



Narrador e personagem: para uma teoria do texto e do espetáculo épicos a partir da prática brasileira [segunda parte]¹

Narrator and character: for a theory of epic text and epic spectacle from the Brazilian practice [second part]

Fernando Marques²

Resumo

As concepções de teatro épico divulgadas durante as décadas de 1960 e 1970, no Brasil, parecem não ter considerado plenamente a prática teatral no país, apoiando-se sobretudo em realizações internacionais. As peças e espetáculos teatrais ligados ao estilo épico então inventaram maneiras novas de estruturar histórias e de propô-las ao público, maneiras essas que ultrapassaram os modelos consagrados. Podemos buscar articular, hoje, uma teoria do épico a partir da prática brasileira, seja a dos anos 1960 e 1970, seja a de nossos dias. Nesta segunda parte do artigo, analisamos cinco peças representativas, encenadas entre 1965 e 1979, e buscamos aproximá-las de realizações recentes.

Palavras-chave: Teatro épico. Teatro brasileiro. Teoria teatral.

Abstract

The concepts of epic theater disseminated during the 1960s and 1970s, in Brazil, seem not to have fully considered theatrical practice in the country, relying mainly on international achievements. The plays and theatrical shows linked to the epic style then invented new ways of structuring stories and proposing them to the public, ways that went beyond the established models. We can seek to articulate, today, a theory of the epic based on Brazilian practice, whether that of the 1960s and 1970s, or that of current theater. In this second part of the article, we analyze five representative plays, staged between 1965 and 1979, and seek to bring them closer to recent achievements.

Key words: Epic theater. Brazilian theater. Theatrical theory.

¹ A primeira parte encontra-se publicada em *Dramaturgia em foco*, Petrolina-PE, v. 4, n. 2, p. 181-200, 2020. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/1378/911>.

² Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, escritor e compositor. Publicou, entre outros livros, *Últimos: comédia musical* (livro-CD), *Zé: peça em um ato* (adaptação em verso e canções de *Woyzeck*, de Büchner), *Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970* e *A província dos diamantes: ensaios sobre teatro*. Autor da comédia musical *Vivendo de brisa*, encenada em Brasília (2019). E-mail: fmarquesfreitas@terra.com.br.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

1. Prévias

Na primeira parte de “Narrador e personagem”, percorri aspectos porventura essenciais de *Teatro político*, livro de Erwin Piscator (1893-1966), e abordei peças de Bertolt Brecht (1898-1956): *A alma boa de Setsuan* (o primeiro texto do autor a ser encenado profissionalmente no Brasil, em 1958), *Mãe Coragem* e *Galileu Galilei*. Piscator e Brecht, esse último sobretudo, influíram largamente no teatro brasileiro dos anos 1960 e 1970.

Agora, nesta segunda parte, examino peças e espetáculos brasileiros buscando perceber, nessas obras, traços originais que já não se podem reduzir à presença brechtiana ou à de outras fontes. Comento *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, *O rei da vela* e *Rasga coração*. Como se vê, privilegio os musicais. Ao final do artigo, menciono textos e montagens recentes, com o intuito de ilustrar a efetividade daqueles traços.

A intenção é a de recensear recursos e resultados que, tendo sido criados ou recombinaados no país, possam levar a uma teoria do épico à maneira local, historicamente motivada e passível de se verificar além das décadas de origem, como a aproximação com obras posteriores pretende assinalar.

2. Farra épica: *Zumbi*

2.1 Um pouco de história

Os gêneros ou subgêneros tradicionais das revistas e das comédias cantadas influem sobre o teatro musical politizado que se faz no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Lembremos rapidamente alguns dados acerca da *revista* e da *comédia musical*.

A voga das revistas de ano, proveniente da França, havia chegado a Portugal com *Lisboa em 1850*, peça de Francisco Palha e Latino Coelho que estreia na capital portuguesa em janeiro de 1851. O gênero cômico-musical das revistas repassava os acontecimentos do ano anterior em suas respectivas cidades: Paris, Lisboa, Rio de Janeiro.

A primeira obra desse formato no Brasil chamou-se *As surpresas do senhor José da Piedade*, texto de Figueiredo Novaes encenado em janeiro de 1859, no Rio. Fatos políticos, sucessos de teatro, escândalos, epidemias, modas e mazelas urbanas: tudo era assunto para as velhas revistas, que se organizavam por colagem, isto é, segundo cenas ou quadros relativamente independentes entre si.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

As revistas vão se afirmar plenamente nos hábitos culturais do Rio de Janeiro mais tarde, com o êxito de *O mandarim*, peça de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio levada à cena em 1884. Depois das revistas de ano, virão as revistas carnavalescas e, finalmente, as feéricas, de acordo com a divisão proposta por Neyde Veneziano³.

Outro subgênero do teatro cantado é a comédia musical, que privilegia o enredo – enredo esse que nas revistas pode ser tênue, mero pretexto para repassar episódios do ano que acaba de terminar (ou, nas carnavalescas, para apresentar canções; ou ainda, nas feéricas, para exibir elenco e cenários exuberantes).

Exemplo clássico de comédia musical ou “comédia-opereta”, como seu autor a chamou, é *A capital federal*, de Arthur Azevedo, que estreou em 1897 (seria reencenada por Flávio Rangel em 1972). A crítica de costumes leve e bem-humorada, assumindo por vezes tonalidade conservadora e sentenciosa, era uma característica das revistas e comédias.

Esses espetáculos refluem nos anos 1950, o que coincide com o aparecimento de nova geração de autores e atores, justamente a geração que iria escrever e interpretar o teatro musical e político. Essa leva de artistas inclui Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, ao lado dos quais vão atuar colegas mais velhos como Paulo Autran.

2.2 A peça e suas fontes

Arena conta Zumbi, texto de Boal e Guarnieri encenado com o elenco do Teatro de Arena sob a direção de Boal, estreia a 1º de maio de 1965, em São Paulo⁴. Pertence à última das quatro fases nas quais Augusto Boal dividiu a trajetória do Arena, a dos musicais⁵.

³ Neyde Veneziano publicou livros importantes sobre o gênero: *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções* (Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1991; 2ª edição: SESI-SP, 2013) e *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!* (Campinas: Editora da Unicamp, 1996). Outro pesquisador desse campo é Delson Antunes, autor de *Fora do sério: um panorama do teatro de revista no Brasil* (Rio de Janeiro: Funarte, 2004).

⁴ Houve outra montagem de *Arena conta Zumbi* (ou *Arena conta: Zumbi*, com dois pontos após o verbo) naquele ano, que estreou a 8 de outubro, no Rio de Janeiro, com direção de Paulo José e direção musical de Dorival Caymmi Filho (em São Paulo, o diretor musical fora Carlos Castilho). “Não se trata de um simples remonte, mas [de] um espetáculo inteiramente novo”, informa-se no volume com a peça, publicado na ocasião do espetáculo (sem indicação de editora). Dos seis atores, entre eles Milton Gonçalves, apenas Dina Sfat participara da montagem paulistana. Em São Paulo, ao lado de Dina: Anthero de Oliveira, Chant Dessian, David José, Lima Duarte, Marília Medalha, Vanya Sant’Anna e Guarnieri.

⁵ As quatro fases da companhia, de 1956 a 1967, foram a do realismo, apoiada em autores estrangeiros (John Steinbeck, Sean O’Casey); a da “fotografia”, de tendência naturalista, que nasce com *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, em 1958, etapa em que se lançaram vários autores brasileiros (Vianna Filho, Roberto Freire, Francisco de Assis, Benedito Ruy Barbosa) em decorrência do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena (1958-1961); a fase da nacionalização dos clássicos (Maquiavel, Lope de Vega, Martins Pena, Molière) e, por fim, a dos musicais, na qual se incluem *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*.

A ensaísta Cláudia de Arruda Campos, em *Zumbi, Tiradentes* (livro de 1988), percebe ligações entre *Zumbi* e as revistas que se fizeram no Brasil de décadas anteriores. Cláudia assinala ainda as influências exercidas pelas ideias de Piscator e Brecht sobre o trabalho.

A topicalidade, “alusão a costumes e a acontecimentos próximos”, típica das revistas, ressurgiu em *Zumbi*. Esta peça, no entanto, ultrapassa as revistas quanto ao comentário da realidade. Mais do que a simples referência ao cotidiano e a episódios atuais, texto e espetáculo do Arena praticam a análise política, aponta a ensaísta (CAMPOS, 1988, p. 83; 85).

Tais fontes – a tradição brasileira dos musicais e o teatro de agitação política feito na Europa – alimentavam, já em 1960, dois espetáculos que se podem considerar pioneiros do musical participante no país.

São eles *Revolução na América do Sul*, texto de Augusto Boal encenado por José Renato, e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, texto de Vianna Filho encenado por Francisco de Assis, ambos de 1960. Há relação entre *Zumbi* e essas peças e montagens, cinco anos anteriores: a liberdade épica propiciada pelas canções e pelo uso (constante ou eventual) do verso, a dispensa da verossimilhança, a comicidade; a maneira lúdica, enfim, de apresentar as histórias.

Recorde-se o que afirmava Gianfrancesco Guarnieri sobre “a magia do ‘conta’”, em entrevista a Fernando Peixoto, conforme trecho reproduzido na primeira parte deste artigo. A flexibilidade épica dos musicais do Arena inspirava-se nesta “magia”: “Você pega três atores numa sala de visitas e se eles quiserem eles contam a história, passando do passado para o futuro, do campo de futebol para o Himalaia” (GUARNIERI em PEIXOTO, 1978, p. 110).

2.3 Rodízio nos papéis

O quilombo de Palmares existiu por cerca de 100 anos, do início ao final do século XVII. Situava-se em local hoje correspondente ao município de União dos Palmares, na Serra da Barriga, em Alagoas, região então pertencente à capitania de Pernambuco.

O tom sério e o cômico, irreverente, se alternam para representar o que foi Palmares e o que foram os esforços para ampliá-lo e defendê-lo, propondo paralelo com a situação brasileira no pós-64. Ironia e sátira dirigem-se aos senhores brancos e ao sistema escravista, assim como, por analogia, aos donos do poder em 1965.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

A história do líder e patriarca Zambi, fundador do quilombo, de seu neto Ganga Zona e de seu bisneto Ganga Zumba, o Zumbi, nos é apresentada tanto mediante narração quanto por cenas de tipo dramático. Temos a perspectiva coletiva, coral, já na primeira música; a presença do Cantador, interpretado por diversos atores ao longo do espetáculo; e cenas em chave dramática, dialogadas.

Os atores revezam-se nas personagens, evitando a associação das figuras a intérpretes específicos. Com isso, pretende-se dissolver a empatia, a entrega emocional dos espectadores à cena, conforme a sugestão brechtiana.

Canções em vários estilos comparecem a *Zumbi* (o baião, o samba), compostas por Edu Lobo em parceria com os dramaturgos. O baião de abertura estabelece a perspectiva coletiva e épica da peça. As duas primeiras estrofes:

O Arena conta a história
pra você ouvir gostoso,
quem gostar nos dê a mão
e quem não, tem outro gozo
Quem gostar nos dê a mão
e quem não, tem outro gozo

História de gente negra
da luta pela razão,
que se parece ao presente
pela verdade em questão:
pois se trata de uma luta
muito linda na verdade:
É luta que vence os tempos,
luta pela liberdade! (BOAL; GUARNIERI, 1970, p. 31)

Encontramos na peça, em primeiro plano, o propósito da revisão histórica, com a volta a episódios que a historiografia convencional negligenciou. Invertem-se os sinais ideológicos, e os eventos de rebeldia passam de negativos a positivos – ou exemplares. O segundo mote, talvez mais importante, ainda no plano dos temas, consiste no estímulo à resistência ao regime autoritário, sublinhando-se o tempo presente.

