

A PRODUÇÃO TARDIA DO TEATRO MODERNO NO BRASIL

Iná Camargo Costa*

RESUMO: Quando Brecht escreveu que o teatro épico pressupõe a posse dos meios de produção teatral pelo movimento operário, além de indicar as raízes históricas de suas opções estéticas, estava expondo um critério de análise para o conjunto da produção teatral moderna. Já a tardia importação do teatro moderno pelos brasileiros foi patrocinada por uma burguesia desenvolvimentista geralmente ciosa da necessidade de cortar ou obscurecer os vínculos das obras passíveis de consumo local. Mas no final dos anos cinquenta vamos observar o encontro entre forma importada e adaptada e demandas culturais que ultrapassavam os estreitos limites impostos ao nosso mercado teatral modernizado.

UNITERMOS: Drama; teatro naturalista; socialismo; revolução; teatro político; teatro épico; teatro moderno; teatro importado; dramaturgia local.

1. PRODUÇÃO, DIFUSÃO E NEUTRALIZAÇÃO DO TEATRO ÉPICO

"Ainda que seja apenas para dar conta dos novos âmbitos temáticos, uma nova forma dramática e cênica é necessária."

* Professora de Teoria Literária da FFLCH-USP.

Brecht, 1929

"A obra de arte do realismo socialista parte dos pontos de vista da classe proletária e se dirige a todos os homens de boa vontade."

Brecht, 1955

Começa a haver teatro moderno no Brasil, ao menos de maneira sistemática, ou organizada, ou ainda, como programa economicamente viável, com o TBC de São Paulo. Por outro lado, não se pode ignorar que, desde os anos vinte, aqui e ali surgiam sintomas (a cada manifestação mais crônicos) de que havia gente interessada num teatro minimamente sintonizado com a verdadeira revolução das artes cênicas, então em andamento pelo mundo afora(1). Exemplos desses sintomas, não necessariamente em ordem cronológica ou de importância, são o Teatro de Brinquedo, as peças de Oswald de Andrade, o Teatro do Estudante, Os Comediantes e os amadores paulistas GUT e GTE, participantes mais diretos do processo que finalmente culminou com a criação da primeira companhia de teatro profissional explicitamente comprometida com a, digamos assim, atualização das artes cênicas no Brasil.

Ao tomar a data da fundação do TBC(1948) como o momento em que o teatro moderno finalmente conquistou um espaço no Brasil, estamos nos dispondo mais a suscitar um emaranhado de problemas do que a propor uma espécie de certidão de nascimento (com a respectiva menção dos padrinhos, pais, avós e período de gestação) da criança. Mas antes que se formem expectativas infundadas não custa esclarecer que "suscitar problemas" aqui mal significa identificar alguns e aflorar outros sem nenhuma esperança de sequer ter encontrado a maior parte deles. Neste sentido, as próximas páginas podem muito bem ser lidas como eventual projeto para futuras pesquisas.

Antes de mais nada, pode ser útil dar alguns dos motivos que justificam a escolha da incômoda expressão "teatro moderno". em primeiro lugar, ela é a mais frequentemente usada, não só por estabelecer uma oposição ao "velho" teatro profissional das companhias de atores como Procópio Ferreira e Jayme Costa, como também por identificar uma postura em relação ao teatro bastante afinada com o período (de "modernização") que se abre no Brasil com o pós-guerra e a queda da ditadura Vargas(2). Diríamos que, apesar dos mal-entendidos que pode provocar "teatro moderno" tem seus direitos históricos (3). Além disso, mesmo considerando que a opção de Sábato Magaldi por "teatro contemporâneo" (cf. Magaldi, s/d, p. 193), ao menos de um ponto de vista cronológico, talvez seja mais adequado, tentaremos mostrar que as duas expressões apresentam problemas quando referidas ao teatro que se passou a fazer no Brasil

depois de 1948.

Finalmente, e para não insistir demais no assunto, "teatro moderno" estabelece um vínculo explícito com algumas de nossas fontes mais substanciais: Lukács (cf. s/d, 1976, 1978 e 1980), Peter Szondi (cf. Szondi, 1972) e Anatol Rosenfeld (1965, 1968 e 1977).

De modo a facilitar um pouco a nossa vida, passaremos então a expor *sumariamente* o que entendemos por teatro moderno para depois tentar ver como e em que medida, no Brasil do pós-guerra, após o período necessário da importação, ele passou a ser produzido de forma deslocada em muitos sentidos.

O conceito de teatro moderno compreende o processo histórico desencadeado pela crise da *forma do drama* através da progressiva introdução de elementos épicos em seu interior, que culmina com a produção de uma nova forma de dramaturgia - o teatro épico(4).

É bastante conhecida a "tabela" comparativa entre drama (chamado também "teatro aristotélico") e o teatro épico elaborada por Brecht (cf. Brecht, 19773, p. 90) na qual vão sinterizadas as principais alterações imprimidas à forma do drama para se chegar à épica. Mas é de Anatol Rosenfeld a exposição mais didática das duas formas que delimitam o conceito de teatro moderno(5).

Além das razões já apresentadas (cf. nota 4) para a utilização de tal conceito, cabe acrescentar que, embora a nossa preocupação continue sendo, como a dos autores referidos, com a dramaturgia, acreditamos que, a partir das experiências teatrais do final do século XIX, a reflexão não pode deixar de incluir os processos de encenação, por um lado, e as relações de produção, por outro. Sobretudo este segundo aspecto, na medida em que tem sido negligenciado mesmo quanto a sua importância é reconhecida, e em função do qual a produção teatral moderna aponta para aspectos essencialmente políticos que progressivamente passarão a fazer parte de seu próprio conceito. Em vista disso, orientaremos esta primeira aproximação no sentido de dar destaque ao lado político do conceito de teatro moderno que tem aparecido no máximo como *pressuposto*, no caso de autores como Lukács ou Adorno(6).

Datam do final do século XIX - por razões que veremos a seguir - as alterações que dramaturgos =, por um lado, e encenadores/diretores, por outro, começam a imprimir à forma do drama. Em Tchekov não há propriamente ação dramática; em Hauptmann o teatro começa a *narrar*; Strindberg, com seu "drama de estações", recua no tempo e diretores como Gordon Craig e Appia combatem a ilusão da "quarta parede" com palavras de ordem como o "antinaturalismo cênico"(7). As duas primeiras décadas do século XX assistem ao vertiginoso desenvolvimento dessas tendências por quase toda a Europa e mesmo nos Estados Unidos. É assim que na

Rússia temos os trabalhos de Górkí, Tchekov e, mais tarde, de Maiakóvski entre os dramaturgos; entre os encenadores, Stanislávski, Meyerhold e Vakhtangov. Na Alemanha a galeria é incontável: Toller Sternheim, Karlheinz e Hermann Schüller são alguns dos nomes com os quais Piscator trabalhou diretamente. Certamente o diretor mais conhecido fora da Alemanha é Max Reinhardt. A França conheceu Jacques Copeau, Romain Rolland, Jacques Prévert, Marcel Achard, Armand Salacrou e o quarteto Baty, Dulin, Juvet e Pitoëf. O italiano mais conhecido é Pirandello e os ingleses que saíram da Irlanda são Bernard Shaw, O'Casey e Synge. Nos Estados Unidos tivemos particularmente os grupos Theatre Guild e Group Theatre que contaram com nomes como Elmer Rice, Sidney Howard, Eugene O'Neill e Clifford Odets. Mas é sobretudo nos anos 20 e 30 que o processo realmente se desenvolve deste lado do mundo.

A enumeração acima tem apenas a intenção de mostrar que o processo ao qual também podemos chamar de "transição para o teatro épico" contou com a participação de gente de todos os tipos, inclusive em permanente debate, pois suas realizações muitas vezes se colocavam em extremos opostos: aparentemente não há nada que identifique um encenador espetacular e requintado como Max Reinhardt e um autor adepto do naturalismo como Górkí, mas eles estão muito mais ligados do que gostariam de admitir. Uma segunda intenção é a de nomear um pouco a esmo alguns dos membros dessa "família" que produziu a grande obra coletiva chamada por Brecht de "linguagem internacional do teatro".

Por razões que para nós são óbvias, o primeiro país a conhecer o teatro épico em sua "forma acabada" foi a União Soviética: *Mistério Bufo* (1918) de Maiakóvski, dirigida por Meyerhold, é apenas uma entre as muitas obras épicas que o teatro soviético apreciou no período heróico da Revolução(8). Essa peça teatraliza exatamente a Revolução. Numa forma que rejeita ponto por ponto todos os traços estilísticos da forma do drama(9). Não foi, entretanto, entre os soviéticos que surgiu a teoria do teatro épico, mas na Alemanha(10).

Não havendo a necessidade de enumerar as características da forma a que primeiro os russos soviéticos e depois os alemães chegaram, para as finalidades deste trabalho interessa apenas mencionar aquilo que constitui o pressuposto fundamental do teatro épico: se Lukács demonstrou que a passagem do indivíduo para o individualismo enquanto experiência histórica teve como resultado a crise do drama, podemos afirmar, com Anatol Rosenfeld, que a solução dessa crise, configurada pelo teatro épico, é resultado de uma nova experiência em que o centro não está mais no indivíduo, mas no complexo das relações sociais (situações, como diria Brecht, entre outros) - em outras palavras, o solo do indivíduo desapareceu, sobrevivendo-lhe o individualismo como ideologia em estado puro e as

concepções que privilegiam o social como tentativa (nem sempre bem sucedida, como se sabe) de dar conta da nova realidade. O teatro épico enquanto forma e conceito se desenvolve nesta segunda alternativa. Esse parece ser um dos sentidos da seguinte afirmação de Anatol Rosenfeld: "a idéia épica de teatro resulta de uma concepção que coloca o centro fora do indivíduo" (cf. rosenfeld, 1965, p. 135)(11).

