige, por si mesma, que ele se coloque *fora dela*, sobre o plano teórico-prático em que já estão os outros intelectuais: pois ela é, por um lado, restituição – sobre o plano do não-saber – do ser num mundo que nos esmaga e, por outro, afirmação vivida da vida como valor absoluto e exigência de uma liberdade que se dirige a todas as outras.³³

- 62 À luz das questões debatidas, o século XXI traz, em particular para a sociedade brasileira, uma tarefa de grande porte: atualizar historicamente a figura do *intelectual*, pois se vive, atualmente, perante interrogações que só serão vislumbradas na dinâmica do processo histórico. Num futuro próximo, a perspectiva crítica deverá ser uma das mais importantes armas para o estabelecimento do debate público e da reflexão e, sob esse ponto de vista,

os binômios *Arte/Política* e *História/Estética* também contribuirão na inteligibilidade das representações constituídas social e simbolicamente.

Notas

1 Por meio de concepções realistas e de uma estrutura narrativa centrada no conflito (e não em situações) foram escritas *Eles não usam black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri) e *Chapetuba Futebol Clube* (Oduvaldo Vianna Filho). Já as premissas do teatro épico de Bertolt Brecht subsidiaram a escrita de *Revolução na América do Sul* (Augusto Boal). Por sua vez, esse referencial, aliado às conquistas cênicas de Erwin Piscator, alicerçaram o texto e a encenação de *A mais-valia vai acabar*, seu Edgar (Oduvaldo Vianna Filho), direção de Chico de Assis, no Rio de Janeiro, que inaugurou o CPC, posteriormente CPC da UNE.

2 É necessário fazer essa ressalva porque, em termos de texto dramático, a discussão apresenta outro nível de complexidade, na medida em que, por exemplo, a peça *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade) escrita em 1933, apesar de ter sido encenada somente em 1967, traz em sua estrutura diálogos com os recursos teatrais utilizados pela dramaturgia européia e norte-americana do período.

3 Prado, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 50.

4 As duas pesquisas, em nível de mestrado e em nível de doutorado, sobre a Companhia Maria Della Costa são as seguintes:

5 Guzik, Alberto; Pereira, Maria Lúcia. (Orgs.). *Dionysos – Especial: Teatro Brasileiro de Comédia*. Rio de Janeiro: MEC/SEAC – FUNARTE/ SNT, Setembro de 1980, n. 25, p. 78

6 Silveira, Miroel. *A Outra Crítica*. São Paulo: Ed. Símbolo, 1976, p. 109.

7 Jacobbi, Ruggero. *A Inteligência de Sartre*. In: Vanucci, Alessandra. (Org.). *Crítica da Razão Teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 33.

8 Para um maior detalhamento dessa discussão, consultar:

9 Prado, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 63.

10 Boal, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 177.

11 Sartre, Jean-Paul. *O que é um intelectual?* In: _____. *Em Defesa dos Intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994, p. 15.

12 Corrêa, José Celso Martinez. *Romper com a Família, Quebrar os Clichês*. In: Staal, Ana Helena Camargo. (Org.). *José Celso Martinez Corrêa – Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 27; 30; 31.

13 Maciel, Luiz Carlos. *Geração em Transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 25-26.

14 Acerca desse aspecto limitador na análise estética de Sartre, Contatori Romano assim se manifestou: “Sartre confere ao escritor uma função prática e ética no caminhar da História. Pois, condenado a comprometer-se com seu tempo, uma vez que contribui para veicular valores, deve, mais que isso, fazer de sua obra um meio de transmitir ao público uma visão clara, em linguagem direta, do funcionamento de seu mundo. Esse tema e a sua condição imediata – a supressão do estilo, do que é propriamente campo da arte – são largamente discutidos em Cuba e no Brasil. Assim Sartre se pronuncia na conferência sobre “A Estética da literatura popular”, na Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio de Janeiro: ‘O problema que se coloca hoje para o escritor é o de saber quais os meios de que ele pode dispor para dar ao leitor a idéia de que o destino humano está exclusivamente nas mãos do próprio homem’. Entretanto, além da gritante contradição entre a idéia de ‘supressão do estilo’ e a elaboração apurada de sua própria obra, as técnicas de uma literatura de compromisso social não estão sistematizadas na produção teórica do pensador francês (Romano, Luís Antônio Contatori. *A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*. Campinas-SP: Mercado de Letras: São Paulo: FAPESP, 2002, p. 263-264).