As analogias propostas – entre Palmares, no século XVII, e o Brasil dos anos 1960 – correm, entretanto, o risco de falsear os conteúdos, tornando-os a-históricos. É o que afirmam as pesquisadoras Cláudia de Arruda Campos (1988) e Iná Camargo Costa (autora de *A hora do teatro épico no Brasil*, livro de 1996). O largo período figurado no enredo estaria em descompasso com o seu modelo contemporâneo, imediato, este limitado aos poucos anos do período pré-64.

Outras restrições se fizeram, como a de Décio de Almeida Prado que, em crítica de 1965 recolhida em *Exercício findo*, viu “maniqueísmo” em *Zumbi*, embora reconhecendo tratar-se de “um espetáculo agressivo e inteligente” (PRADO, 1987, p. 66-68).

Do ponto de vista formal, devemos destacar a combinação de procedimentos – o dramático, o narrativo, o descritivo, este nas imagens (*slides*) que ilustram as falas sobre os instrumentos de tortura usados contra os escravos, quando a montagem evoca Piscator, logo no início da história. Somam-se a esses processos a música que empresta pulso ao trabalho (há gravação de *Zumbi*) e os movimentos plásticos, que podemos adivinhar ao ver as fotos do espetáculo.

Fotografia 1 – *Arena conta Zumbi* (São Paulo, 1965).

Imagem do elenco incluindo Lima Duarte (de costas) e Dina Sfat (de perfil).



Fonte: Acervo FUNARTE/Cedoc. Foto: Derly Marques.

Tais procedimentos seriam disciplinados, de certo modo contidos, e tornados sistema dois anos depois em *Arena conta Tiradentes*. A sistematização operada em *Tiradentes* restringiria a liberdade anárquica de *Zumbi* – aliás, visava mesmo fazê-lo.

Pretendo ressaltar, no texto e no espetáculo de 1965, justamente o alargamento dos limites temporais e espaciais, além de sublinhar a natureza, digamos, coletiva das personagens.

Em *Mãe Coragem*, a história abrange 12 anos; em *Galileu*, dilata-se por três décadas. Em *Zumbi*, alcança perto de um século, sendo que nas peças de Brecht (sobretudo nessa última) acompanhamos a trajetória de um indivíduo (embora com ressonância social ampla); na do *Arena*, a de toda uma população, sumariamente figurada. Há alguma ênfase no trio de heróis em *Zumbi*, mas boa parte da atenção dos dramaturgos centra-se na gente anônima de Palmares. A comparação entre as obras não implica juízo de valor, mas assinala traços singulares na peça brasileira.

No plano do espaço, percorremos os navios negreiros a atravessarem o Atlântico; os ambientes palacianos; a proximidade dos amantes; o campo e o teatro de guerra nordestinos. Não há fronteiras: o palco é lugar onde *imaginamos ver* mais do que propriamente *vemos*, embalados por estímulos não miméticos.

Esses dados em si mesmos pareceriam pouco relevantes, apenas quantitativos. Mas o modo ágil como a peça caminha, saltando no tempo e no espaço sob o impulso das canções, mobilizando estilos teatrais diversos, revela-se esteticamente audacioso; ainda que a ousadia se mostre imperfeitamente consumada como ocorre, por vezes, em falas ou versos que podem soar banais. Há também o risco de excessiva fragmentação das ações.

O tratamento de tempo e espaço sob a *magia* narrativa, o rodízio dos atores nos papéis e as ações compassadas pela música superam, no entanto, o eventual risco de dispersão (ou podem fazê-lo, a depender da maneira de agenciá-los). Afinal resultam no que nos parece um feito do musical no país.

Zumbi permanece modelar ao menos pela ambição que exhibe, logrando contar a saga de Zumbi e seus descendentes, com a luta negra pela liberdade valendo por símile da luta contra a ditadura nos anos 1960⁶.

⁶ O diretor João das Neves (1934-2018), que havia integrado o Grupo Opinião, voltou ao texto do *Arena* em 2012, adaptando-o e encenando-o com elenco de artistas negros. Seu espetáculo (que não pude ver) parece ter-se dedicado mais a abordar a violência da escravidão do que a propor paralelos entre o século XVII e a atualidade. O diretor viu *Zumbi*, *Ganga Zona* e *Zumbi* como “grandes fundadores da nossa cultura”, considerando a peça de Boal, Guarnieri e Edu Lobo como “o primeiro musical brasileiro moderno”, segundo declarou ao jornal *O Globo* (em matéria publicada a 9/8/2012).

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

3. Farra disciplinada: *Tiradentes*⁷

3.1 Caos criador

No segundo dos cinco “Artigos de Augusto Boal”⁸ que abrem a edição de *Arena conta Tiradentes*, o autor afirma:

Zumbi culminou a fase de ‘destruição’ do teatro, de todos os seus valores, regras, preceitos, receitas, etc. Não podíamos aceitar as convenções praticadas, mas era ainda impossível apresentar um novo sistema de convenções. (BOAL em BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 23)

Um novo sistema é justamente o que Boal se dispõe a formular nesses artigos em que descreve o *Sistema do Coringa*. Ele recorda de saída como se davam as práticas cênicas em *Zumbi*, quando o novo método começou a ser gestado.

A primeira das quatro técnicas utilizadas no espetáculo de 1965 residia, conforme dissemos, na desvinculação de atores e personagens: todos os atores podiam interpretar quaisquer personagens.

O que levava a um segundo traço da encenação, o da perspectiva coletiva: reunidos, “os atores agrupavam-se em uma única perspectiva de narradores”. Todos se viam envolvidos com a peça na íntegra e não mais com “as minúcias psicológicas de cada personagem”. As figuras em *Zumbi*, que tendiam a emblemas ou tipos mais do que a retratos de indivíduos, facultavam isso.

Assim, em lugar de a história ser contada a partir das personagens, era veiculada por uma equipe de artistas que, segundo “critérios coletivos”, vinham dizer o que pensavam sobre ela (BOAL em BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 25).

“A terceira técnica de criação de caos usada com êxito em *Zumbi* foi o ecletismo de gênero e estilo”, diz o ensaísta (em BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 25). Drama e farsa dividiam espaço entre os gêneros mobilizados. Algo similar se dava com os vários estilos: o realismo e o expressionismo (ou cenas próximas a ele), por exemplo, eram trazidos ao palco de acordo com as necessidades de cada passagem.

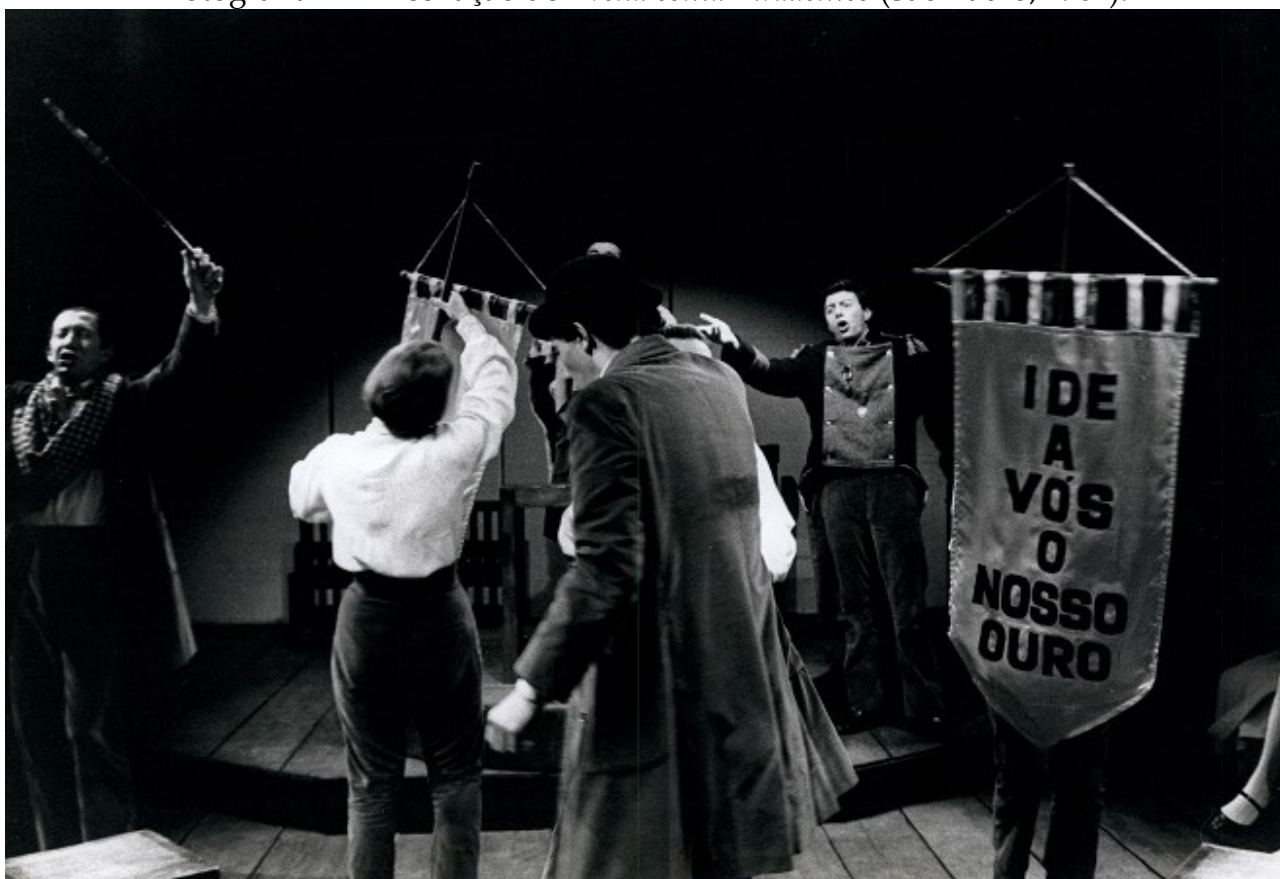
⁷ *Arena conta Tiradentes*, texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, estreou a 21 de abril de 1967, em São Paulo, com o Teatro de Arena sob a direção de Boal. A direção musical coube a Theo Barros, com músicas de Barros, Gilberto Gil, Sidney Miller e Caetano Veloso. No elenco, Guarnieri, Renato Consorte, David José, Dina Sfat, Jairo Arco e Flexa, Vanya Sant’Anna, Silvio Zilber e Cláudio Pucci.

⁸ Mais tarde republicados em *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, livro que teve a sua primeira edição em 1975 e diversas reedições.

“Em teatro, qualquer quebra desentorpece”, nota Boal, completando: “As regras tradicionais do *playwriting* americano receitam o *comic relief* como forma de estímulo. Aqui, obtinha-se uma espécie de *stylistic relief* e a plateia recebia satisfeita as mudanças bruscas e violentas” (em BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 26).

Uma quarta e última técnica era a da música. Os poderes sugestivos das melodias e ritmos tornavam convincentes passagens que, sem o seu apoio, não teriam a mesma força de persuasão. Força lúdica, que prepara a plateia “para receber textos simplificados que só poderão ser absorvidos dentro da experiência simultânea razão-música” (BOAL em BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 26).

Fotografia 2 - Encenação de *Arena conta Tiradentes* (São Paulo, 1967).



Fonte: Acervo FUNARTE/Cedoc.

Um exemplo, segundo Boal, acha-se na ideia do “tempo de guerra” relativo a Palmares e seus inimigos, inapreensível sem as qualidades dinâmicas da música⁹ - no caso, uma das melodias de Edu Lobo (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 26).

⁹ Em livro de 1928, Mário de Andrade constata: “a música possui um poder dinamogênico muito intenso e, por causa dele, fortifica e acentua estados de alma *sabidos de antemão*. E como as dinamogênias dela não têm significado intelectual, são misteriosas, o poder sugestivo da música é formidável”. Mário de Andrade, *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. p. 41.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

Essas quatro técnicas – dissociação de ator e personagem, perspectiva coletiva, variedade de estilos e uso persuasivo das canções – promovem a estética não realista de *Zumbi*, com matriz na *magia do “conta”*.