Como se sabe, o terreno em que a figura do indivíduo prosperou foi o período do capitalismo concorrencial, cujo apogeu se verificou na década de 60 do século passado. Dois fatos - ligados, mas não de maneira imediata - indicavam que esta fase estava em vias de superação: em 1871 a Europa teve oportunidade de viver, ainda que por pouco tempo e em escala municipal, a experiência daquele espectro que a "rondava", segundo o *Manifesto* de Marx e Engels, a Comuna de Paris; e em 1873 o "crack" da Bolsa na Alemanha anunciava à burguesia a necessidade de impor alguma disciplina à "livre manifestação do eu" no jogo dos negócios. A derrota do proletariado parisiense não impediu o ascenso continuado da sua organização em escala internacional, tanto no plano da legalidade - na Alemanha, em 1877, o Partido Socialista Operário Alemão (unificado em 1875 em Gotha) elege 12 deputados, colocando-se na vanguarda do socialismo internacional -, quanto na clandestinidade: em 1870 a Federação Americana do Trabalho (AFL) já é uma realidade ainda que "ilegal". Este ascenso, ao final de duas décadas, tem proporções tais que governos burgueses e a Igreja (a *Rerum Novarum* de Leão XIII é de 1891) começam a desenvolver estratégias de neutralização do ímpeto da classe operária. No plano dos negócios, a saída que a burguesia encontrou para os problemas da "livre concorrência" foi a concentração da "livre iniciativa" em poucas mãos (cartelização) com o seu corolário, a fusão entre capital industrial e o capital bancário a que Hilferding chamou de capital financeiro. Em 1900 o processo já se encontrava plenamente configurado e mesmo economistas atuando na perspectiva burguesa já o tinham nomeado: imperialismo(12). É a experiência social destas novas realidades o conteúdo que a forma do drama já não tinha como configurar e o drama naturalista foi, historicamente, a primeira tentativa de dar conta desse novo conteúdo, com todas as dificuldades que a camisa de força da antiga forma impunha a dramaturgos como Zola, Hauptmann, Arno Holz e outros. A necessidade de dar voz a classe operária que começava a conquistar um espaço na cena política fez com que o drama começasse a narrar: o drama deu o primeiro passo em direção ao teatro épico(13).

Quando dizíamos que entre um dramaturgo como Górkí e um encenador como Max Reinhardt há mais afinidades do que eles próprios gostariam de admitir, estávamos fazendo referência a este solo comum onde ambos brotaram, independentemente de suas diferenças (que tam-

bem são importantes): trata-se da presença do movimento operário internacional não apenas a determinar, como "fato novo", novas relações políticas com o processo social e, em nossa questão específica, a pôr em questão diretamente as relações de produção do teatro, como também por ter havido uma relação determinante entre a política e o teatro moderno (a ponto de jovens como Adorno terem acreditado que *a priori* a arte avançada era politicamente de esquerda - cf. nota 6). O fato de todos os dramaturgos e diretores importantes nesta história terem sido militantes ou ao menos simpatizantes das diversas correntes do movimento operário é apenas um dado menor (Górki, em 1929, foi eleito membro do Comitê Central do PC Soviético, por exemplo; Maeterlinck foi militante do partido operário belga até 1914 e Max Reinhardt saiu das fileiras do Volksbünne); importante, no sentido de definir rumos, foi a percepção pelo Partido Social Democrata alemão do significado de se ter em mãos um meio de produção cultural como o teatro. Expliquemo-nos com uma breve digressão: o "movimento" teatral da "cena livre" iniciado na França com Antoine e que em pouco tempo se espalhou por toda a Europa e Estados Unidos, sem ter nada de diretamente político, mostrou sobretudo o que significava concretamente, para o teatro, a independência econômica (o público, associado à iniciativa, garantia a verba para a produção dos espetáculos) a *liberdade política* (mesmo peças censuradas podiam ser encenadas porque os espetáculos eram "fechados", ou seja, restritos aos sócios). Um ano depois de Otto Braham e seus companheiros terem fundado a Freie Bühne, a maior parte de seus membros - sobretudo socialistas - fundou o Volksbünne (depois Freie Volksbünne) que, multiplicando o efeito do Teatro Livre de Antoine, principalmente em decorrência da explícita politização, em pouco tempo se estendeu por toda a Alemanha, chegando o de Berlim a contar com 140 mil sócios(14). O principal significado da iniciativa do Volksbünne foi o de, pela primeira vez na história, pôr nas mãos da vanguarda dos trabalhadores os meios de produção teatral. É assim que, mesmo com os seus tropeços (o voto a favor dos créditos de guerra em 1914 é talvez o mais grave), o maior partido da Segunda Internacional criou e deu todas as garantias ao único terreno onde o teatro épico com seu sentido pleno poderia surgir na Alemanha: o Volksbünne. Este dado histórico significa também um critério que não se pode perder de vista: o teatro épico só é possível se o meio de produção estiver nas mãos da classe operária. Fora desta condição, teremos o simulacro ou a contrafação. É por esta razão que, embora desse início à sua militância teatral (e política) ligado ao programa espartaquista de agit-prop, somente no Volksbünne Piscator foi encontrar condições para dar pleno desenvolvimento aos seus sonhos de encenador: "pela primeira vez eu tinha em mãos um teatro moderno, o teatro mais moderno de Berlim, com todas as suas possibilidades" (Pisca-

tor, 1968, p.67). Assim como Piscator, Brecht seguiu a perspectiva comunista nos anos 20, mas isso não impediu de apresentar sua ópera *Mahagonny* para ser encenada pelo Volksbünne (o que acabou não acontecendo) e certamente o dramaturgo pensava nessa experiência quando escreveu que o teatro épico "pressupõe, além de um certo nível técnico, um poderoso movimento social, interessado na livre discussão de seus problemas vitais e capaz de defender esse interesse contra todas as tendências adversas" (Brecht, 1973, p. 135).

Se o ascenso do movimento operário e o imperialismo estão na origem da explosão da forma do drama, não constituem esses fatos razão suficiente para a formação do teatro épico. Este exigiu ainda duas outras experiências que só foram possíveis no século XX e certamente têm aquelas duas como pressupostos. A primeira foi justamente a guerra de 1914 e a segunda a Revolução de 1917. Nas palavras de Piscator, "sob uma chuva de ferro e de fogo, a guerra sepultou definitivamente o individualismo burguês. O homem, como ser individual independente ou aparentemente independente dos laços sociais, girando egocentricamente em torno do conceito do seu próprio eu, repousa na verdade sob o tûmulo do Soldado Desconhecido" (Piscator, 1968, p.154). Ou, ampliando um pouco o alcance de uma das formulações de Horkheimer, a primeira guerra mostrou da maneira mais radical possível que "o futuro do indivíduo depende cada vez menos da sua própria prudência e cada vez mais das disputas nacionais e internacionais entre colossos do poder" (Horkheimer, 1976, p. 162). A revolução de Outubro, apenas para efeitos de teatro épico, além de renovar por toda parte as esperanças revolucionárias seriamente abaladas com o papel desempenhado em 1914 pela social democracia, pôs nas mãos dos artistas os meios de produção necessários ao pleno desenvolvimento do teatro épico num sentido ainda mais radical que o Volksbünne, na medida em que este, nas condições da Alemanha, continuava submetido às determinações de mercado(15).

Mesmo sem proceder a uma pesquisa exaustiva, é possível afirmar que, apesar de não contar com um movimento operário tão organizado quanto o europeu, os Estados Unidos nos anos 20 e 30 chegaram a esboçar as condições de produção do teatro épico(16). São desse período organizações teatrais com o mesmo caráter do Volksbünne, como a New Theatre League e a Theatre Union que, assim como o Group Theatre, deram espaço a experiências nos moldes das de Piscator e Meyerhold, sobretudo na sua versão "agit-prop", como é o caso de alguns trabalhos de Orson Welles e Lee Simonson. Tais experiências, entretanto, foram rapidamente esvaziadas por razões de ordem política e econômica: politicamente, o movimento operário americano não teve condições de sustentar (inclusive no nível econômico) por muito tempo esse setor das suas organizações

culturais e, economicamente, o mercado teatral e cinematográfico acabou absorvendo os artistas (atores, diretores e dramaturgos) que se "revelaram" no período.

Na segunda metade dos anos 30, em consequência, a cena americana tem a oportunidade de assistir a pelo menos dois espetáculos ditos de teatro épico, mas já com caráter de simulacro: um deles é a produção "independente" de *Our Town*, de Thornton Wilder (1938) que, utilizando quase todos os recursos formais do teatro épico, descreve com a máxima simpatia a simplicidade da vida sem problemas numa cidadezinha do interior e expõe alguns importantes mistérios da morte, como o que se passa no imediato post mortem, quando as almas ainda não se desligaram da vida de alguém-túmulo; o outro, um pouco mais próximo, pelo conteúdo, das experiências dos anos 20, pois discute, fazendo graves denúncias, o problema habitacional em Nova York, é a peça *One Third of a Nation*, de um coletivo de autores (1938) produzida pelo Federal Theatre Project. Trata-se de um descendente, para dar um exemplo, da *Revista Clamor Vermelho* de Piscator, apresentado como *Living Newspaper*, mas a sua relação com o teatro épico alemão já está totalmente invertida: agora o meio de produção está nas mãos do governo burguês (não importa(?) quão progressista), que não hesitou em suprimi-lo assim que seu conteúdo pareceu ultrapassar os limites do tolerável - supressão, aliás, providenciada por mecanismos perfeitamente democráticos, na medida em que suas verbas foram suspensas por decisão do Congresso. O resultado desse processo de neutralização, ou esvaziamento, do teatro épico nos Estados Unidos, em termos de dramaturgia, é a sobrevivência das formas de transição do drama moderno - do naturalismo ao expressionismo -, situação que se mantém após a segunda guerra mundial.