- 15 Boal, Augusto. Explicação. In: _____. Revolução na América do Sul. São Paulo: Massao Ohno Editora, s/d, p. 6.
- 16 Ibidem, p. 8.
- 17 Corrêa, José Celso Martinez. Romper com a Família, Quebrar os Clichês. In: Staal, Ana Helena Camargo. (Org.). José Celso Martinez Corrêa – Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 26-27; 35.
- 18 O espetáculo é de autoria de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes. Foi interpretado por Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão (Maria Bethânia), sob a direção de Augusto Boal.
- 19 Esta reflexão foi desenvolvida em meu trabalho sobre a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999), especialmente no capítulo 3: “Teatro e Política: a historicidade da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho”.
- 20 Sobre este tema, vale a pena consultar o seguinte trabalho:
- 21 Em meados da década de 1960, no Rio de Janeiro, houve uma encenação de *Mortos sem Sepultura*, dirigida por Paulo Afonso Grisolli, pelo grupo TB Teatro, que teve pouca repercussão. Para maiores detalhes, consultar: Maciel, Luiz Carlos Maciel. *Geração em Transe: Memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 159.
- 22 Prado, Décio de Almeida. *Andorra*. In: _____. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 46; 47; 48.
- 23 Corrêa, José Celso Martinez. O Poder e Subversão da Forma (entrevista realizada por Tite de Lemos, aParte, no. 1, TUSP, março e abril de 1968). In: Staal, Ana Helena Camargo. (Org.). José Celso Martinez Corrêa – Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 96-97.
- 24 Maciel, Luiz Carlos. Quem é quem no Teatro Brasileiro. Arte em Revista: Teatro. São Paulo: Kairós, outubro de 1981, n. 6, p. 73; 75.
- 25 Nesse período, criaram-se núcleos teatrais independentes sediados nas periferias das grandes cidades. Surgiram novas proposições estéticas com companhias como Pessoal do Victor, dos atores Paulo Betti e Eliane Giardini; o Vento Forte, do diretor Ilo Krugli; e Ornitorrinco, Cacá Rosset e Luiz Roberto Galízia. Além disso, não se pode esquecer a forte presença do *Teatro Ipanema*, sob a direção de Rubens Corrêa e Ivan Albuquerque, além do surgimento, em meados da década, do *Asdrúbal trouxe o Trombone*, de Hamilton Vaz Pereira, Luiz Fernando Guimarães, Regina Casé, Nina de Pádua, etc.
- 26 Peixoto, Fernando. Porque, como e para que reviver os “Mortos”. Programa da peça *Mortos sem Sepultura*. São Paulo, 1977.
- 27 Peixoto, Fernando. Porque, como e para que reviver os “Mortos”. Programa da peça *Mortos sem Sepultura*. São Paulo, 1977.
- 28 Magaldi, Sábado. Um Sartre mais forte, graças a Peixoto. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 23 set. 1977.
- 29 Zanotto, Ilka Marinho. Horror. Visão. São Paulo, 17 out. 1977, p. 121.
- 30 Del Rios, Jefferson. Oração dramática para os mortos que não se rendem. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 set. 1977.
- 31 Arrabal, José. Tortura, resistência. E a platéia se comove. Isto É, São Paulo, 21 nov. 1977, p. 39-40.
- 32 Marinho, Flávio. Quem tem medo de besteiro! – A História de um Movimento Teatral Carioca. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p. 81-82.
- 33 Sartre, Jean-Paul. O Escritor é um Intelectual? _____. Em Defesa dos Intelectuais. São Paulo: Ática, 1994, p. 72.

* As idéias contidas deste texto foram apresentadas em dois seminários sobre Jean-Paul Sartre, ocorridos no segundo semestre de 2005. O primeiro, Sartre: Ficção e Filosofia, realizou-se na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, no período de 23 a 26 de agosto. O segundo, Ser Sartre – Comemoração ao Centenário de Nascimento de Jean-Paul Sartre, teve

lugar na cidade de Araraquara (SP) e foi uma iniciativa da UNESP e do SESC-SP, no período de 12 a 23 de setembro. Nas duas oportunidades, foram recebidas contribuições que muito enriqueceram as premissas originais da exposição. Assim sendo, a autora agradece a todos os que contribuíram com os debates e a Alcides Freire Ramos, Maria Abadia Cardoso e Ludmila Sá de Freitas pela leitura atenta dos originais.

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Rosângela Patriota, « História, cena, dramaturgia: Sartre e o teatro brasileiro », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2007, Puesto en línea el 12 janvier 2007. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index3307.html>

Rosângela Patriota

Professora Associada I do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Coordenadora do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) e editora da **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**.

Licencia

© Tous droits réservés

Abstract / Sumário

This article analyzes how the conception of *engagement* of the French philosopher Jean-Paul Sartre contributed with the Brazilian theatrical scene in the 1960s and 1970s decades.

Keywords : history and aesthetic, brazilian theatre

Este artigo analisa de que maneira a concepção de *engagement* do filósofo francês Jean-Paul Sartre contribuiu com a cena teatral brasileira das décadas de 1960 e 1970.

Palavras chaves : teatro brasileiro

Licence portant sur le document : © Tous droits réservés