3.2 Rumo ao “particular típico”

Em *Tiradentes*, uma das questões importantes residia em conciliar aspectos *singulares* e *universais*, no que Boal parecia ecoar ideias do filósofo e crítico literário húngaro Georg Lukács (1885-1971), autor de *Introdução a uma estética marxista* (1978). Vamos sumarizar essas ideias, quem sabe simplificando ou adicionando algo ao interpretá-las.

As categorias do singular, do particular e do universal procedem da realidade, são inerentes a ela, e o filósofo as mobiliza para a análise estética.

Os universais, os conceitos, contrapõem-se às singularidades, às materialidades concretas, que seriam irreduzíveis a generalizações; mas se encontram com essas singularidades na categoria mediadora do particular – ou particular típico.

Aqui se diferenciam a mera reunião dos traços característicos – de um fenômeno, personagem ou situação – como a teriam praticado autores naturalistas, de um lado; e a exata captação das relações entre as instâncias conexas de fenômeno e essência (constituintes da realidade), de outro. Lukács identificava essa dedução precisa da vida social em grandes realistas como Balzac e Tolstói.

Os pressupostos aqui são, primeiro, o de que a realidade não se esgota em suas aparências; portanto, não basta enumerá-las e descrevê-las para lograr representar o real. Segundo, essa captação das relações “concretas” entre os fenômenos e sua essência exigiria, do artista, considerar a base material dos fatos (vale dizer: a sua base socioeconômica), embora sem se ater apenas a ela.

O que se pode ilustrar com o movimento dos indivíduos em sociedade: estes não podem fugir àquela base, pois sua classe e sua época os condicionam; mas, ao mesmo tempo, não se acham inteiramente determinados por elas, se é certo que há ou pode haver margem subjetiva para as suas decisões. Assim, será preciso valorizar também o único, o irrepetível¹⁰.

As grandes obras de arte representam essa dupla condição – a de nossa relativa liberdade – e a encarnam em personagens típicas, sintéticas de um momento histórico ou

¹⁰ Em “Pequeno órganon para o teatro”, Brecht a certa altura reconhece “o ser vivo, o próprio e inconfundível, aquele que não é absolutamente semelhante ao seu semelhante” (BRECHT, 2005, p. 144).

mesmo das tendências de uma civilização. *Antígona*, *Hamlet*, *Quixote* o ilustram exponencialmente.

Voltando ao caso específico do Teatro de Arena, aquelas ideias se traduzem do seguinte modo. A segunda fase do grupo, a da “fotografia”, foi pródiga em singularidades, com peças como *Eles não usam black-tie* e *Chapetuba Futebol Clube*. Já a terceira etapa, a da nacionalização dos clássicos, terá sido rica em abstrações ou generalizações, com *A mandrágora*, por exemplo. O diretor entende ser preciso ultrapassar a ambas.

A fase dos musicais viria então fazer a síntese. *Zumbi* iniciou esse movimento de síntese mas, segundo Boal, não o completou, porque traços singulares e imagens universais conviviam no mesmo espetáculo sem se casar de todo. *Tiradentes*, enfim, tentará realizá-la.

3.3 Coringa conta *Tiradentes*

Uma das diferenças relevantes entre um espetáculo e outro acha-se na dissociação entre ator e personagem, mais restrita na montagem de 1967. Agora, já não se concede aos atores a possibilidade de todos representarem quaisquer personagens.

O elenco dessa vez está disposto em dois grandes grupos, o coro deuteragonista e o coro antagonista, e só no interior de cada um desses grupos os atores assumirão mais de uma personagem. O exemplo dado aqui é o de *Hamlet*, com o príncipe protagonista e seus aliados, os deuteragonistas Horácio, Marcelo, o Fantasma do rei Hamlet, sendo os oponentes o rei Cláudio, a rainha Gertrudes, Laertes, Polônio.

A perspectiva pela qual se narra a história permanece coletiva, naturalmente, mas aqui essa perspectiva será expressa pelos coros (o dos Operários, o dos Soldados) e, sobretudo, pela figura móvel do Coringa. A estrutura de elenco se completa com a orquestra coral, que traz “violão, flauta e bateria”.

Narrador e comentarista, o Coringa exerce o papel de mestre de cerimônia e pode ocupar por instantes o lugar de qualquer das personagens – é o único apto a fazê-lo. Porém, nos demais momentos, mantém-se completamente exterior à história. No dizer de Boal, o Coringa é quase sempre “paulista de 1967” e nessa condição se dirige ao público nas Explicações, quando expressa sem disfarces a opinião do grupo, ou nas Entrevistas.

Explicações sobre o andamento e sentido da história e entrevistas com as próprias personagens da peça correspondem a itens da estrutura proposta, distribuída “em sete

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

partes principais: Dedicatória, Explicação, Episódio, Cena, Comentário, Entrevista e Exortação”. *Tiradentes* divide-se em dois tempos, equivalentes a atos, por sua vez divididos em episódios. Cada episódio reúne várias cenas.

É o Coringa¹¹ quem relaciona os estilos diversos, que continuam a valer em *Tiradentes*, mas de modo menos fragmentário que em *Zumbi*. No início da peça, temos o tom solene e exortativo da canção cuja primeira estrofe diz:

Dez vidas eu tivesse,
Dez vidas eu daria.
Dez vidas prisioneiras
Ansioso eu trocaria
Pelo bem da liberdade,
Nem que fosse por um dia.
(BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 58)

Logo depois, faz-se a leitura da sentença imposta ao protagonista, o que lança no passado a trama a ser apresentada. O Coringa dirige-se ao público: “Esta foi a sentença. Nós vamos contar a história do crime”. Ele então expõe as intenções do espetáculo em prosa direta, afastando-se da atmosfera anterior: “O teatro naturalista oferece experiência sem ideia, o de ideia, ideia sem experiência. Por isso, queremos contar o homem de maneira diferente. Queremos uma forma que use todas as formas, quando necessário” (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 60).

Pouco adiante, vem a cena farsesca que nos mostra Cunha Meneses, governador das Minas, ladeado por um clérigo e duas mulheres de boa vontade, os três submissos ao mandatário, em diálogo com personagens que surgem como que em desfile, à maneira dos espetáculos de revista. Então aparecem Domingos de Abreu, padre Rollim, depois o jurista e poeta Tomás Antônio Gonzaga; os dois últimos, adversários do governador.

Meneses será substituído pelo visconde de Barbacena, encarregado de acionar a Derrama contra os mineiros, impostos extorsivos com os quais a Coroa portuguesa pretendia sangrar a Colônia e resolver problemas de caixa. A ameaça da Derrama precipitou os acontecimentos: sucedem-se os preparativos para a Conjura, a delação de Silvério dos Reis e a prisão dos conspiradores, dos quais o único a ser condenado à morte foi Tiradentes. O enredo avança de modo mais orgânico que no texto anterior, embora também aqui o evoluir dramático admita interrupções.

¹¹ Vale recordar as palavras de Décio de Almeida Prado na ocasião da estreia, já citadas na primeira parte deste artigo: “Gianfrancesco Guarnieri, narrador e personagem, dá o tom do espetáculo, estabelece a relação entre os diferentes registros, percorrendo-os com impressionante afinação e versatilidade. É o *meneur de jeu*, o eixo em torno do qual o espetáculo gira” (PRADO, 1987, p. 170).

3.4 Razão versus mito

Houve a tentativa de criar uma grande personagem com Tiradentes, objetivo atingido em certa medida. O que fragiliza a peça é talvez o que os autores mais valorizaram: as intenções exortativas e didáticas. O texto comunica-se conosco na condução da história pelo Coringa, com a liberdade que se condensa nessa figura. É como se esse narrador-personagem atualizasse a magia do “conta” de Gianfrancesco Guarnieri, agora disciplinada pelo filtro lógico próprio a Augusto Boal.

Há problemas em torno do protagonista em *Tiradentes*, apontados pelo crítico Anatol Rosenfeld no artigo “Heróis e coringas” (em *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, livro de 1982). O estilo naturalista, utilizado na composição do Alferes, seria inadequado à intenção de criar uma personagem mítica e de fazê-lo visando à empatia. Esse estilo,

por felicidade, não rende suficientemente dentro do contexto da peça, dentro da concepção dramaturgica do herói Tiradentes e dentro dos limites do Teatro de Arena. [...] A peça, neste ponto, resiste galhardamente à teoria. Funciona apesar dela (o que por vezes ocorre também no caso de Brecht). (ROSENFELD, 1982, p. 23)

O crítico pretende sublinhar não apenas o aspecto dramaturgico, a questão estética e técnica – isto é, os recursos usados na construção de uma figura emblemática e destinados à promoção de sentimentos de identificação, de adesão ao herói. Boal e Guarnieri queriam recuperar a empatia, que havia sido (parcialmente) recusada por Brecht, por julgá-la necessária ao momento político. Os reparos de Rosenfeld referem-se também a esse propósito.

O comentarista assinala, primeiro, a incompatibilidade entre o mito e as transformações desejadas:

O mito é a-histórico, visa ao sempre-igual, arquetípico, não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são, para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos. [...] O mito salienta a identidade essencial do homem em todos os tempos e lugares. Esta, certamente, não é a concepção do Nós do Teatro de Arena, concepção historicista, baseada na certeza da transformação radical, na visão do homem como ser histórico. As reservas mentais com que o herói foi concebido talvez expliquem as contradições apontadas. (ROSENFELD, 1982, p. 26)

A tentativa de compor uma peça épica em torno de uma figura de herói, dotada de propriedades dramáticas, declaradamente decorreu da atitude exortativa e didática assumida pelos autores. Embora ressaltando com ênfase que “a poética de Boal é um ensaio ímpar e completamente singular no domínio do pensamento estético brasileiro” (ROSENFELD, 1982, p. 38), o crítico afirma ainda: “A oferta do mito às ‘massas’ é uma atitude paternal e mistificadora que não corresponde às metas de um teatro verdadeiramente popular” (ROSENFELD, 1982, p. 35). O zelo ideológico termina por subestimar a inteligência do público.

Os reparos não nos impedem de notar as conquistas de linguagem alcançadas pelos autores. Entre os elementos de estrutura mencionados acima, destaque-se por exemplo o das entrevistas, pelas quais a ação se suspende para ouvirmos personagens decisivas, fotografadas moral ou ideologicamente.

As réplicas de Silvério, no início do segundo tempo, por exemplo, ligam-se à suposta imprevidência ou falta de visão das esquerdas no pré-64, que o texto satiriza por analogia:

CORINGA - Então você não acredita mesmo nesse levante?

SILVÉRIO - Condições havia, mas agora não. Povo, que é o que resolve mesmo nessas horas, não se pode contar com ele. O povo não se reúne na casa do Ouvidor Gonzaga e muito menos na do Tenente-Coronel. E graças a Deus não vai mesmo. Já imaginou esse povaréu de mazombos tomando conta disso? Virgem Nossa Senhora, não quero nem pensar. Pois não estavam falando em libertar os escravos? Com o tempo, eles vão acabar falando de Reforma Agrária... (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 125)

O perfil de Tiradentes, em contraste, é desenhado sem qualquer ironia. O Alferes apresenta-se como homem tão idealista quanto destemperado, por vezes agressivo e temerário. Revela-se o oposto de intelectuais como Gonzaga; contrapõe-se igualmente aos demais integrantes da revolta frustrada, dados como irrealistas, hesitantes ou covardes. O protagonista exhibe coragem, com o desapego à própria vida.

Entre os inconfidentes, estavam o tenente-coronel Francisco de Paula, o padre Carlos de Toledo e o também poeta Alvarenga Peixoto (que teria denunciado a própria mulher, Barbara Heliadora). Essas figuras foram submetidas a tratamento paródico que as diferencia de Tiradentes e ressalta as qualidades deste.

O grande tento da peça é, no entanto, a mobilidade do Coringa, que ordena a diversidade dos estilos unificando-os segundo o ponto de vista autoral ou coletivo, e o faz às claras, sem subterfúgios.