Não é, entretanto, privilégio da dramaturgia americana essa situação que se caracteriza por uma espécie de recuo em relação à forma-limite que é o teatro épico. O mesmo recuo, com diferenças de fuso e de determinações locais (que entretanto se combinam), se verifica na União Soviética, na Alemanha e no resto da Europa. O caso da União Soviética, por ser mais óbvio, não oferece maiores dificuldades: a vitória da facção stalinista sobre as demais correntes do movimento operário que fizeram a Revolução de Outubro teve como resultado, no teatro, o desaparecimento escolhido (Maiakóvski) ou forçado (Meyerhold) de todos os que de alguma forma se envolveram com o desenvolvimento do teatro épico e a concomitante elevação a norma das tendências posteriormente identificadas com o realismo socialista - entre o drama naturalista e o expressionista. Daí, portanto, a transformação de Stanislávski em modelo de direção a ser seguido e não o Stanislávski aberto a todo tipo de experimentalismo, mas o adepto de uma linguagem "realista".

Ainda que, para usar uma formulação de Brecht, o teatro épico em Berlim fosse a última fase evolutiva do teatro moderno (o que, em hipótese alguma, significava o fim da sua história), a sua existência não implicava desaparecimento das demais formas, mesmo ultrapassadas, pela simples razão de que continuavam muito presentes as forças sociais que nelas encontravam sua expressão. Daí o permanente debate que os escritos de Brecht pressupõem; e dentre as tendências por ele combatidas no final dos anos 20, uma em particular era vista como intrinsecamente perigosa: a que explorava o domínio exclusivo das emoções primárias, por sua identificação com os métodos de propaganda nazista. Como se sabe, a ascensão do nazismo apresenta uma notável sincronia com a versão alemã da vitória da corrente stalinista⁽¹⁷⁾ e se o stanilismo declarou guerra a todas as experiências artísticas que desqualificava com o rótulo de formalistas, o nazismo foi muito mais longe: a partir de 1933 levou a efeito uma guerra implacável contra o já referido movimento social que era o mais importante pressuposto do teatro épico. Neste plano, sua ação foi rigorosamente radical (no sentido de erradicar), pois além de cassar deputados e prender massivamente os militantes dos partidos Comunista e Social Democrata, Hitler confisca os seus bens e ocupa suas sedes (cf. Claudin, 1985, p.124). Neste mesmo ano de 1933 restavam apenas dois caminhos aos que se envolveram com o teatro épico na Alemanha: a morte ou a emigração. Nesta segunda alternativa, com a consciência mais ou menos clara de que as possibilidades de trabalho existentes em outros países eram bastante diversas das alemãs. O teatro que agora poderia ser feito teria um caráter necessariamente regressivo, como registrou em 1938 Walter Benjamin: "o teatro da emigração tem que começar do início; não só deve construir novamente sua cena, mas também seu drama(...) adaptar à vanguarda ocidental burguesa a experiência com os proletários berlineses" (Benjamin, 1975, O. 63).

Alguns emigrados seguiram para países neutros, como Suíça ou para os Estados Unidos, onde encontraram as condições já mencionadas. É o caso de Piscator, cuja presença vai estimular importantes desenvolvimentos na dramaturgia americana, ou o de Ernst Toller, que se suicidou em 1939 em Nova York. Outros foram para a França, onde experiências do tipo Outubro (grupo teatral do qual Jacques Prévert fez parte) ou o Teatro de Ação Internacional, de Léon Moussinac, embora vinculadas ao movimento operário, não chegavam a se constituir em organizações de expressão comparável ao Volksbühne.

Na França, aliás, o que parece estar se delineando é antes a tendência, representada em perspectiva semelhante por Thornton Wilder nos Estados Unidos, de se apropriar de conteúdos rigorosamente incompatíveis com aqueles que na Alemanha e na União Soviética haviam exigido a transformação do drama. Esta tendência na França encontrou em Paul

Claudiel o seu mais hábil praticante. Hábil a ponto de ser apontado por Anatol Rosenfeld como o dramaturgo francês que chegou à forma mais acabada do teatro épico. sua obra prima, *O livro de Cristovão Colombo* (de 1927, publicada em 1935 e encenada por Jean-Louis Barrault em 1954), entretanto, em função do seu conteúdo explícito, do ponto de vista político, está mais pra *Rerum Novarum* e *Quadragesimo Anno* do que para Segunda ou Terceira Internacional. Em se tratando de catolicismo militante (18), não há o que estranhar: o combate levado a efeito pela assim chamada "doutrina social da Igreja" ao movimento socialista, a esta altura, já dispunha de uma respeitável história e, no plano da intervenção direta, assumia exatamente esta característica que Claudiel realizou no teatro: a criação de organismos e movimentos semelhantes aos criados pela vanguarda operária de modo a neutralizar seu ímpeto ou, de preferência, a promover importantes divisões no movimento como um todo. Trata-se, em suma, de uma tática política que Hitler levou às suas últimas consequências - a *expropriação* da classe operária de *todos* os seus instrumentos de intervenção política e, conseqüentemente, dos seus meios de produção cultural(19).

Um outro aspecto daquilo que pode caracterizar uma variante da hostilidade do teatro francês ao teatro épico vai se configurar, no plano da política, já no ano de 1936, com as iniciativas do governo da Frente Popular no "front" teatral.

A Frente Popular assume a tarefa de subvencionar a atividade teatral ou, mais propriamente, atende à reivindicação de Jean Vilar - transformar o teatro num "serviço público" e, conseqüentemente, os seus artistas em funcionários públicos, mas apenas aqueles artistas identificados com as várias tendências do teatro moderno na França, inclusive e principalmente o politicamente engajado. Uma das providências foi empregar na Comédie Française o quarteto Baty, Dullin, Jouvet e Pitoëf, num momento em que grupos como Outubro e Teatro de Ação Internacional não existem mais. Agora o teatro que "conta" é impulsionado pelos critérios políticos (e estéticos) dos participantes da Frente, os quais dispensam comentários(20).

Já estão, portanto, apresentados os dois novos "adversários" do teatro épico: de um lado o stalinismo (e veremos a seguir como o próprio Brecht em muitos sentidos "recua" de suas posições no período de consolidação do regime instalada na RDA) e de outro a sobrevivência do capitalismo no pós-guerra. O stalinismo terá um papel importante também na produção cultural do ocidente, sobretudo através da proposição de fórmulas como "realismo crítico" (versão ocidental do realismo socialista); a sobrevivência do capitalismo, por sua vez, coloca problemas de que trataremos adiante. Nos dois lados da "cortina de ferro" pelo menos um

objetivo político era (aliás, continua sendo) comum: impedir a qualquer custo que a classe operária deixe de ser massa passiva e portanto mantê-la sob controle e sobretudo desprovida de liberdade e capacidade de crítica. Em uma palavra: desorganizada. Não se poderia imaginar terreno mais hostil à simples sobrevivência do teatro épico, quanto mais ao seu desenvolvimento. Isto significa a regressão às várias formas transitórias do drama moderno, no caso dos dramaturgos mais conseqüentes.

É assim que, quando Brecht consegue voltar do seu exílio, encontra uma Alemanha dividida e ocupada pelos quatro exércitos que destruíram Hitler (e a própria Alemanha). Diga-se de passagem que sua volta não foi exatamente fácil: desde sua intimação para depor diante da Comissão de Atividades Anti-norte-americanas em 1947 até seu estabelecimento em Berlim Oriental em outubro de 1948, o dramaturgo enfrentou sérios percalços. É desta época a redação do seu *Pequeno Organon para teatro*. Este e outros textos posteriores mostram como, bem ou mal, o maior teórico do teatro épico, ao adaptar-se a condições incompatíveis com esse tipo de teatro, acaba, digamos assim, "adaptando" sua teoria e sua prática a essas novas condições. Para estabelecer algum vínculo com um certo tipo de discurso aparentemente marxista, esta adaptação é apresentada como a superação dialética do teatro épico, até porque este termo agora lhe parece quase formal(cf. Brecht, 1978, p. 195). Aliás, ele chega mesmo a dizer que, para o problema de reproduzir o mundo de hoje no teatro, não pode mais "afirmar que a dramaturgia, à qual por determinadas razões qualificara de não-aristotélica, e correspondente técnica épica de interpretação representem a solução"(21). Tais mudanças de orientação explicam por que no *Pequeno Organon*, mesmo conservando as técnicas de estranhamento e distanciamento, Brecht simplesmente recupera a idéia de que a ação é o coração do espetáculo teatral (Brecht, 1978 p.135), juntamente com o seu pressuposto, o indivíduo (p.122). Claro que tudo devidamente "amaciado" através de noções como determinações históricas, de classe, etc., e de modo a não provocar grandes convulsões quando finalmente o autor se declara favorável a representações realistas e a seu corolário, o realismo socialista(22).