Esse proponente do jogo cênico ainda agora pode sugerir soluções às práticas épicas – e decerto encontra similares em tempos anteriores ou posteriores à década em que nasceu, seja nas revistas ou em espetáculos recentes. O Coringa sobrevive lépida e alegremente ao sistema para o qual foi inventado.

4. O *Bicho pega*

4.1 “Ponto fundamental”

A noção de *encantamento* ressalta no prefácio à comédia em versos *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, levada à cena pelo Grupo Opinião em abril de 1966, no Rio de Janeiro¹². O espetáculo esteve em cartaz no Rio por cinco meses, tendo sido depois apresentado em São Paulo. Nesse mesmo ano, o texto sairia em livro.

O prefácio, assinado pelo grupo, intitula-se “O teatro, que bicho deve dar?” e divide-se em três seções, que expõem “As razões políticas”, “As razões artísticas” e “As razões ideológicas” para a fatura da peça.

Havia dois anos que o país estava sob o chamado regime de exceção. Mas ainda se podia criticar o regime, no palco ou em livro, conforme se lê no prefácio. Por exemplo: “O atual Governo confunde ordem social com quietismo social. A ordem social, evidentemente, não se reduz à Limpeza Urbana, mão e contramão, Semana da Marinha, etc.” (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, s/p [prefácio]).

Os autores então defendem “uma ordem social aberta à própria modificação” (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, s/p [prefácio]). Pouco antes, haviam afirmado: “Como nenhum dos setores da população tem força suficiente para impor sua programação política, as transigências morais fazem parte mesmo da existência política” (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, s/p [prefácio]).

Dizem também que “o *Bicho* é um voto de confiança no povo brasileiro” (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, s/p [prefácio]), naquele momento em que o povo perdia seu direito a voto. A farsa de ambientação nordestina “procura suas forças nas nossas tradições, porque utiliza os versos, as imagens, o sarcasmo, a desilusão, a ingenuidade e a feroz vitalidade que a literatura popular, durante dezenas de anos, vem criando”

¹² O espetáculo foi dirigido por Gianni Ratto. O elenco incluía Vianna Filho, Agildo Ribeiro, Fregolente, Helena Ignez, Virgínia Valle, Sérgio Mamberti e Thelma Reston. A estreia se deu no Teatro Opinião, no Rio de Janeiro, a 9/4/1966.

(GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, s/p [prefácio]).

Já nas “Razões artísticas”, a seguir, aparece a noção que gostaríamos de destacar. “A fonte é a literatura popular”, diz o Opinião (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, s/p [prefácio]), ou seja, a tradição cômica (vem à lembrança *Como se fazia um deputado*, peça de França Jr., de 1882) e as histórias de cordel com seu gosto pelo extravagante. *O senhor Puntila e seu criado Matti* (1940), comédia de Brecht, também poderá ter sido uma referência¹³.

O grupo assinala: “A literatura popular e a grande literatura sempre tiveram um ponto fundamental em comum: a intuição da arte dramática como uma manifestação de encantamento, de invenção”. E arrisca, linhas adiante: “É o que Brecht repõe na literatura dramática: o encantamento” (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, s/p [prefácio]).

A afirmação pode parecer absurda, em se tratando de um dramaturgo e teórico que pôs em dúvida os procedimentos empáticos e valorizou os de distanciamento. Os autores do prefácio então explicam:

Mas quando falamos em encantamento, não estamos querendo dizer envolvimento passional [...] Com encantamento queremos dizer uma ação mais funda da sensibilidade do espectador que tem diante de si uma criação, uma invenção que entra em choque com os dados sensíveis que ele tem da realidade, mas que, ao mesmo tempo, lhe exprime intensamente essa realidade. (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, s/p [prefácio])

Não se busca o verossímil, mas palavras (as rimas têm às vezes efeito humorístico), imagens e situações que, pelo exagero cômico, pela deformação deliberada, nos dão a ver melhor os fenômenos a que aludem. Vamos percorrer brevemente a história de *Se correr o bicho pega*, colhendo exemplos que evidenciem o processo.

4.2 Personagem metamórfica

A cena de abertura traz o Bicho¹⁴, figura que alegoriza as dificuldades políticas, talvez o próprio Golpe de 64 – os autores haviam dito que “o bicho é o impasse” nas “Razões ideológicas” do prefácio. A personagem não reaparecerá, mas participa da cena inicial que, como acontece noutros musicais, resume o mote do texto. Em tom de farsa,

¹³ A peça de Brecht foi encenada pela primeira vez no Brasil nesse mesmo ano de 1966, no Rio de Janeiro, pela Cia. Carioca de Comédia, sob a direção de Flávio Rangel, conforme o livro *Brecht no Brasil: experiências e influências*, organizado por Wolfgang Bader e publicado em 1986. O texto aproveita um motivo cômico popular: Puntila é impiedoso quando sóbrio, mas generoso quando bêbado.

¹⁴ Foto do espetáculo, na edição de 1966, mostra dois atores vestindo acessórios que representam a cabeça de um animal (cavalo, burro), lembrando a arte dos mamulengos.

poeticamente, os autores procuram refletir sobre o impasse político vivido naquele instante. “Todos cantam” a melodia sóbria, mas que pode ter intenção paródica¹⁵:

Se corres o bicho te pega, amô,
se ficas, ele te come.
Ai, que bicho será esse, amô?
Que tem braço e pé de homem?
Com a mão direita ele rouba, amô,
com a mão esquerda ele entrega;
janeiro te dá trabalho, amô,
dezembro te desemprega;
de dia ele grita “avante”, amô,
de noite ele diz “não vá”!
Será esse bicho um homem, amô,
ou muitos homens será?
(GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, p. 3)

Fotografia 3 – *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (Rio de Janeiro, 1966). Da esq. para a dir., os dois primeiros são Oswaldo Loureiro e Jaime Costa. O quarto ator é Jofre Soares.



Fonte: Acervo FUNARTE/Cedoc.

Havíamos ressaltado o efeito de encantamento, decorrente de “uma invenção” que colide com a imagem que o espectador faz da realidade, “mas que, ao mesmo tempo, lhe exprime intensamente essa realidade”. É preciso apontar ainda outro processo, associado

¹⁵ As músicas da peça foram compostas por Geni Marcondes e Denoy de Oliveira. Esta “Canção do bicho”, com letra de Ferreira Gullar, é a única das pertencentes a *Se correr o bicho pega* que sabemos ter sido gravada. Está em *Manhã de liberdade*, disco de Nara Leão, de 1966 (relançado em caixa com 14 CDs da cantora em 2013).

ao primeiro: a personagem a que se pode chamar *metamórfica*.

Um dos elementos *mágicos* da história apresentada na peça reside na qualidade, exibida pelos protagonistas Roque e Brás das Flores, de transformação permanente, de metamorfose constante, um pouco à maneira de Macunaíma. Observadas, embora, as diferenças entre as figuras da peça e a de Mário de Andrade: aqui não há ruptura absoluta, completa, com a verossimilhança. Mas a lógica elástica própria das comédias.

Assim, Roque, funcionário predileto do coronel Honorato “nesta aba do sertão” (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, p. 20), cai em desgraça com o fazendeiro quando lhe seduz a filha, Mocinha. A partir desse momento, foge ou se esconde por boa parte do tempo, multiplicando artimanhas para sobreviver e tirar as vantagens possíveis das circunstâncias, que se modificam velozmente. Brás das Flores, companheiro de aventuras e adversário eventual, é dotado de ética similar. Heróis pícaros, malandros.

Roque se disfarça em cego cantador, o que Brás das Flores também faz, e apanha quando o povo na feira descobre o embuste – de quebra, eles haviam furtado a carteira de José Porfírio, “que cuida da propriedade/ dum homem que admiro:/ o doutor Nei Requião” (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, p. 58), diz o Prefeito. Requião é o rival de Honorato, e as disputas relacionadas à eleição para o governo do Estado ajudam a enovelar a história.

Ao fim do primeiro ato, aparece o Matador, de nome Quincas Bonfim, que recebera encomenda de Honorato para executar Roque. Os dois se enfrentam, e a luta se dá por meio de dança, ao som de uma canção, de modo a fazer coincidirem os golpes e as tônicas poético-musicais.

Mas Roque leva a melhor sobre o assassino profissional, ex-vaqueiro que mudou de ofício porque matar “dá mais dinheiro” (GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, p. 71). Quincas, entrado em anos, já não enxerga bem... Parodiando as convenções de melodrama, os dois descobrem as respectivas identidades no momento agônico: Roque é filho do Matador.

Estas notas breves sobre a primeira seção de *Se correr o bicho pega* podem dar ideia do ritmo vertiginoso que marca todo o texto. No segundo ato, vamos ver o herói cair nas graças de Zulmirinha, mulher de Requião, que a pedido da esposa o emprega em suas terras.

Ali, Roque vai estimular um pouco por acaso, à base de bom coração, o saque do armazém da fazenda pelo povo faminto das redondezas. É preso e, uma vez encarcerado, torna-se mártir e pretexto da campanha de Jesus Glicério, candidato ao governo estadual

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

que se opõe tanto a Honorato quanto a Requião. Os dois latifundiários, inimigos entre si, devem aliar-se diante da ameaça representada por Glicério – a quem o instintivo Roque pretende apoiar, pagando o correspondente preço.

O enredo comporta, assim, várias reviravoltas em seus três atos e apresenta, com os instrumentos da farsa talhada em verso e música, o gráfico das forças políticas no Nordeste, passível de ser ampliado para delinear o país. No desfecho, o herói morre mas, como estamos numa comédia, em seguida ressuscita:

Não, não me mataram, não.
É certo, todos os tiros
foram em lugar mortal.
(Ao público.)
Mas o mocinho morrer
no fim pega muito mal.
(GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, p. 176)

4.3 As ideias épicas

Diferentemente da magia do “conta”, mecanismo que pertence ao âmbito dos procedimentos criativos; e do Coringa, narrador-personagem que é um operador dos movimentos épicos, o encantamento identificado por Vianna Filho e Gullar pertence à esfera dos efeitos, dos resultados obtidos ou a obter.

A personagem metamórfica acha-se evidentemente no campo do Coringa, são ambos personagens. A distinção a fazer, aqui, é que o Coringa se mostra vinculado por inteiro aos processos épicos, que ajuda a deflagrar; enquanto as figuras metamórficas são, em princípio, dramáticas, ligando-se ao narrativo apenas em momentos como aqueles em que falam diretamente ao público.

A não ser que as consideremos épico-dramáticas, o que também parece pertinente. Pois *toda comédia pertence aos domínios do épico*. O riso produzido pelo comportamento dessas criaturas tende a afastar a audiência da ação dramática propriamente dita, que precisa manter-se próxima do mimético para captar a empatia e então consumir-se no espírito dos espectadores. Quando a verossimilhança se esgarça, o compromisso que o espetáculo pede à plateia, naturalmente, também se altera.

A comicidade estabelece uma espécie de duplo vínculo entre cena e público: vemos *uma* ação que é ao mesmo tempo *outra* coisa; temos a verdade da personagem e outra, diversa, endereçada a quem assiste ao jogo. O riso nasce da colisão entre ambas.

As personagens que chamamos metamórficas são conhecidas no repertório literário, teatral ou não, como lembram os próprios autores de *Se correr o bicho pega*. Cavalcanti Proença, em breve texto de apresentação da peça, o confirma:

Estou pessoalmente com os que pensam na farsa medieval que, à maneira do teatro [posterior] de Gil Vicente e de Molière, nos sugere um espetáculo com cenas e personagens em permanente mudança, improvisados sob a ação catalítica do público e do palco. Um pouco mais e estaríamos em pleno improviso do teatro de João Redondo, de mamulengos dialogando com os espectadores e com os músicos. (PROENÇA em GULLAR; VIANNA FILHO, 1966, s/p [Orelha do livro])

Creio, de todo modo, ser possível incluir tais personagens, neste caso as figuras de Roque e Brás das Flores, no elenco dos recursos e efeitos épicos de matriz brasileira. Embora relacionadas a uma categoria antiga e numerosa, elas têm história e geografia próprias. Integram o grupo de fenômenos associados à prática nascida ou renovada nos anos 1960 e 1970.

5. O Oswald de Zé Celso e Oficina

5.1 A peça

A ideia de que a prática dramaturgica e cênica brasileira daquelas décadas teria transbordado das sugestões brechtianas, distinguindo-se também de outros modelos como o dos musicais americanos, ressalta nos comentários à montagem de *O rei da vela*, peça de Oswald de Andrade (1890-1954) publicada em 1937 e encenada pela primeira vez em 1967 pelo Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa¹⁶. No ano seguinte, o grupo foi à Europa.

Não me refiro apenas a textos de pessoas ligadas à companhia paulistana, mas à opinião de críticos brasileiros e estrangeiros – elogiosa e até entusiástica em vários casos, embora tenha havido também apreciações negativas. Um olhar sobre o enredo criado por Oswald e sobre alguns desses comentários deve confirmar a singularidade do espetáculo¹⁷.

¹⁶ *O rei da vela*, texto de Oswald de Andrade dirigido por José Celso, teve assistência de direção de Frei Betto, cenários e figurinos de Hélio Eichbauer, música de Damiano Cozzela e Rogério Duprat (depois com “A canção de Jujuba”, de Caetano Veloso) e coreografia de Maria Esther Stocker. O elenco trazia Renato Borghi, Fernando Peixoto e Ítala Nandi nos principais papéis. O espetáculo estreou no Teatro Oficina, em São Paulo, a 29/9/1967.

¹⁷ Podem ser citadas duas outras montagens de *O rei da vela*. Uma delas em Brasília, com direção de Hugo Rodas, em 1987; outra no Rio de Janeiro, com a Cia. dos Atores dirigida por Enrique Diaz, em 2000. Os **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

O dramaturgo apresenta a história do usurário Abelardo I, secundado por Abelardo II, seu feitor, e a duplicação do nome já evidencia a intenção satírica. Durante a crise mundial causada pela quebra da Bolsa de Valores norte-americana em 1929, crise que se espraia pelos anos seguintes e chega ao Brasil produzindo falências e desemprego, Abelardo faz fortuna emprestando dinheiro a juros impiedosos.

Fotografia 4 - Renato Borghi e Henriqueta Brieba em *O rei da vela* (São Paulo, 1967).



Fonte: Acervo FUNARTE/Cedoc.

O primeiro ato mostra essas personagens a defrontarem o Cliente e, depois, outros devedores, além do subserviente Pinote, súplica dos intelectuais venais. Figurinos e adereços marcam os tipos: Abelardo II maneja um chicote; Pinote, uma bengala em forma

próprios Zé Celso e Renato Borghi voltariam à peça em 2017.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

de espada, com que dá as suas inofensivas (ou sonsas) “facadas”. O grupo dos devedores, tratados como feras, aparecerá atrás das grades de uma jaula para que seu desespero não alcance o agiota. Há um humor ácido em todo o ato, apoiado nas hipérbolas expressionistas.

O segundo ato nos conduz ao clima de teatro de revista, com as vigarices sexuais levadas além da simples malícia dos espetáculos do gênero. Os acertos matrimoniais deixam claro que o Americano, símbolo do capital estrangeiro, é quem dá as cartas, sendo Abelardo seu subalterno. As fortunas em bancarrota estão figuradas no Coronel Belarmino, empobrecido latifundiário do café, pai de Heloísa de Lesbos¹⁸, futura esposa de Abelardo com a qual o Americano deverá exercer, naturalmente, o seu direito de “pernada”.

Se o primeiro ato é de circo expressionista e o segundo recorre ao teatro de revista, tornando-o corrosivo, o último ato é o da ópera. A ação ganha ares trágicos com o desfalque dado por Abelardo II, que arruína o patrão e o induz ao suicídio. O desfecho, no entanto, nos devolve a uma atmosfera ambígua, ao mesmo tempo cômica e cínica: a morte do agiota coincide com a união de seu sócio a Heloísa, que se casa com o novo arrivista.

5.2 No Brasil e na Europa

No “Manifesto do Oficina” divulgado na ocasião da estreia, o diretor José Celso destaca “o humor grotesco, o sentido da paródia, o uso de formas feitas” manuseados por Oswald em *O rei da vela* com vistas a “uma colagem do Brasil de 30”. Essa operação então se duplica, “permanece uma colagem ainda mais violenta do Brasil de trinta anos depois”, pois o país de 1967 continua preso aos velhos impasses (CORRÊA em ANDRADE, 2017, p. 94).

Pouco adiante, elogia: “Sua peça está surpreendentemente dentro da estética mais moderna do teatro e da arte atual”. E aponta a “superação mesmo do racionalismo brechtiano através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não artes, circo, show, teatro de revista etc.” (CORRÊA em ANDRADE, 2017, p. 94-95).

A crítica nativa endossaria essas afirmações estendendo-as à montagem, embora *O rei da vela* não tenha sido unanimidade; pelo contrário, foi espetáculo polêmico. Décio de Almeida Prado arriscou-se a fazer uma profecia:

¹⁸ Belarmino e Cesarina são os pais de Heloísa, Joana (ou João dos Divãs), Totó Fruta-do-Conde e Perdigoto. **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

a direção é singularmente penetrante, inventiva, imaginosa, picaresca, quanto aos detalhes auxiliada poderosamente [...] pelos cenários e figurinos de Hélio Eichbauer. [...] E há, seja no texto de Oswald de Andrade, seja na encenação de José Celso M. Corrêa, cintilações em quantidade suficiente para iluminar o teatro brasileiro durante vários anos. Nem tudo é bom em *O rei da vela*. Mas o que é bom, é muito bom. (PRADO em DIONYSOS, 1982, p. 168)

Elogios rasgados não foram raros. Luiz Alberto Sanz escreveu na Última Hora carioca:

é o que de melhor está em cartaz. É um espetáculo no qual se podem apontar falhas, mas que, fora do 'gosto', 'não gosto', ninguém pode ignorar como uma das principais obras de arte já forjadas no teatro brasileiro e a mais inovadora (apesar de escrita em 1937 [de fato escrita em 1933 mas publicada em 1937]). Nela é posta em questão não apenas a política e a economia da burguesia, mas a sua própria cultura. (SANZ em DIONYSOS, 1982, p. 169)

Alguns críticos estrangeiros souberam entender a originalidade áspera, deliberadamente grosseira ou grotesca da montagem. Em abril de 1968, em Florença, na Itália, Carlo Degl'Innocenti admitiu em L'Unità: "*O rei da vela* é um espetáculo que não pode ser julgado, seja no terreno artístico como no terreno ideológico e político, com a fita métrica da crítica europeia". O comentarista fala na "gestualidade popularesca eficaz[,] para nós inusitada". Menciona ainda o "caminho de provocação, de sátira dessacralizante" escolhido pelo grupo "para destruir o velho e construir no palco o 'novo'" (DEGL'INNOCENTI em DIONYSOS, 1982, p. 167).

Fernando Peixoto, organizador da edição dedicada pela revista Dionysos ao Teatro Oficina em 1982, assinala que na Itália apenas Degl'Innocenti, crítico do jornal do Partido Comunista, "compreendeu com razoável clareza a proposta" do Oficina. Peixoto refere-se à temporada italiana como acidentada, por vários motivos. Entre eles, o fato de ter ocorrido diante de "plateia aristocrática" e "crítica acadêmica e acostumada a padrões estéticos que o espetáculo violentava com frenético entusiasmo" (PEIXOTO em DIONYSOS, 1982, p. 77).

Ele cita Ruggero Jacobbi, diretor e historiador italiano por muitos anos residente no Brasil, que depôs sobre essa temporada:

Assim, tivemos de ler certas críticas inconscientemente racistas, pelas quais esses moços seriam pré-Brecht, pré-Beckett, velhos futuristas, velhos expressionistas, ao passo que eles vêm exatamente depois de Brecht da

dramaturgia de ontem, depois de Beckett da vanguarda luso-parisiense, depois do futurismo que foi paulista nos anos vinte e do expressionismo que foi carioca nos anos quarenta. (JACOBBI em DIONYSOS, 1982, p. 77)

Na França, a companhia esteve primeiramente em Nancy, depois em Paris. Segundo Peixoto (em DIONYSOS, 1982, p. 78), houve mobilização entusiástica de alguns críticos que “se encarregaram de promover a ida de *O rei da vela* para Paris”, onde o espetáculo se apresentou no dia 10 de maio de 1968, na hora mesma da agitação revolucionária.

Em 4 de maio, Françoise Kourilsky registrava a passagem por Nancy e comentava:

Acolhido de diferentes maneiras em Nancy, onde sua obscenidade desagradou a alguns, é um espetáculo inteiramente rico e violento, impossível de analisar sem referências constantes à situação social e política do Brasil e sem colocar um paralelo com o filme de Glauber Rocha *Terra em transe*. (KOURILSKY em DIONYSOS, 1982, p. 165)

Emile Copfermann, em 15 de maio, lembrou a ideia de antropofagia, expressa por Oswald no “Manifesto antropofágico” em 1928 e atualizada quatro décadas depois pelo Oficina. Ele citava o próprio grupo: “Para nos tornarmos nós mesmos, tornemo-nos antropofágicos, precisamos devorar todas as culturas que por tanto tempo nos alimentaram’, explicavam os brasileiros José Celso Corrêa e Fernando Peixoto¹⁹” (COPFERMANN em DIONYSOS, 1982, p. 164).

Fechando estas referências, valemo-nos das palavras de Bernard Dort, que talvez se possa descrever (entre outras qualidades) como conhecedor francês do teatro brechtiano. Dort (em DIONYSOS, 1982, p. 163-164) escreveu o comentário “Uma comédia em transe”, título que alude ao filme de Glauber Rocha a quem *O rei da vela* havia sido dedicado. Peixoto neste caso não nos informa o veículo que o publicou ou a data quando saiu, mas certamente foi escrito e divulgado naquele mesmo ano.

Dort começa por dizer: “Reconheçamos: *O rei da vela* apresentado pelo Teatro Oficina de São Paulo é um espetáculo que desconcerta, que irrita”. O que não resultaria dos problemas sociais e políticos que são o assunto da peça: “a força de provocação” deve-se antes à “maneira de representar esta matéria histórica”. O texto de Oswald de Andrade

¹⁹ No relato por vezes vibrante que Peixoto faz da trajetória do Teatro Oficina de 1958 a 1980, na edição de Dionysos dedicada à companhia, lê-se a certa altura acerca de *O rei da vela*: “O elenco lançou-se, num ímpeto estimulante, na elaboração de uma nova postura de interpretação [...], conseguindo somar as sugestões de Brecht a algumas das mais espontâneas e trepidantes manifestações do teatro popular brasileiro. Misturando circo e teatro de revista, ópera e teatro crítico, rigor gestual e avacalhão, ritual e pornografia, protesto e festa. Um ato de ruptura com o passado. Um marco no teatro nacional” (DIONYSOS, 1982, p. 72).

tem pouco a ver com o teatro engajado de Clifford Odets ou Arthur Miller; “em vez de Gorki, é Marinetti e o dadaísmo que são escolhidos como termos de referência” (DORT em DIONYSOS, 1982, p. 163).

A confusão então se inicia, diz Dort (em DIONYSOS, 1982, p. 163): “um grotesco jogo de teatro se instala no próprio coração da sátira ou do drama social”. Os artistas do Oficina “levaram este aparente paradoxo às suas últimas consequências: foram até o fim daquilo que Oswald de Andrade lhes propunha”. Os 30 anos que os separavam da peça não foram usados por eles para convertê-la em drama político ou tragédia do absurdo. A companhia fez dessas três décadas em que essencialmente nada mudou no país uma das dimensões do trabalho, “a de um impiedoso deboche”.