Quando ao lado ocidental da cortina de ferro, a observação de Hobsbawm, embora referida a outro período histórico, aplica-se em toda a sua extensão: "mal o capitalismo saiu da crise e voltou a se expandir, apropriou-se das expressões artísticas revolucionárias e as absorveu" (Hobsbawm, 199 = 82, p.124). Agora o inimigo é o imperialismo que saiu da sua crise renovado graças aos feitos econômicos do fascismo e da Segunda Guerra Mundial, apresentando uma nova configuração que também já foi conceituada: capitalismo tardio(23). Em função do nosso tema, neste momento a característica desta nova fase do capitalismo que interes-

sa destacar é a da industrialização plena de todos os ramos da economia - da agricultura aos "serviços", incluídas as diversas formas de cultura e lazer. Mais particularmente ainda, no que esta industrialização da cultura significa em termos de expropriação, pelo capital, das formas culturais desenvolvidas ou estimuladas pelo movimento de ascensão do proletariado. Ernest Mandel trata disso quando diz que "as realizações culturais do proletariado, conquistadas pela ascensão e luta da moderna classe operária (...) perderam aquelas características de atividade genuinamente voluntária e de autonomia com relação ao processo capitalista de produção e circulação de mercadorias, que as definiam no período do imperialismo clássico (especialmente notável na Alemanha, entre 1890 e 1933), e foram introduzidas cada vez mais na produção e circulação capitalista" (Mandel, 1982, p.276). Estamos, evidentemente, falando da indústria cultural, cujas bases já estavam dadas no início do século e cujos artefatos inclusive fazem parte dos desenvolvimentos produzidos no teatro moderno e que já era um fato nos Estados Unidos do anos 30 - devidamente examinado por Adorno e Horkheimer. Neste, como plano mais amplo da produção cultural do pós-guerra, dando conta inclusive das características assumidas pela vanguarda "renascida" e do obscurantismo cultural cultivado a ferro e a fogo por Stálin e seus agentes, as reflexões de Adorno sempre têm como referência básica o tema da regressão, cujo aspecto político tentamos destacar com apoio numa passagem da *Teoria Estética* que já foi parcialmente referida mas que vale a pena retomar principalmente por se referir ao que agora poderíamos chamar de tentativa de "domesticação" das artes: "No decurso da I Guerra e antes de Stálin, as posições política e esteticamente avançadas conjugavam-se; a quem, na altura, começava a despertar, a arte parecia-lhe *a priori* o que de nenhum modo era historicamente: *a priori* politicamente à esquerda. Desde então os Jdanov e os Ulbricht, com a prescrição do realismo socialista, não só acorrentaram, mas destruíram a força produtiva artística; a regressão estética, de que foram responsáveis, é de novo transparente como regressão pequeno-burguesa. Em contrapartida, pela divisão nos dois blocos, os dirigentes do Ocidente, nos decênios após a II Guerra, *assinaram uma paz revogável com a arte radical*; a pintura abstrata é fomentada pela grande indústria alemã e, na França o ministro da cultura do General de Gaulle chama-se André Malraux" (Adorno, 1982, p. 284).

O capitalismo tardio, no que diz respeito aos países que conheceram as várias fases de desenvolvimento do teatro moderno, produziu portanto uma espécie de "estado de armistício" com suas formas intermediárias, excluindo o teatro épico - sua forma mais avançada - por aquelas razões que já esboçamos, a principal sendo a inexistência de um movimento operário em condições de patrocinar iniciativas que dependessem do teatro como

meio de produção. Não obstante o caráter objetivamente regressivo (no sentido exposto por Benjamin e Adorno, já citados) e em muitos casos deslocado da retomada das artes cênicas não se exclui o interesse positivo de algumas de suas vertentes, sobretudo as que tematizam a nova experiência social, não por acaso através de formas que apontam em direção ao próprio teatro épico, mas sem excluir as que aprofundam etapas intermediárias em outras direções, como é o caso de Samuel Beckett ao tematizar a experiência da fragmentação.

É nesta direção que seguem as análises de Peter Szondi - extremamente férteis no sentido de explicar sobretudo a produção do pós-guerra, mas com a limitação de não tomar como referência as mudanças introduzidas no capitalismo tardio. Daí não podermos endossar sem alguma dificuldade a sua proposição final de que a cortina ainda não caiu sobre o teatro moderno.

2. IMPORTAÇÃO E PRODUÇÃO DO TEATRO MODERNO NO BRASIL

"Encaremos (...) serenamente o nosso vínculo placentário com as literaturas européias, pois ele não é uma opção, mas um fato quase natural. Jamais criamos quadros originais de expressão, nem técnicas expressivas básicas (...). e embora tenhamos conseguido resultados originais no plano da realização expressiva, reconhecemos implicitamente a dependência. Tanto assim que nunca se viu os diversos nativismos contestarem o uso das formas importadas, pois seria o mesmo que se oporem ao uso dos idiomas europeus que falamos (...). O simples fato de a questão nunca ter sido proposta revela que, nas camadas profundas da elaboração criadora (as que envolvem a escolha dos instrumentos expressivos), sempre reconhecemos como natural a nossa inevitável dependência. Aliás, vista assim, ela deixa de o ser, para tornar-se forma de participação e contribuição a um universo cultural a que pertencemos, que transborda as nações e os continentes, permitindo a reversibilidade das experiências e a circulação dos valores."

Antonio Candido

Conforme se indicou no início, a exposição que neste ponto se interrompe não pretendeu dar conta do conceito de teatro moderno em

toda a sua extensão; tem apenas o intuito de determinar o seu lugar natural de modo a indicar algumas das razões do mal estar que a expressão "teatro moderno" provoca ao identificar o processo vivido, quinze anos depois de iniciado o combate à sua expressão máxima, num país que passou relativamente à margem de todo o processo que lhe deu origem. À margem, mas acompanhando-o com graus variados de atenção(24). É assim que, quando o teatro moderno finalmente começou a ser produzido por aqui, o Brasil já dava os primeiros sinais (econômicos e sociais) de que a estratégia de retomada do desenvolvimento imposta pelo capitalismo tardio fora adequada - o país começa a produzir bens de consumo(25) - o que significa, nos estreitos limites da produção cultural, a proliferação de uma burguesia com anseios cosmopolitas em condições de patrocinar (tanto financiando quanto consumindo) um teatro de padrão internacional. Simplificando bastante, é esta a origem remota do TBC, a empresa que demonstrou concretamente a viabilidade do teatro moderno no Brasil(26). Mas teatro moderno nos termos indicados: primeiro, enquanto forma desvinculada dos seus pressupostos sociais e, segundo, enquanto prática regressiva nos próprios países de origem, o que nos traz um elemento novo em matéria de contemporaneidade: o caráter que o teatro moderno assume no Brasil é semelhante ao dos outros centros por razões opostas, aqui por falta e lá por "excesso" de experiência com o movimento operário. Isto, bem entendido, sem nos esquecermos de que as nossas relações de base permanecem inalteradas. Mas, havendo o referido desenvolvimento do mercado interno - dentro de limites determinados também por aquelas relações de base, como se sabe -, ao menos na superfície (o mercado incluído) o Brasil dos anos de "substituição de importações" apresentava o mesmo tipo de pressupostos para o desenvolvimento do teatro moderno que na Europa e Estados Unidos regredira para o espaço conceitual que vai do naturalismo ao expressionismo. Essa é uma das razões por que os dois dramaturgos americanos mais apreciados naqueles tempos heróicos do TBC foram Tennessee Williams e Arthur Miller - identificados como descendentes de Ibsen e Strindberg. Tais informações também ajudam a fazer uma idéia do cardápio de onde retiramos os pratos básicos da dieta moderna: se importamos da Itália os principais encenadores(27), da França e Estados Unidos (sobretudo, mas não exclusivamente) importamos os textos mais apreciados. Tratava-se mais uma vez do processo - já habitual e, por assim dizer, natural, como demonstraram em relação a outros aspectos da nossa literatura Antonio Candido e Roberto Schwarz - de modernização da cultura no Brasil: o da atualização das elites em relação ao padrão internacional(28) que, agora, até mesmo por seu indiscutível caráter de integração das vanguardas (tanto pelos mecanismos do mercado quanto pelo patrocínio estatal ou dos grandes monopólios), significa a generalização, para todo o

sistema internacional do capitalismo, da vitória política e conseqüentemente cultural da burguesia. Para essa generalização, o Brasil era um lugar adequado como qualquer outro - afinal, estamos sob a égide do capitalismo tardio, que tornou visível um fato anteriormente percebido apenas por gente como Brecht: o caráter internacional da cultura no capitalismo. Os produtos teatrais que foram objeto dessa generalização têm sido identificados por critérios diferentes deste, o que não impede a descrição mais ou menos adequada das linguagens e tendências em suas variadas relações(29).

Dados esses pressupostos sumariamente apresentados, vale a pena recapitular aos menos algumas das cenas propiciadas pelo processo de produção local da dramaturgia internacional, que durou pouco mais de dez anos se levarmos em consideração o indiscutível papel desempenhado pelos grupos amadores como Os Comediantes (pioneiro) e os paulistas GUT e GTE. Esclareça-se ainda que o fato de ser possível datar de 1955 o início da produção do similar nacional (e com isso estamos provisoriamente fazendo uma opção(30) sujeita a verificações posteriores) não significa afirmar o fim ou sequer a interrupção das importações, ocorrência facilmente observável em outros setores da economia. No teatro, como nas demais áreas da produção cultural (sobretudo as industrializadas), a regra é a convivência dos dois tipos de produto - simples expressão do caráter da cultura - o que está na origem de tantos surtos nacionalistas tardios em todas as áreas, na medida em que, estando os meios de produção (mesmo os nacionais) determinaods pelos interesses do monopólios, o produto importado acaba dispondo sempre de mais "espaço" que o similar nacional e, nada surpreendentemente, parece contar sempre com a "preferência do público". Esta questão aparece de forma mais aguda em relação ao cinema, à música, ao rádio e à televisão, de modo que o teatro parece não obrigar a discuti-la em todas as suas implicações, mas não dispensa o questionamento a sério de "diagnósticos" sobre a dramaturgia brasileira como o de Cacilda Becker nos anos 60(31), insistindo sobre a antiga tecla de que ela ainda estava por ser feita.