Fotografia 5 – *O rei da vela* (São Paulo, 1967). Elenco do Teatro Oficina.
Ao centro, Otávio Augusto; à direita, de perfil, Edgar Gurgel Aranha.



Fonte: Acervo FUNARTE/Cedoc.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

O crítico enumera gêneros e estilos usados no espetáculo: a representação épica, reconhecendo-se o palco giratório do Berliner Ensemble, a companhia criada por Brecht e Helene Weigel em 1949; o teatro de variedades, isto é, a revista, a opereta e, enfim, “o gênero nobre e burguês por excelência: a ópera”. E constata que o Oficina parodia todos, nesse que parece ter sido “um jogo de massacre teatral elevado à última potência”. E é através desse jogo de espelhos deformadores que o espectador vem a reconhecer a realidade deste país, “a realidade de uma comédia histórica monstruosa” (DORT em DIONYSOS, 1982, p. 163-164). Bernard Dort observa ainda:

É impossível não pensar na *Ópera dos três vinténs*. Brecht também tentava fazer saltar aos olhos do público de 1928 a imagem que este público tinha de si mesmo em seus divertimentos “culinários”. Mas talvez Brecht e Weill tenham ficado um pouco tímidos, um pouco prisioneiros do nosso bom gosto e de nossa tradição teatral ocidental. O Teatro Oficina foi mais longe: até a careta e à obscenidade. (DORT em DIONYSOS, 1982, p. 164)

O retrato farsesco de um país convulso é também maneira consciente de romper com “a estéril imitação do teatro ocidental”, revirado segundo os pressupostos da antropofagia. Esta não pergunta tanto pela origem ou pelo prestígio dos bens culturais, mas sobre o que se pode fazer deles.

Essa verve iconoclasta e esse apelo “raivoso e desesperado” por um teatro insurrecional seriam transferidos à montagem das peças do próprio Brecht. Em dezembro de 1968, atritam-se, em *Galileu Galilei*, o racionalismo do autor alemão e o irracionalismo da contracultura, tendência que o Oficina encarnou, até a vertigem, no final da década de 1960 e na de 1970.

6. Rasga coração²⁰

6.1 Três gerações

A derradeira peça teatral de Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) assumiu caráter de testamento estético e político, a que tampouco faltam humor e música. Premiada e proibida em 1974, *Rasga coração*²¹ seria liberada cinco anos depois, quando sua montagem

²⁰ Nas primeiras páginas desta seção, aproveito trechos de meu artigo “A realidade pensável: teatro e vida brasileira em Oduvaldo Vianna Filho”, originalmente publicado na coletânea *Ensino e pesquisa em artes: experiências no âmbito do ProfArtes*, organizada por Flavia Narita e Antenor Corrêa. Goiânia: Gráfica da UFG, 2019.

²¹ A data assinalada no prefácio à peça é “28/2/1972”, conforme a sua primeira publicação em livro, de 1980, pelo SNT. *Rasga coração* e o *Dossiê de pesquisa* que acompanha o texto teatral seriam republicados (desta vez em dois volumes) pela editora paulista Temporal em 2018, com apresentação e posfácio de **Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.**

representou, ao lado de outros sinais, o começo do fim da ditadura²².

Os trabalhos tinham tido início com a pesquisa sobre quatro décadas de vida brasileira: lá estão fatos políticos e econômicos, gíria, canções, piadas. Vianna Filho e a jornalista Maria Célia Teixeira coletaram esses dados, já valiosos por si, e os reuniram em *Dossiê de pesquisa* com o intuito de emprestar verdade histórica a *Rasga coração*, no qual aparecem três gerações, dos anos 1930 aos anos 1970.

Passado e presente se alternam e se misturam, fazendo perceber ou imaginar relações entre personagens pertencentes a épocas distintas. Custódio Manhães, também chamado Manguari Pistolão, funcionário público e militante anônimo, acha-se no centro das ações. Com processos épicos, Vianinha procurava explicar poeticamente o país.

6.2 À procura de um teatro popular

Como entender *Rasga coração*? Podemos procurar vê-lo na trajetória de Vianna Filho, que se inicia em 1957 com a comédia *Bilbao, via Copacabana*. Nesses primeiros passos, importa sobretudo o drama *Chapetuba Futebol Clube*, encenado em 1959.

Esta segunda peça tinha intenção realista, fotográfica, no que emulava *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. O texto de estreia de Guarnieri, parceiro de Vianna Filho no Teatro de Arena, fora encenado pela companhia em 1958 e conquistara o público, mantendo-se em cartaz por um ano. Tem por tema uma greve operária e o modo como ela repercute dentro de uma família, opondo o pai grevista ao filho fura-greve, com diálogos coloquialíssimos. Era natural que Vianna Filho e outros dramaturgos do Arena – Chico de Assis, Augusto Boal – se mirassem nas qualidades de *Black-tie*.

Chapetuba substituiria no palco o bem-sucedido *Black-tie* e mereceria cinco prêmios. A peça de Vianna Filho trata da corrupção no esporte, com diretas a ilações sociais e políticas, tendo sido o primeiro texto teatral no país a abordar extensamente o futebol (*A falecida*, de Nelson Rodrigues, já o fizera de modo mais restrito em 1953).

No entanto, segundo Vianna Filho e Assis, esse repertório pecava por estar preso ao estilo dramático, realista, retilíneo, visto como limitado para a tarefa de explicitar os

Maria Silvia Betti. Nesse mesmo ano, registre-se ainda o lançamento do ótimo filme homônimo de Jorge Furtado.

²² Essa primeira montagem realizou-se em 1979 e 1980, sob a direção de José Renato, com Raul Cortez, Sonia Guedes, Antonio Petrin e Ary Fontoura nos principais papéis. Teve pré-estreia em Curitiba a 21/9 e estreia no Rio de Janeiro a 9/10/1979. Com ela, a censura começava a findar. A temporada em São Paulo teria início em outubro do ano seguinte. Uma segunda montagem de *Rasga coração* ocorreu em 2007, sob a direção de Dudu Sandroni. O elenco incluía Zécarlos Machado, Kelzy Ecard, Expedito Barreira e Xando Graça. Estreou em maio no Rio (onde pude ver o espetáculo, rico em cena e música) e, em outubro, em São Paulo.

motivos mais largos das personagens – motivos sociais, históricos, para além dos estritamente psicológicos. O drama ilumina os indivíduos sem deixar ver claramente o contexto dentro do qual se movem, pensavam eles. Em artigo daquele instante, Vianna Filho dizia:

É preciso uma outra forma de teatro que expresse a experiência mais ampla de nossa condição. Uma forma que se liberte dos dados imediatos, que organize poeticamente valores de intervenção e responsabilidade. Peças que não desenvolvam ações; que representem condições. Peças que consigam unir, nas experiências que podem inventar e não copiar, a consciência social e o ser social mostrando o condicionamento da primeira pelo último. (VIANNA FILHO, 1981, p. 221)

Esse “teatro político e circunstancial” procura realizar-se em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, comédia musical escrita por Vianna Filho e dirigida por Chico de Assis em 1960. O espetáculo dará ensejo à criação, no ano seguinte, do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE.

Em 1960, o elenco do Teatro de Arena cumpria temporada no Rio de Janeiro. As divergências aparecem: há questões pessoais, mas questões políticas também contam para o desligamento de Vianinha e Chico de Assis, que preferem ficar no Rio a voltar para São Paulo. Eles buscavam o teatro popular que a pequena sala de 170 lugares e, até ali, o próprio repertório do Arena não permitiam que se pusesse em prática.

Em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, operários saem pelo mundo para tentar desvendar o mistério das relações entre capital e trabalho. A presença de canções e o uso espirituoso dos versos indicam a influência de Brecht, autor que Vianna Filho e companheiros haviam começado a estudar pelo menos um ano antes. Chico de Assis acrescentou ao texto processos do teatro de revista.

O espetáculo atraiu cerca de 400 espectadores por sessão, durante oito meses, ao palco de arena da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, hoje UFRJ. As músicas eram de Carlos Lyra (em parceria com Vianna Filho), vindo da bossa nova e interessado em aprender com os sambistas tradicionais. Estavam lançadas as sementes para o CPC.

Bertolt Brecht havia chegado ao teatro profissional brasileiro com *A alma boa de Setsuan* em 1958, como anotamos acima. Exercitar procedimentos épicos (cartazes, canções, a atitude distanciada, reflexiva, dos atores em relação às personagens, recursos narrativos, enfim) parecia vital para os artistas que pretendessem dar relevo social a seus espetáculos, aguçando as possibilidades críticas. O propósito político procurava os meios de expressão.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

Eis a busca de Vianinha e a de outros contemporâneos nas duas décadas seguintes.

Com o Golpe de 64, o teatro vive momentos de apreensão e perplexidade. O primeiro gesto coletivo de resposta à ditadura demora, mas não falta: é *Opinião*, que tem Vianna Filho entre seus autores (ao lado de Armando Costa e Paulo Pontes) e estreia no Rio em dezembro de 1964.

Cenas breves, canções, anedotas compõem esse espetáculo-colagem, interpretado pelos cantores João do Vale, Nara Leão e Zé Keti, sob a direção de Augusto Boal (o espetáculo pode ser aproximado das velhas revistas quanto à estrutura). Teatro e música popular se reúnem na montagem que obtém grande sucesso, mas não escapa das polêmicas: alguns entendem que artistas e espectadores de *Opinião* se autoiludem ao supor uma participação política que de fato não ocorre.

6.3 Técnicas combinadas

O fio que parte de *Opinião*, ou de espetáculos anteriores como *A mais-valia*, percorre a obra de Vianna Filho e chega a *Rasga coração*, “drama brasileiro em dois atos”²³.

Ele escreve no prefácio: “A peça conta uma história, com todos os mecanismos do *playwright*, aproximação psicológica, crescendo de tensão”, recursos realistas. Ao mesmo tempo, utiliza “a técnica de ‘colagem’ que usamos em *Opinião* e outros espetáculos. Esta combinação de técnicas parece-me que apresenta uma linguagem dramática nova” (VIANNA FILHO, 2018, p. 17-18). O enredo partido em diferentes épocas lembra Nelson Rodrigues e Jorge Andrade, sobre o que logo falaremos.

Os textos de Vianna Filho remetem à realidade, porém não mais a representam de maneira linear. Já em 1965, *Moço em estado de sítio* (que só iria à cena em 1981) operava segundo “cinquenta breves sequências e cenas sobrepostas, numa dinâmica de cortes quase cinematográfica”, aponta o biógrafo Dênis de Moraes (2000, p. 199) em *Vianinha, cúmplice da paixão*. Outras obras, como o drama *Papa Higuirte*, vão se beneficiar das mesmas conquistas.

Em *Rasga coração*, Manguari, sua mulher Nena, o filho Luca, que briga com o pai a quem considera conservador, ligam-se à Revolução de 30 ou às campanhas sanitárias do

²³ Maria Sílvia Betti resume: “A peça acompanha o processo de declínio das oligarquias rurais e da Primeira República, no início do século XX, a crise de 1929, a ascensão do tenentismo em meados dos anos 1920, a queda de Washington Luís, em 1930, o Estado Novo, instituído em 1937, a chamada Intentona Comunista, de 1935, o Levante Integralista, de 1938, o processo de industrialização nos anos 1940, a implantação das leis trabalhistas, a campanha pelo petróleo, no início da década de 1950, e finalmente a época da ditadura militar e da contracultura na década de 1970” (BETTI em VIANNA FILHO, 2018, p. 150-151).

início do século graças às idas e vindas que remodelam o tempo, assinaladas por canções²⁴. O pai de Custódio, o integralista 666, contrapõe-se ao filho, partidário do movimento revolucionário. Mencione-se o pândego e trágico boêmio Lorde Bundinha, amigo de juventude do protagonista, uma das grandes personagens da dramaturgia brasileira.

As analogias estão claras: vítima do pai que o expulsa de casa por motivos moralistas, Manguari, 40 anos depois, tem atitude semelhante para com o filho, embora desta vez a razão pareça mais séria. Empenhado a vida inteira em lutas solidárias, ele não suporta o que, em Luca, o agride como evasão e indiferença. Seja como for, não sabe aceitar o filho, não o compreende, ao menos naquele momento.

A linguagem dramática nova de que fala Vianna Filho mira sempre a realidade, no entanto reconhecendo-a complexa, sem simplificações apaziguadoras. A forma artística se altera para dar conta de expressar o mundo. Mantém-se a noção de que a vida real, embora difícil, é passível de ser representada, meditada, quem sabe transformada. Funcionário com dificuldades de ascensão por causa das atitudes políticas, Manguari figura o herói anônimo em sua “luta contra o cotidiano, feita de cotidiano” (VIANNA FILHO, 2018, p. 18).

6.4 As duas vertentes

O que mais importa na peça de Vianna Filho para ilustrar as atitudes épicas que temos tentado compreender reside, genericamente, no apelo à imaginação dos espectadores, mais do que à sua percepção das relações miméticas. No apelo aos sentidos e à fantasia, ao mesmo tempo que se mobiliza a sua capacidade dedutiva.

Na segunda montagem da peça, em 2007, sob a direção de Dudu Sandroni, as cenas por vezes pareciam flutuar autônomas no palco; eram diferenciadas umas das outras e reconectadas mentalmente pelo público a partir de certos sinais – dados no trabalho dos atores, na luz ou nas canções – que, se evitavam o hermetismo, no entanto apostavam resolutamente na inteligência lúdica do espectador, possibilitando o passeio ágil, em vaivém, pelas décadas. Essas manobras estéticas já se achavam prefiguradas no texto de Vianna Filho.

²⁴ “A iluminação se encarrega de diferenciar as épocas, e a intercalação de canções serve para criar e ilustrar a atmosfera sócio-histórica relacionada a cada uma delas. Logo na abertura, por exemplo, o refrão da valsa-título, ‘Rasga o coração’, de Anacleto de Medeiros com letra de Catulo da Paixão Cearense, é cantado com a presença em cena de todas as personagens. A apresentação de cada uma delas, a seguir, também é apoiada em recortes musicais ilustrativos” (BETTI em VIANNA FILHO, 2018, p. 149).

Tais qualidades aproximam trabalhos diversos como *Zumbi* e *Rasga coração* segundo a magia do “conta”, para insistir na imagem usada por Guarnieri, que vejo como uma chave para a compreensão do princípio narrativo. A tarefa de representar o mundo ganha, com essa chave, possibilidades que naturalmente ultrapassam os limites da convenção realista.

Tempo e espaço se dilatam ou se adensam, e com eles se multiplicam os quadros ficcionais. O móvel dessas operações de analogia e metamorfose tem a ver, também, com o processo (ou efeito) a que se chama encantamento, como aprendemos com os autores de *Se correr o bicho pega*. A realidade revela-se melhor por meios não realistas.

Fotografia 6 – *Rasga coração*, com estreia em setembro de 1979, em Curitiba.



Fonte: Acervo FUNARTE/Cedoc.

Essas qualidades e procedimentos, embora nem sempre definíveis com exatidão, contudo marcam o teatro épico no Brasil a partir de *Zumbi*, ampliando ou refazendo os modelos herdados de Piscator e Brecht (ou teorizados por Szondi e Rosenfeld). A aclimatação e o desenvolvimento do épico no país impregnaram-se, como era natural que ocorresse, dos sestros brasileiros, dos quais participa a “malícia grossa” identificada por

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

Michalski (2004, p. 109-110) em *O rei da vela* (citação a que voltamos):

Pela primeira vez, vislumbro aqui o esboço de alguma coisa que poderia, com algum otimismo, ser definida como um moderno estilo brasileiro de interpretação: uma fusão das técnicas modernas de anti-ilusionismo com nossas características nacionais de malícia grossa e avacalhada, fusão esta conseguida com a ajuda de amplo aproveitamento – naturalmente devidamente criticado e estilizado – dessa nossa grande tradição cultural, a chanchada.

A galhofa, anárquica, nem sempre comparece aos textos e espetáculos, mas surge quando a ironia precisa ser mais corrosiva para ferir os seus alvos com eficácia. Foi esse o caso na montagem do Oficina.

Outras fontes ainda, no entanto, foram mobilizadas em *Rasga coração*, atendendo a uma linha de fenômenos estéticos diversos dos que procedem de *Zumbi* e peças imediatamente posteriores.

Refiro-me à conexão, notada por Rosangela Patriota²⁵, entre *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, e *A moratória* (1955), de Jorge Andrade, sobretudo quanto ao tratamento flexível do espaço-tempo. Conexão que se estende ao texto de Vianna Filho.

Nessas obras, o enlace de eventos relativos a épocas distintas independe de recursos cômicos ou golpes de ironia, embora possa contar com eles. A fatura reedita os eventos, e a arte aqui se acha em propor relações não lineares, alheias a causa e efeito diretos, mas que guardam singular coerência, as cenas iluminando-se mutuamente²⁶.

Assim, na peça de Vianna Filho encontramos em primeira instância o tempo dilatado à maneira de *Zumbi*, o que decorre do apelo à fantasia narrativa e pode resultar em surpresa e encantamento. Deparamos também a malícia humorística, assim como a percebemos em *O rei da vela*.

Na peça derradeira de Vianna Filho também há, talvez mais importante em sua arquitetura, o mencionado zelo no trato do espaço-tempo e, com ele, a abordagem

²⁵ Rosangela Patriota faz a aproximação entre Nelson Rodrigues e Jorge Andrade em “Épico (Teatro)” e entre os dois e Vianna Filho em “Narrador”, verbetes do *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, organizado por J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima (2ª edição revista e ampliada, São Paulo: Perspectiva, 2020).

²⁶ Como se sabe, a ação em *Vestido de noiva* divide-se em três planos, realidade, memória e alucinação, e grande parte do que vemos corresponde à projeção do que se passa na mente da protagonista, Aláide, que delira enquanto é operada num leito de hospital, no plano da realidade; nos outros planos, a personagem revive e narra acontecimentos de sua vida, transformando-os pela fantasia. Depois de haver lido a peça de Nelson, Jorge Andrade conseguiu resolver, de maneira independente e criadora, o problema de mostrar duas épocas distintas em *A moratória*. Uma delas, em 1929, quando as personagens habitam a fazenda opulenta; outra, três anos depois, quando já a perderam. Nas duas peças, processos épicos interferem sobre a matéria dramática, rearticulando-a. Ver, a propósito, o artigo “Um painel histórico: o teatro de Jorge Andrade”, de Sábato Magaldi, posfácio de *Marta, a árvore e o relógio*, volume em que se reúnem 10 peças do dramaturgo, além de artigos sobre a obra (São Paulo: Perspectiva, 1986).

minuciosa das psicologias. Estas já não se encerram no íntimo das personagens, mas conectam-se ao quadro histórico.

Noutras palavras, duas vertentes épicas vêm desaguar no texto de Vianna Filho. A primeira delas, lírico-épica, descende de *Vestido de noiva* e remodela espaço e tempo para extrair deles sentidos imprevistos.

Outra escola, mais propriamente épica, lança luz sobre o entorno social e está associada à experiência do teatro participante desde 1958, experiência que viria a se acirrar com a necessidade de responder à ditadura a partir de 1964.

Todos esses aspectos fazem pensar em *Rasga coração* como súpula do período iniciado por volta de 1960 e concluído (simbólica e provisoriamente) quando o texto foi à cena, dirigido por José Renato, em 1979. Esse drama, com gíria, humor e canções, reuniu as conquistas de seu momento às de décadas anteriores. A busca do teatro épico então chegava a seu porto.

7. Traços épicos na cena atual

7.1 Jovem centenário

Trata-se agora de citar exemplos relativos ao teatro feito nos últimos anos, procurando articular caracteres encontrados na tradição brasileira a textos e espetáculos recentes. Recorro uma vez mais à autocitação (já o fiz em trechos relacionados a Vianna Filho) para ilustrar os laços entre obras realizadas em épocas distintas.

Em 2013, comentei para jornal²⁷ o espetáculo *Anatomia Woyzeck*, o derradeiro da trilogia que envolve ainda *Agreste* e *Anatomia Frozen*, trabalhos da companhia paulistana Razões Inversas, dirigida por Marcio Aurelio.

Depois de percorrer a trajetória no país do drama *Woyzeck*, de Georg Büchner (1813-1837), que estreou por aqui em 1948, no Rio de Janeiro, sob a direção de Ziembinski, falo sobre as estratégias utilizadas no espetáculo de 2013, leitura singular desse clássico.

Na peça, o soldado Franz Woyzeck, sob emoção intensa, acaba por cometer um crime. Ele vinha sendo espoliado pelo Médico, que o converteu em cobaia de experiências pseudocientíficas, e humilhado pelo Capitão, que pisava em sua autoestima. Traído pela namorada e espancado pelo rival, Franz mata Marie, tão frágil quanto ele próprio. O ato

²⁷ Artigo publicado no Correio Braziliense (22/6/2013), nos 200 anos de nascimento de Georg Büchner e 100 anos da estreia de *Woyzeck*, e republicado no site Teatrojornal (28/2/2014). O texto integra o livro *A província dos diamantes: ensaios sobre teatro* (Belo Horizonte: Autêntica; Brasília: Siglaviva, 2016) e é citado aqui de acordo com essa edição.

extremo praticado pelo miliciano, já mentalmente vulnerável, resultou de uma série de pressões que afinal o enlouqueceram.

Esse drama, que por paradoxo não exclui o humor, antecipa as estruturas épicas, tendo sido redescoberto por naturalistas (em 1880) e expressionistas muito depois do desaparecimento de Büchner. O autor alemão escreveu ainda as peças *A morte de Danton* e *Leonce e Lena*, além da novela *Lenz*.

Ao final do artigo “O jovem centenário Woyzeck”, assinalai:

No espetáculo do grupo Razões Inversas, as matrizes épicas do texto atualizam-se de modo radical. Em cena, estão três atores, que se deslocam sobre solo de material sintético, figurando grama, o que remeteria aos espaços abertos em que se desenrolam algumas das situações. Os intérpretes se valem, na abertura e em certos momentos do percurso, de microfones – como na bem-humorada passagem dos artistas de feira, que ridicularizam os desmandos na academia, onde se aprende “a chicotear”. Muito preparados vocal e corporalmente, Clóvis Gonçalves, Paulo Marcello e Washington Luiz, sob a direção de Marcio Aurelio, revezam-se nos vários personagens. Eles mantêm traços que nos permitem identificar, já pela postura, cada uma das figuras – alguém que anda com dificuldade, por exemplo, conserva essa característica independentemente do ator que o interprete.

Ao mesmo tempo, levam à vertigem a convenção épica, pela qual podem entrar e sair dos personagens, alternando narrativa e ações propriamente ditas – sem criar, com isso, maiores dificuldades para o espectador. Liberdade e rigor são absolutos, síncronos. Com tais qualidades – não custa lembrar – será possível representar qualquer história, qualquer grande história como a de Woyzeck, tornando nítidas as circunstâncias que condicionam as atitudes e moldam a subjetividade das criaturas. (MARQUES, 2016, p. 328-329)

O rodízio nas personagens, que conhecemos desde *Zumbi*, portanto comparecia à estrutura de *Anatomia Woyzeck*. A que se somava o ir e vir entre as atitudes dramática e épica. O ideal de se poder contar virtualmente qualquer história (passando “do campo de futebol para o Himalaia”) nos remete uma vez mais à magia narrativa que inspirou aquele espetáculo nos anos 1960. O artigo se encerrava dizendo:

Era aproximadamente esse o ideal de Boal e Guarnieri no Teatro de Arena (1953-1971), grupo pioneiro quanto a essa fértil, inteligentíssima bagunça, que incorpora e ultrapassa as lições brechtianas. Atenção, por favor: uma teoria brasileira do épico, de matriz local e vocação universal, pode ser formulada a partir de espetáculos como *Anatomia Woyzeck*. (MARQUES, 2016, p. 329)

Já temos pensado no assunto há algum tempo.