Em função do limitado tratamento dado ao teatro moderno como um todo - evitou-se de propósito a questão bem mais ampla das vanguardas históricas -, também no que diz respeito à produção local as referências serão restritas a algumas das montagens mais nitidamente identificadas com a tradição do teatro político, que no Brasil costumava ser chamado "de esquerda": a idéia é dar espaço a informações cuja ausência contribui para a dificuldade de perceber o já referido "torcicolo cultural" - marca da nossa experiência - e que ao mesmo tempo permitem suspeitar das razões mais profundas dos mais variados surtos de arbítrio e autoritarismo que volta e meia desabam sobre a cena brasileira.

Dentre os diretores italianos que para cá vieram, em função do critério exposto, cabe destacar Ruggero Jacobbi por sua indiscutível fidelidade ao programa internacional do realismo crítico. Constan de seu currículo montagens importantes como *Tobacco Road*, de Erskine Caldwell (peça estreada em New York, em 1933, e um dos maiores sucessos americanos na União Soviética) e *Tragédia em New York (Winterset)* de Maxwell Anderson (estreada em 1935, outro exemplar importante do teatro engajado norte-americano). Sua curta passagem pelo TBC deve-se exatamente à postura de "não esconder seus propósitos", como demonstra Alberto Guzik. A montagem que provocou sua demissão do TBC (*A Ronda dos malandros*, de John Gay), tanto pelas razões da escolha (em 1950 a censura não 'deixaria passar' a *Ópera dos três vinténs* de Brecht), quanto pelas não explicitadas razões que, depois de duas semanas de sucesso de público, levaram a direção (leia-se Franco Zampari) a tirá-la de cartaz, mostra como a "sociedade" brasileira estava preparada para o teatro moderno. Aliás, a história do TBC apresenta vários episódios desse tipo - é significativo, por exemplo, o "sucesso de escândalo" obtido pela montagem de *Entre quatro paredes*, de Sartre, em janeiro de 1950; Partido Comunista e Cúria Metropolitana unem-se em furiosa cruzada contra a "ameaça" que, em vista da original aliança que motivou contra si, essa peça deveria representar, não apenas à fé cristã, à moral, à família, etc., mas também aos destinos da luta de classes na capital. Fechado este parêntese e permanecendo no âmbito do cardápio teatral da esquerda (ortodoxa), é de 1951 a monagem de *Ralé* de Gorki. Esta peça, segundo a crônica mais empenhada marcou o desembarque no TBC do "método Stanislavski" devidamene filtrado pelo Actor's Studio - um dos poucos redutos do que sobrou da esquerda artística americana. Foi um grande sucesso de público (cerca de 16 mil espectadores) e de crítica (Décio de Almeida Prado fala explicitamente em renovação da cenografia). Estávamos, pois, aprendendo a ver um drama naturalista (o original é de 1902), mas sem nenhuma observação a respeito do fato de o público do TBC não ser exatamente o mesmo a que se dirigia Gorki em seu tempo. MUito menos a respeito das outras possibilidades (épicas) de encenação descobertas e realizadas por Piscator na Alemanha dos anos 20, à revelia de Gorki, diga-se de passagem. Detalhe que ilustra mais um aspecto dos filtros através dos quais fomos atualizando: muitas vezes a simples falta de informação (a tradução brasileira do livro de Piscator é de 1968) ajuda muito. E adaptando um pouco a observação de Roberto Schwarz, apenas para ilustrar o "desconcerto"(32) que foi a importação do teatro moderno - sem sair do terreno da esquerda -, é do mesmo ano de *Ralé* a montagem, por alunos da EAD, da peça de Brecht (1930), *A exceção e a regra*, encenada pela primeira vez em Paris apenas quatro anos antes(33). Evidentemente, se passássemos para o

âmbito da dramaturgia menos ortodoxa os contrastes ficariam ainda mais gritantes e se multiplicariam em escala geométrica.

Quanto o TBC se transformou numa companhia profissional, escolheu a peça *The time of your life* (1939) de William Saroyan, batizada de *Nick Bar*, para a ocasião. Mas a momentosa estréia indica também a nova direção das nossas "preferências" em matéria de importações: se a França continuava com seu prestígio intocado, os sucessos de público vinham mesmo de Nova York. *The time of your life* chegava aqui com algumas boas cartas de apresentação: prêmio Pulitzer de 1940 e um ano em cartaz; garantia de sucesso não desmentida, pois chegou a perfazer cinquenta apresentações. Já a informação de que, entre outras coisas, Saroyan fez parte do Group Theatre, um dos mais esquerdistas dos anos 30, juntamente com Clifford Odets, Sidney Kingsley, Maxwell Anderson e outros, se circulou, deve ter ficado restrita apenas aos mais chegados. Mais um detalhe da importação do produto final desvinculado de seus pressupostos.

É desnecessário multiplicar s exemplos: nossa experiência com a obra de O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williamns, Brecht, Clifford Odets, Pirandello, Ionesco, Beckett, Tchekov, Dürrematt - para nos limitarmos apenas a alguns dos dramaturgos modernos de importância inquestionável - pautou-se o tempo todo por esse modelo acima delineado. E como evidentemente não importamos apenas obras desse nível, nem as nitidamente identificadas com preocupações "de esquerda", o quadro geral do teatro moderno no Brasil, em meados dos anos 50, quando outras companhias em São Paulo e no Rio disputavam, praticamente em pé de igualdade, o mesmo público do TBC, apresentava como característica mais evidente o ecletismo de repertório (acompanhado com deliberada condescendência (34) pelo ecletismo da crítica). Além das razões apontadas por Décio de Almeida Prado, tal ecletismo tem como pressupostos não apenas o caráter já explicitado do processo de integração do Brasil à produção internacional da cultura como também a limitação (outra face da mesma moeda) do mercado consumidor. Como esta limitação aparece de forma mais imediata e premente para os envolvidos, é ela o argumento mais utilizado, sobretudo por empresários, para justificar essa política de repertório, também chamada de "realista": uma peça comercial de sucesso garantido permite o retorno econômico necessário à produção de uma peça de ambição artística (cf.Magaldi, s/d, p. 195). A médio prazo, sabe-se perfeitamente dos resultados artísticos do "realismo de repertório": trata-se de questão *demonstrada* por Antoine com a criação do Teatro Livre.

Absorvido o impacto da novidade que foi a importação do teatro moderno, de várias direções e também por conta das rápidas modificações que o país vivia, em meados de 50, o clamor pela dramaturgia nacional começa a se intensificar. Não apenas dramaturgia nacional: também uma

dramaturgia, ou um teatro, popular já aparece na pauta de reivindicações apresentada ao teatro.

Aliás, depois da morte de Getúlio Vargas, reivindicações, manifestos, ameaças de golpe, greves, alertas à nação, movimentos, etc. não faltaram no país. Os trabalhadores urbanos, às voltas com organizações de todo o tipo auto-proclamadas como suas representantes - dos sindicatos pelegos ou simples agências policiais, passando pelo CGT, PCB, PTB até o sindicalismo cristão dos "círculos operários" -, tentavam a todo custo avançar na luta por melhores condições e vida. Na mesma luta, os trabalhadores rurais, por sua vez, além da força bruta pura e simples dos latifundiários, defrontavam-se com as várias táticas (a favor ou contra a reforma agrária) apresentadas pelos partidários do sindicalismo rural (aparentemente mais favoráveis ao "façamos a reforma antes que o povo faça a revolução", como parece ter sido o caso do então famoso Padre Melo) ou pelas Ligas Camponesas, cuja atuação chegou a parecer tão ameaçadora ao "futuro da livre empresa" no Brasil que levou o governo federal, em 1959, a criar a SUDENE com o objetivo explícito de deter por vias pacíficas o processo (35).

As classes dominantes, além dos problemas intrínsecos ao desenvolvimento dependente (os de sempre: limites do mercado interno, dívida externa, "invasão" do capital monopolista, etc., etc.) ainda precisavam enfrentar as progressivas reivindicações dos trabalhadores. Como de hábito, dividem-se em torno da melhor estratégia para "dar respostas" adequadas. Suas alternativas, delineadas já por ocasião da posse problemática de Juscelino (cf. providências do general Lott para garantir a legalidade) iam do golpe à "conciliação" de classes proposta por setores tão variados como o PCB (já em 1955 claramente em defesa da "burguesia nacional"), a Igreja (com seus vários setores: PDC, JOC, ETC.) ou adeptos explícitos do populismo como o PTB e o PSD.

Entre esses dois pólos, debatiam-se as classes médias em torno dos problemas acima referidos ou, traduzidos em suas roupagens ideológicas, em torno de temas como neocapitalismo, desenvolvimentismo, nacionalismo, comunismo, liberalismo e outros. Mas de todas essas questões, agora interessa mais imediatamente aquela descrita por Roberto Schwarz que culmina com a contribuição do PC para a generalização do vocabulário e do raciocínio político de esquerda(36), pois essa é a parte que diz respeito ao impulso e à consolidação da moderna dramaturgia em sua versão local.