7.2 Outros contemporâneos

O trabalho de Gustavo Gasparani em *Ricardo III* (que vimos em Brasília durante o festival Cena Contemporânea, em 2015) é um exemplo eloquente, completo, do jogo entre a atitude dramática e a narrativa. Em seu espetáculo-solo, o ator representa mais de 20 personagens (das mais de 50 existentes na peça de Shakespeare), entrando e saindo dos papéis constantemente, *programaticamente*. Aqui, o entrar e sair das personagens e a troca frequente de registros (do sério para o cômico e vice-versa) correspondem à própria estrutura de interpretação e montagem.

No campo dos musicais, tais procedimentos costumam aparecer de modo como que natural, isto é, integrados à linguagem mesma dos espetáculos. Assim como dissemos que toda comédia pertence aos domínios do épico, pode-se afirmar que a música frequentemente abre janelas épicas no espaço dramático²⁸.

É o caso, por exemplo, em *Sua Incelença, Ricardo III*, espetáculo do grupo potiguar Clowns de Shakespeare, trabalho dirigido por Gabriel Villela, visto em 2011, em Brasília. A companhia de Natal partiu da mesma tragédia que gerou o espetáculo-solo de Gasparani, adotando naturalmente outras providências.

A montagem mistura com virtuosismo referências da Inglaterra isabelina às da tradição popular do Nordeste, somando-as a canções brasileiras e internacionais (Luiz Gonzaga, Alceu Valença, Queen). Os figurinos se mostram exuberantes. Técnicas vindas de matrizes várias (o circo, a farsa, o cordel) são recicladas e recombinaadas pelo grupo.

Vale destacar as personagens metamórficas (ou seus parentes), que ressurgem no espetáculo. Neste caso, deve-se assinalar o risco de a natureza volúvel dessas personagens diluir um pouco a efetividade dos assassinatos apresentados na história do sórdido Ricardo. Foi o que me pareceu quando assisti ao espetáculo há 10 anos, mostrado no centro da capital, ao ar livre.

As professoras Anna Camati e Liana Leão viram esse aspecto da montagem de maneira diferente, como explicam no artigo “Um Shakespeare brasileiro: a música de cena em *Sua Incelença, Ricardo III*”²⁹. Elas entendem as *incelenças*, cantos mortuários mobilizados na trama, como “contraponto fúnebre da ação veiculada por estratégias de encenação farsescas, lúdicas e grotescas” (CAMATI; LEÃO, 2013, p. 228). Não haveria esvaziamento

²⁸ É de bom aviso, contudo, não tomar os musicais, em geral, como equivalentes de espetáculos épicos. Os musicais muitas vezes são estruturas dramáticas pontilhadas por canções (evidentemente não vai aqui nenhum juízo de valor).

²⁹ Publicado na revista Cerrados, do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB, v. 22, n. 35, p. 217-230, 2013.

do trágico, mas jogo de contrários.

Notam ainda: “Os Clowns historicizam o texto de Shakespeare, explorando-o no contexto do cangaço e do coronelismo, cujas referências nos remetem à política de favores e privilégios que continua a vigorar” (CAMATI; LEÃO, 2013, p. 228). O que entendem por *musicalização* - a cena compassada pela música - talvez se possa designar também como *epicização*.

Esse processo de tudo tornar épico - sem que nexos com o dramático desapareçam - ocorre exemplarmente em *França Antártica*, que vimos no Rio de Janeiro em 2016. As técnicas narrativas nesse trabalho do grupo Irmãos Brothers parecem descender do Arena em linha direta.

O espetáculo escrito por Alberto Magalhães e Claudio Mendes, dirigido por Mendes, traz cinco atores-músicos. Eles mostram episódios relativos ao século XVI, revisitando o gorado projeto de colonização pela França do que viria a ser o Brasil, particularmente o Rio, e reveem a gênese do país com humor e ampla liberdade. Representam, contam e cantam sete canções.

A inspiração histórica assinala outra coincidência com os musicais feitos décadas atrás. Mas importa antes o espírito. Eles agradecem a dois diretores que foram seus mestres: Amir Haddad e Aderbal Freire-Filho, este o inventor do “romance-em-cena”³⁰. As palavras informais do diretor apresentam o espetáculo no texto intitulado “Magia sem mistério!”:

Amir Haddad, meu mestre, saravá!, me ensinou que teatro é magia sem mistério! O que vocês verão hoje em cena é o poder do teatro e suas mágicas possibilidades. Primeiro vocês verão como documentos históricos datados do século XVI podem se transformar numa dramaturgia saborosa e inusitada [...] pelo poder do “romance-em-cena”!

Obrigado, mestre Aderbal (Freire-Filho), que me ensinou essa mágica! Depois os senhores verão mesas, cadeiras, escadas transformarem-se em navios, ocas, e até em uma fortaleza! À frente de seus olhos, magicamente! Tudo pelo poder dos atores, que dão vida a tudo que tocam! (MAGALHÃES; MENDES, programa de *França Antártica*, 2016)

A impressão é de que há múltiplos coringas. Nas palavras de Alberto Magalhães:

Como num filme em que editor e diretor usam imagens capturadas para criar uma narrativa, nos apropriamos de cinco diferentes relatos do século

³⁰ Aderbal Freire-Filho levou três romances ao palco sem adaptá-los “para a forma dramática, isto é, sem transformá-los em diálogos”, escreve o jornalista Lunde Braghini em matéria a respeito do livro *O romance-em-cena de Aderbal Freire-Filho: um ensaio-reportagem sobre a linguagem teatral desenvolvida pelo diretor e seus atores* (Rio de Janeiro: Multifoco, 2019), da atriz, performer e jornalista Renata Caldas, lançado no Rio de Janeiro em 2020 (Correio Braziliense, 8/2/2020).

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

Qualquer semelhança com a magia narrativa praticada pelos atores do Teatro de Arena não será simples coincidência, mas laços mediados por Haddad e Freire-Filho.

De modo deliberado ou não, *Sua Incelença* e *França Antártica* são espetáculos que atualizam procedimentos vindos das décadas de 1960 e 1970, refazendo-os criadoramente.

É oportuno citar, para concluir, os grupos Galpão, de Minas Gerais, Folias D'Arte e Companhia do Latão, de São Paulo, que têm feito das atitudes e pesquisas épicas o seu cardápio constante. Outros poderiam ser citados aqui, como o também paulistano Teatro da Vertigem ou o brasiliense Teatro Caleidoscópio. Menciono-os sem novos comentários, que o ensaio já vai longo.

8. Finale

O legado de Arena, Oficina e Opinião deve ser filtrado, somando-se as conquistas que nos servem ainda agora e refletindo sobre elas. Possíveis equívocos devem ser considerados (pelo avesso, digamos) quando se pensa numa tradição nascida ou renascida há seis décadas que, tendo absorvido a influência das revistas e comédias cantadas nacionais, do espetáculo político alemão e do musical norte-americano, pôde consumir o projeto de um teatro participante no país. Com as dificuldades conhecidas.

Qualidades como as que procuramos identificar, no exame de peças encenadas entre 1965 e 1979 e na aproximação dessas obras a exemplos da produção recente, devem ser sublinhadas. Nem tudo são impasses.

A magia narrativa que surge no Teatro de Arena e se revê, por exemplo, em *França Antártica* é uma das noções a deduzir da prática, noção que se afigura matriz das demais. A atitude dos intérpretes naquele espetáculo lembra a mobilidade do Coringa “onisciente, polimorfo, ubíquo” (BOAL, 1967, p. 39).

O encantamento e as personagens metamórficas, ideias extraídas de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, renovam-se nas figuras de *Sua Incelença*, *Ricardo III*. A alternância de ações e narrativa, convocada a imaginação dos espectadores, aparece em *Anatomia Woyzeck* e no *Ricardo III* de Gustavo Gasparani. O palco pode contar todas as histórias.

A “malícia grossa” e a galhofa em *O rei da vela* fazem parte desse repertório de selo brasileiro. Vamos reencontrá-las no *Rei da vela* da Cia. dos Atores em 2000 (gostar ou não de recursos como esses é outra coisa: questão de contexto).

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

São somente exemplos, talvez um pouco pessoais, mas que figuram uma espécie de repertório comum, capaz de sugerir uma visão do teatro no país com apoio em noções que nasçam de sua prática.

Tudo o que se deduz da experiência do teatro político se enriquece com o que nos vem, remotamente, do *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues e de *A moratória* (e outras peças) de Jorge Andrade. Mais próximo de nós, acha-se *Rasga coração*, de Vianinha, a fazer a síntese das duas vertentes, a lírico-épica e a participante.

O teatro brasileiro tem assimilado e elaborado técnicas épicas há algum tempo, e o que tentamos efetuar com este percurso terá sido a identificação de algumas delas, associadas a seu significado estético. Enfatizamos os aspectos dramaturgicos, mirando também a encenação e a interpretação.

Essa tentativa nada tem de *nacionalista*. Achamos tão somente que, se fazemos teatro por aqui, ele deve ser pensado em seus próprios termos, com o acréscimo bem-vindo de informações de todas as fontes, sem provincianismo e sem subserviência.

Falta-nos a percepção ou o sentimento de uma tradição, a partir da qual as inovações possam brotar (ou irromper). Como há na literatura e na música.

Terá faltado uma Semana de Arte Moderna ao teatro no Brasil? Talvez. As operações antropofágicas – apesar do episódio vitorioso de *O rei da vela* – incorporaram-se imperfeitamente a nosso repertório conceitual e a nossa atitude de pesquisadores. Creio ser possível ir além, fortalecendo-os. De acordo?

Referências

ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. Arena conta Zumbi. **Revista de Teatro**, n. 378. Rio de Janeiro: SBAT, 1970.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CAMATI, Anna Stegh; LEÃO, Liana de Camargo. Um Shakespeare brasileiro: a música de cena em Sua Incelença, Ricardo III. **Cerrados**. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB, v. 22, n. 35, p. 217-230, 2013.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.

DIONYSOS. Especial: Teatro Oficina. Organização: Fernando Peixoto. N. 26. Rio de Janeiro: SNT, janeiro de 1982.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, J.; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2020.

GULLAR, Ferreira; VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista** – sobre a categoria da particularidade. 2. ed. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MAGALHÃES, Alberto; MENDES, Cláudio. Programa de *França Antártica*, 2016. Disponível em: <https://cbtij.org.br/2016-franca-antartica/>. Acesso em: 15 maio 2021.

MARQUES, Fernando. **A província dos diamantes**: ensaios sobre teatro. Belo Horizonte: Autêntica; Brasília: Siglaviva, 2016.

MICHALSKI, Yan. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Organização: Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MORAES, Dênis de. **Vianinha, cúmplice da paixão**. Edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Record, 2000.

PEIXOTO, Fernando. Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. **Encontros com a Civilização Brasileira**. N. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, jul. 1978.

PRADO, Décio de Almeida Prado. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROSENFELD, Anatol. Heróis e coringas. In: _____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais-valia vai acabar, seu Edgar. In: _____. **Oduvaldo Vianna Filho** – 1. Teatro. Rio de Janeiro: Muro, 1981.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. Apresentação e posfácio: Maria Silvia Betti. São Paulo: Temporal, 2018.

Gravações

ARENA CONTA ZUMBI. Texto: Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Música: Edu Lobo. Cassete. RGE Discos, 1989.

CANÇÃO DO BICHO. In: **Manhã de liberdade**. LP de Nara Leão, de 1966. Relançado em caixa com 14 CDs da cantora. Universal, 2013.

Submetido em: 27 maio 2021

Aprovado em: 01 jul. 2021

Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 121-159, 2021.