Se a Maria Della Costa coube o mérito de revelar o potencial de um dramaturgo como Jorge Andrade, em 1955, José Renato e Augusto Boal, a partir da encenação de *Ratos e homens*, de John Steinbeck pelo Teatro de Arena de São Paulo, em 1956, inauguraram a temporada de encenação programática de autores comprometidos com as lutas dos trabalhadores

(ou seja, do teatro político) e das discussões em torno da necessidade de se encontrar (à Stanislávski, em versão Actor's Studio) uma maneira brasileira de representar, com a sua consequência necessária: a necessidade de encenar autores brasileiros identificados com essa perspectiva. Desencadeado o processo, ao qual aderiram Vianinha e Guarnieri (provenientes do TPE - organização que já se batia por um teatro politicamente engajado), a mudança do panorama não se fez esperar; em 1958 é encenada por José Renato *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, peça cujo enorme sucesso de público e de crítica demonstrou que, além de um grupo específico de teatro, uma parte importante do público teatral estava interessada em discutir os seus problemas e os dos trabalhadores(37). Da mesma forma, foi rápida a generalização do processo: todas as companhias existentes foram postas diante da opção - normalmente apresentada em tom de cobrança(38) - entre o esteticismo eclético e xenófilo do TBC e o engajamento nacionalista (mas não exatamente xenófobo, posto que Brecht, Synge, Clifford Odets, entre outros, eram muito bem-vindos) proposto pelo Arena.

Como já ficou dito, a opção política por uma dramaurgia nacional, nos termos em que se apresentou e nas circunstâncias acima esquematizadas, por razões ao mesmo tempo políticas e econômicas, punha na ordem do dia a discussão do teatro popular. Até 1964 ficou por assim dizer "na gaveta" a opção "pessedista"(39); neste primeiro momento, as alternativas iam da reivindicação do patrocínio estatal à radicalização propriamente dita nas formas assumidas pelo CPC da UNE e pelo MCP em Pernambuco (aliás, na Recife de Arraes). Dentre os que se batiam pela primeira, Sábato Magaldi na teoria e José Renato na prática (assim como o pessoal que assumiu o TBC "estatizado") contam entre os que defendiam explicitamente o modelo francês (O TNP apropriado pela Frente Popular). Sábato Magaldi, bom conhecedor da história do teatro moderno, em pelo menos dois artigos publicados no *Suplemento Cultural de O Estado de São Paulo*, chega inclusive a fazer clara opção entre as "fórmulas" de Piscator e Jean Vilar: fica com o segundo, ou seja, com a busca do apoio estatal porque para ele "um teatro vital deve lançar-se à procura de novos públicos, se possível virgens do legado que recebemos. Uma revolução teatral, com os espectadores existentes, na melhor das hipóteses se torna tarefa ingênua"(40). José Renato, por sua vez, cumpriu uma trajetória perfeitamente compatível com essa opção: logo depois de *Eles não usam black-tie* passou um ano estudando, como assistente de Jean Vilar, no Teatro Nacional Popular; quando voltou, após o sucesso de *Revolução na América do Sul* no Rio, foi convidado pelo SNT para dirigir peças no Teatro Nacional de Comédia, espaço transformado em outro importante pólo de generalização da experiência do Teatro de Arena, embora nessa alternativa estatiza-

da(41). A radicalização ficou por conta de Vianinha e outros que deixaram o Teatro de Arena para fazer parte do CPC, seguido muito de perto pelo próprio Teatro de Arena - agora dirigido por Boal - que chegou a realizar espetáculos de muito interesse (político e estético) inclusive em associação com o MCP. Nesta altura o debate (sobretudo) alcançava temperaturas altíssimas, havendo dele pelo menos dois documentos de consulta obrigatória; *A questão da cultura popular* de Carlos Estevam e *Cultura posta em questão* de Ferreira Gullar. O primeiro tem principalmente a intenção de divulgar o programa de atuação do CPC e o segundo, por se já uma reflexão sobre essa experiência, chega a formular, embora oblíqua e nebulosamente, como objetivo a ser alcançado, a perspectiva que um dia tinha sido o pressuposto e ponto de partida do teatro político: para Ferreira Gullar, tratava-se de "desenvolver *na e com* a massa os meios de comunicação e produção cultural" (Gullar, 1965, p.6). Neste contexto de debate entre as esquerdas tem lugar o que podemos chamar "a grande virada" do TBC. Segundo Sábato Magaldi, até mais ou menos 1962, o TBC era o sismógrafo do nosso teatro e, com a contratação de Flávio Rangel para dirigir a peça *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, escolhida por Franco Zampari, que estava à procura de uma visão brasileira para os destinos do TBC" (Haddad, 1982, p.51), pode-se dizer que a vitória do movimento nacionalista no teatro estava consumada. Textualmente: "Quando o TBC mudou sua política, era sinal de que se consumava, no teatro, uma alteração decisiva" (Magaldi, s/d, p.200). Estávamos realmente diante de duas modificações fundamentais: a primeira consistia no fato de um brasileiro assumir o posto até então sagrado dos diretores estrangeiros e, a segunda, na escolha de uma peça que se falasse ao público burguês do TBC, não seria propriamente por seu conteúdo(42). E esse público não demorou muito a afastar-se do teatro - dado que também concorre para explicar o outro aspecto da "questão da cultura popular", pois já no início dos anos 60 é nitida a "a crise de público" enfrentada por todas as companhias, sem nenhuma exceção. O lado mais comercial, desfrutável e fértil para o desenvolvimento do paternalismo estatal, sobretudo reivindicado, da "popularização do teatro", aqui, chama-se, mais propriamente, necessidade de expandir o consumo ou, como se dizia, atingir novos públicos. Tal necessidade se traduzia em reivindicação de subsídios ou patrocínio de modo a baratear ingressos porque, à exceção de CPC e do MCP (subsidiados ainda mais diretamente, como se sabe), nenhuma companhia do período deixou de ser organização de caráter estritamente empresarial e portanto entregue às vicissitudes de um mercado restrito e sujeito a todo tipo de abalos (dentre os quais deve ser também computada, no plano da concorrência, a invasão dos empresários do "show-bussiness", que com espetáculos como *My fair lady* e *Hello Dolly* (43) polarizavam as atenções do grande público

e desafiavam o "teatro nacional" a esclarecer melhor as razões de sua "crise").

Num quadro como o esboçado, seria mais ou menos inevitável que a reflexão crítica, companheira de viagem da nossa experiência de modernização teatral, apresentasse graus semelhantes de limitação. Daí, por exemplo, ser compreensível que um crítico do nível de Décio de Almeida Prado, mesmo conhecendo a obra de Brecht a ponto de reagir com severidade à violência cometida por Alfredo Mesquita em uma de suas encenações desse dramaturgo, não dispusesse de instrumental teórico mais adequado à crítica da encenação de Claudel por Jean-Louis Barrault. Esta seria a parte mais penosa da descontinuidade e do arbítrio cultural em que sempre vivemos (Cf.Schwarz, 1977, p.31). Quando saímos da dramaturgia importada para a produção local, essa dificuldade acaba se intensificando, pois a nossa matéria teatral moderna se torna vítima dessa espécie de arbítrio de segundo grau que é a simples dificuldade de dar às coisas o seu nome próprio. Dificuldade que se alia a duas outras em grau variados, a saber, duas heranças muito presentes (inevitáveis, aliás), com as quais os envolvidos (dramaturgos, artistas, críticos e público) tinham que lutar (nem todos, nem sempre contra). A primeira é o próprio conceito de drama - sobrevivente degradado do século XIX europeu, graças sobretudo, mas não exclusivamente, ao livre trânsito local das teorias do *playwrighting* - a operar como uma espécie de critério, nem sempre muito explícito, de julgamento favorável da qualidade de uma obra. A segunda, cujo peso real, em vista dos preconceitos criados pela experiência moderna, ainda hoje é difícil de precisar, é a própria tradição (se assim se pode dizer) que sobrevivera através de companhias como a de Jayme Costa e ainda no final de 50 oferecia a *todos* uma espécie de modelo a ser (teoricamente) rejeitado em bloco, o que nem sempre acontecia - no plano da dramaturgia como no da encenação. Isto por razões compreensíveis. As próprias companhias continuaram atuando e algumas vezes fazendo tentativas heróicas de atualização, como foi o caso de Jayme Costa ao encenar *A morte do caixeiro viajante*, para citar apenas um caso; um bom número de militantes do teatro moderno formou-se no interior dessa tradição (Cacilda Becker, por exemplo); e, mais do que qualquer outra passível de ser enumerada, porque passamos a um nível mais profundo, o do *idioma* teatral a partir do qual traduzimos a linguagem moderna (as intermitentes montagens de Martins Pena são uma pista neste sentido): alguns de seus expedientes e recursos que já tinham vencido a prova da eficácia junto ao público brasileiro (Bibi Ferreira talvez seja a maior proprietária desse repertório) mostraram-se de irresistível apelo como solução para os nossos mais variados problemas técnicos - de texto a encenação. Embora ninguém prestasse muita atenção, era para este lado que apontava Ziembinski (não por acaso europeu!) todas

as vezes que falava numa nunca definida "maneira brasileira" de representar, como na seguinte passagem de seu depoimento ao SNT, referindo-se a *Paíol Velho* de Abílio Pereira de Almeida: "Nele havia o que eu reclamo sempre como absolutamente necessário: a expressão das fontes brasileiras do espetáculo. Não adianta berrar, gritar, se não temos a preocupação de extrair de nossa realidade aquilo que é brasileiroamente dramático" (Haddad, 1982, p.180). Ziembinski usa *dramático* como sinônimo de *teatral*. Este uso generalizado é indício dos resultados que tentamos acompanhar.

NOTAS

1. Essa gente não fazia parte apenas do grupo dos militantes da ribalta. Estes percebiam de alguma forma que havia público para algo "novo". É assim que em seu depoimento sobre a experiência do grupo Os Comediantes (1940-47) Luiza Barreto Leite comenta que "a influência d'Os comediantes, jamais totalmente reconhecida por seus contemporâneos, profissionais ou amadores, mesmo impregnados de idéias semelhantes, não teve a menor atuação direta sobre o espírito dos proprietários do comércio teatral: foi exercida indiretamente, através do público, esse mesmo público caluniado pelos empresários que usavam e usam suas supostas preferências como pretextos para as maiores ignomínias. (Leite, 1935, p.42)

2. Embora seja impossível dar conta da história de nossos processos de modernização no espaço de uma nota, para evitar mal-entendidos é bom lembrar que a geração que deu impulso ao TBC é ela própria fruto da experiência com os resultados de pelo menos dois episódios importantes da moderna cultura no Brasil: a semana de 22 e a generalização da cultura moderna promovida pela Revolução de 30. Não se pode ignorar, por exemplo, o peso da formação propiciada pela Universidade de São Paulo (de 1934) aos futuros militantes paulistas do movimento de teatro amador (estamos pensando nas observações de Antonio Candido em A revolução de 1930 e a cultura - cf. Candido, 1987, p. 184) Sábato Magaldi é um crítico que explicitamente identifica o espírito do Semana de 22 com o que animou o TBC (Cf. Magaldi, 1978). Por outro lado, o período de "modernização" que se abriu com o pós-guerra (mais conhecido como "desenvolvimentista") tem pressupostos e características de que só podemos tratar mais adiante. As aspas vão justificar por conta do fato de que nessa nova conjuntura (sócio-econômica, política e cultural) as características mais importantes do movimento modernista internacional já se perderam. Não obstante isso, o teatro desse período no Brasil é conhecido como moderno.

3. Décio de Almeida Prado, o mais importante crítico teatral paulista desse período, além de ter sido um dos impulsionadores de todo o movimento, publicou sua primeira coletânea de críticas com o título *Apresentação do teatro Brasileiro moderno*; por razões semelhantes às do crítico paulista, Gustavo Dória, um dos fundadores do grupo Os Comediantes, publicou seu *Moderno teatro brasileiro* com este título.

4. Estamos adotando a expressão "teatro moderno" com o objetivo de estabelecer uma distinção clara entre esta exposição e os trabalhos de Lukács e Peter Szondi que em muitos momentos se referem ao mesmo processo mas usam o conceito "drama moderno". Como há também diferenças importantes entre os dois pensadores, passamos a apresentá-las com algumas indicações sumárias.

Para Lukács (cf. Lukács, 1976-80) drama moderno corresponde ao que chamaríamos mais adequadamente "drama burguês" e ele mesmo o faz em diversos momentos, conceito no qual estaria incluído um Shakespeare, por exemplo.

A partir da obra de Ibsen, Lukács já identifica procedimentos que vão pôr a forma do drama burguês em crise, abrindo o caminho para o drama moderno. Um dado fundamental para a sua reflexão é o fato de que o drama burguês tem como pressuposto o indivíduo, enquanto o drama em crise pressupõe o individualismo; este importante deslizamento tem resultados temáticos e formais que abrem novos caminhos para a dramaturgia. Simplificando bastante, poderíamos dizer que a análise de Lukács incide sobre dois momentos de um mesmo objeto em seu devir histórico: o drama burguês e a sua crise.

Já Peter Szondi exclui do seu conceito de drama moderno a produção correspondente àquilo que Lukács chama de drama burguês. Em sua análise, drama moderno corresponde à dramaturgia que se produziu de Ibsen aos nossos dias. Sem concluir, porque acompanha um processo que para ele não se encerrou, sua obra acaba com uma análise da provável obra-prima de Arthur Miller, *A morte do caixeiro viajante* (cf. Szondi, 1972).

Estes dois autores constituem, sem nenhuma sombra de dúvida, ponto de partida obrigatório para qualquer reflexão sobre dramaturgia que tenha um mínimo de interesse em não se perder na dispersão dos fenômenos de superfície. Mas apresentamos limitações que precisam ser reconhecidas, pois do contrário corre-se o risco de reproduzir os seus próprios limites. No caso de Lukács, independentemente de suas problemáticas fontes teóricas (cuja crítica ele próprio realizou em obras posteriores) o maior limite é de ordem histórica: produzida nos anos de 1908 e 1909, a reflexão é suspensa na análise dos caminhos abertos pelo naturalismo e nas tentativas de ultrapassá-lo (impressionismo, naturalismo lírico, expressionismo). Mas, em seu favor, deve-se registrar que, apesar de no fundo esperar pela elaboração de um "grande drama" (resultado de seus limites teóricos), o filósofo identificou já em Hauptmann e em Strindberg o aparecimento de "uma forma que cada vez mais se aproxima do romance", assim como em sua análise da obra de Bernard Shaw, apesar dos sérios problemas que identifica, já percebera a transformação do drama em "drama épico". Não se tratava de profetizar: Lukács não estava esperando pelo aparecimento de um Brecht (e, como se sabe, depois fez séveras restrições ao seu teatro épico, que acusava de formalista no mínimo); ao contrário, como se viu em sua reflexão posterior, apostava suas fichas na outra direção. Mas as suas simpatias não o impediram de detectar na crise do drama burguês os componentes formais que conduziram ao teatro épico. O próprio Alfred Döblin, segundo Piscator o primeiro a se utilizar do conceito "teatro épico", deve ter se valido da reflexão de Lukács.

Uma das contribuições mais importantes de Peter Szondi há de ter sido o deslizamento do conceito de drama moderno, dele excluindo o drama burguês. Sua limitação, entretanto, parece ser de fundo: na medida em que não identifica uma mudança qualitativa no capitalismo (mais nítida após a Segunda Guerra Mundial), seu trabalho dá continuidade à reflexão de Lukács apenas no sentido de apresentar o teatro épico como um capítulo entre outros do drama moderno e de explicitar os modos de inserção de autores mais recentes (como Sartre ou Arthur Miller) no processo

ainda inacabado de sua constituição. Um outro avanço foi a introdução (apesar de tudo) do teatro épico como critério: com isto, Szondi pode analisar a dramaturgia do século XX a partir de dois outros conceitos/critérios derivados: o da tentativa de salvar a forma do drama e o da tentativa de resolver a crise formal, sendo que neste segundo caso o horizonte é sempre o teatro épico. Como se verá ao longo das páginas que se seguem, nosso trabalho procurou em mais de um sentido radicalizar o critério proposto por Peter Szondi que, por sua vez, se apoiou na lúcida "suspensão do juízo" de Lukács.

5. Apenas a título de recapitulação, de acordo com A. R. uma vez que o pressuposto histórico do drama é o indivíduo autônomo (livre, no sentido kantiano), o eixo do drama é a *ação* que resulta sempre de um *conflito* de vontades (concepções e objetivos contrários) cujo veículo essencial é o *diálogo*. Em função dessas características fundamentais, o *tempo* do drama é o presente (a ação *desenrola-se* diante do espectador), ficando interditados o passado e o futuro. Finalmente, no plano da encenação, o drama exige a produção da ilusão, ou seja, a "quarta parede" e a total identificação entre ator e personagem (cf. Rosenfeld, 1965, p.18-24).

6. Lukács, que foi um dos diretores nos anos 1904-1907 da versão húngara do Théâtre Libre (a Thalia Gesellschaft), reconhece que os fatores econômicos e, conseqüentemente sociais e políticos, são negligenciáveis "apenas na medida em que o discurso permanece extremamente geral (...)" (quando) o objeto da discussão é apenas a evolução de um gênero: (cf. Lukács, 1976, p.12), o que nos permite acrescentar: na medida em que a evolução do gênero no *essencial* já se encontra exposta, trata-se agora de examinar as determinações que foram negligenciadas. Por outro lado, Adorno, numa das passagens em que se refere à determinação política da produção cultural contemporânea do teatro moderno (vanguarda), lembra que "no decurso da I Guerra e antes de Stálin, as opiniões política e esteticamente avançadas conjugavam-se" (Adorno, 1982, p.284), no caso, de tentar *demonstrar* essa proposição de Adorno com os critérios propostos por três autores contemporâneos desse processo: Walter Benjamin, Brecht e Piscator.

7. A exposição das alterações ocorridas no drama já foi feita, como mencionamos, por Lukács e Peter Szondi. Com outro objetivos (trata-se de coletânea de ensaios escritos em diferentes ocasiões), o mesmo pode ser dito de *Teatro moderno* de Anatol Rosenfeld. As revoluções produzidas na encenação descendem no essencial das propostas de Appia e Gordon Craig, que começaram dirigindo óperas. O primeiro nunca abandonou o seu terreno (Wagner), enquanto o segundo, após um curto período encenando óperas em Londres, além de tornar-se um especialista em Ibsen, dedica-se sobretudo à divulgação de suas concepções através da revista *The Mask* (1908-1929) e de seus livros.

8. É provável que a mais ambiciosa tenha sido a *Tomada do palácio de inverno*, obra coletiva em todos os sentidos encenada a 7/11/1920 por Levreinov (uma espécie de "coordenador de direção"), contando com 15.000 participantes e 100.000 "espectadores".

9. Seu nome já sugere uma das fontes do teatro épico - o mistério medieval (cf.

descrição de Anatol Rosenfeld em *Rosenfeld*, 1965) - mas o mais importante nesta peça é que, sendo o seu conteúdo a história da Revolução de Outubro, antecedentes e problemas conjunturais, o drama não seria capaz de traduzi-lo em obra de arte; ao contrário, se Maiakóvski tentasse fazer um drama, destruiria seu conteúdo.

10. Como já vimos, a reflexão de Lukács, sobretudo relativa à obra de Hauptmann (mas também de Arno Holz, Strindberg e Bernard Shaw), no mínimo apontava para o conceito de teatro épico, tendo ele mesmo usado a expressão "drama épico". Durante os anos 20, Alfred Döblin aparece como um defensor entusiasta da tendência: sobre a peça *Bandeiras*, encenada por Piscator em 1924, ao colocá-la num terreno intermediário entre o romance e o drama, diz considerar que esse terreno é muito fértil "e será procurado pelos que têm algo a dizer e representar, e aos quais não mais agrada a forma empedernida do nosso drama, que obriga a uma arte dramática também empedernida" (apud PISCATOR, 1968, p.69). Finalmente, Brecht, Piscator e Walter Benjamin, assim como o próprio Alfred Döblin, numa espécie de trabalho coletivo (mas cada um a seu modo) chegam ao conceito definitivo ao teorizar sobre a prática de que participavam. Os escritos sobre teatro de Brecht até a década de 30 constituem a principal fonte do novo conceito e Walter Benjamin, nas duas versões de seu ensaio "Que es el teatro épico?" (Benjamin, 1975), expõe aspectos importantes do teatro épico.

11. Diga-se, a bem da verdade, que não é exatamente este o conteúdo da formulação de Anatol Rosenfeld. Seria, quando muito, parte (pequena) desse conteúdo, pelo menos por duas razões que convém explicitar. A primeira refere-se ao seu esforço de incluir, sem maiores distinções, experiências épicas como as de Claudel e Wilder e a segunda, bastante ligada à primeira, consiste em *manier*, num sentido constitutivo, o conceito de indivíduo sem problematizá-lo. Esta segunda questão talvez se explique pela época (1965) em que a obra foi produzida: de acordo com Roberto Schwarz, nessa ocasião Anatol Rosenfeld andava às voltas com um certo marxismo heterodoxo de Brecht (cf. Schwarz, 1978, p.109).

12. Cf. Hilferding, 1985. Um pouco preocupado (para dizer o menos) com a "timidez" dos economistas marxistas da 2ª Internacional ao "enfrentarem a questão", Lenin inicia a sua obra mencionando a frequência cada vez maior com que o conceito é utilizado em publicações européias e americanas. Cf. Lenin, 1972, p.573-678.

13. Pelas razões expostas anteriormente, estamos de propósito deixando de dar destaque a autores como Ibsen que, mesmo prestigiados pelo movimento como um todo, se inscrevem de maneira mais evidente na expressão dramática do *outro lado* deste conteúdo histórico, devidamente identificado por Lukács (e nisto seguido em muitos sentidos por Peter Szondi e Anatol Rosenfeld): o individualismo, o subjetivismo, o solipsismo, etc. Razões que também explicam o desinteresse neste trabalho por aquelas outras experiências culturais cuja contribuição para o teatro épico também já foi demonstrada, tais como os espetáculos de cabaré ou os primeiros desenvolvimentos da indústria cultural (rádio e cinema). Nos estreitos limites desta introdução, o objetivo é apenas indicar as principais conexões que costumam ser negligenciadas.

14. Informações mais detalhadas sobre essas questões estão disponíveis, por exemplo, em Lukács, 1980, cap. 3; em Piscator, 1968; em Rosenfeld, 1968; ou em D'Amico, 1982, entre outros; e menos diretamente em Hobsbawm, 1982.

15. A percepção nítida dessa diferença entre a situação do teatro na União Soviética e na Alemanha informa o texto de Brecht, já citado, "O teatro como meio de produção", de 1931, assim como o ensaio de Walter Benjamin, "O autor como produtor", que faz parte dos seus estudos sobre Brecht (cf. Benjamin, 1975). Detalhes históricos, inclusive resoluções dos soviets sobre a socialização do meio de produção e seu papel decisivo no desenvolvimento do teatro soviético encontram-se em Hormigón, 1970.

16. Daí a afirmação de Brecht: "quando há alguns anos se falava de teatro moderno, mencionava-se o teatro de Moscou, o de Nova York e o de Berlim". (O teatro épico, in Brecht, 1973, p. 125). E John Gassner, de um outro ponto de vista (de classe), menciona rapidamente o fenômeno em Gassner, 1980, p. 367-8. Fica para outra oportunidade a investigação das razões por que o mesmo não ocorreu na França. Brecht, por sinal, é taxativo a respeito: "a dramaturgia francesa alguma vez existiu" (Brecht, 1973, p. 137), mas podemos adiantar parte do diagnóstico proposto por um francês que tentou tirar lições políticas do que chamou "relativo fracasso" de 1968. Para este autor, ao contrário da Alemanha, a França não conheceu um vasto movimento de teatro político no início do século, o que determinou a virtual inexistência de um repertório como o alemão no atual teatro político francês (que se desenvolve *fora* da Paris "que conta" para os intelectuais). Diz então Jean Jourdeuil: "As causas desta quase ausência de um repertório político na França parecem ser as mesmas que fizeram de nosso país o último a ser atingido pela crise econômica e que impediram em 1918 os Conselhos Operários. Alguns traços particulares de nossa história, as formas assumidas pela revolução burguesa, explicam porque os intelectuais, beneficiando-se de um status que lhes garantia uma relativa liberdade, assim como uma apreciável estabilidade, não se voltaram da mesma forma que seus homólogos alemães para as organizações operárias. A conjuntura econômica, política e ideológica na França era menos tensa que na Alemanha" (Jourdeuil, 1976, p. 265). Expressão teatral dessa "baixa tensão" parece ter sido o reinado absoluto do drama-conversação (cf. Szondi, 1972, p. 72-4).

17. Os detalhes dessa sincronia, que obviamente não pressupõe uma relação de causa e efeito, encontram-se, por exemplo, em Claudin, 1985, p. 135-6.

18. Para uma explicitação extremamente irônica do catolicismo presente na obra teatral de Paul Claudel, cf. Gassner, 1980, p. 421-3. Com outros olhos, Jean Louis Barrault também tece considerações bem mais favoráveis à obra do poeta-embaixador (Cf. Barrault, 1975). Registre-se, ainda, o questionamento da interpretação de Anatol Rosenfeld realizado por Renata Pallottini, que faz questão de dar destaque à presença do divino na peça *O livro de Cristóvão Colombo*, em Pallottini, 1983, p. 73-85. Já a crítica de Décio de Almeida Prado por ocasião da tournée de Barrault ao Brasil em 1956, além de oferecer amplo material para se pensar o que foi a nossa experiência com o teatro moderno (quando se afirma, por exemplo, que "o maior mérito de Claudel é justamente o de ter escrito para um encenador e uma forma de teatro que não haviam ainda nascido"), esclarece com todas as letras a que vinha o

dramaturgo: "Claudel (...) não tem vergonha de sua fé, ostenta-a com o maior dogmatismo, a maior indiferença pelos adversários(...) História, geografia, não são nada para ele. Ele sabe melhor porque julga conhecer a explicação definitiva: a explicação última, a explicação metafísica." (Prado, 1956, p. 438, 441-2). Ainda sobre a nossa experiência, é particularmente significativa a declaração de Flávio Rangel: "assisti a um espetáculo que até hoje considero o mais maravilhoso que já vi em toda a minha vida. Talvez eu tenha começado a fazer teatro para ver se conseguia montar um espetáculo igual àquele. Continuo tentando, ainda não consegui. Chamava-se *O livro de Cristóvão Colombo*, uma encenação maravilhosa do Barrault. Aquilo me deixou literalmente a um metro do chão." (Flávio Rangel, em Haddad, 1982, p.49).

19. Um quadro das diferentes formas de combate aos socialistas pelos católicos do início do século em função da correlação de forças encontra-se em Luxemburgo, 1979, p. 205-35). Quanto às iniciativas *oficiais* desde a última década do século passado, cf. Rosal, 1975.

20. Embora não se detenha nos detalhes, Paul-Louis Mignon apresenta um razoável panorama da experiência teatral francesa em todo o período, em Mignon, 1975. Por outro lado, o fato de Léon Moussinac, em sua *História do teatro*, passar ao largo de sua própria experiência e avaliar com entusiasmo o papel da Frente Popular, pode ser indicador de seus critérios para a elaboração de uma história do teatro contemporâneo. É assim que, depois de mencionar sumariamente as atividades de Romain Rolland, Henri Beaulieu e outros, o autor encerra as questões com o seguinte comentário (que se refere também ao grupo do qual participou): "Todas essas tentativas eram ilusórias, dado serem muitas vezes alheias ao povo e não disporem também de meios financeiros suficientes. Uma nova experiência falhou com o Teatro de Ação Internacional no palco dos Bouffes-du-Nord (1932). Foi preciso esperar pelo movimento político de 1936 (Frente Popular) para que reapareça um Teatro Popular (Teatro Sarah Bernhardt) e sejam dadas no Alhambra representações de *14 de julho* de Romain Rolland, que reuniu a colaboração de Picasso, dos músicos Ch. Koechlin, Darius Milhaud, Honegger, Georges Auric, Albert Roussel, D. Lazarus. Em 1937 foi criada no Velódromo de Inverno uma verdadeira tentativa de teatro de massas com *Nascimento de uma cidade*, de Jean-Richard Bloch (1884-1947)" (Moussinac, s/d, p.402). Desnecessário acrescentar que o uso da expressão "teatro de massas" corresponde a um passo importante do processo de neutralização do próprio conceito de teatro épico e, curiosamente, a um conceito importante nas análises que Lukács fazia do drama moderno (cf. Lukács, 1976), assim como em algumas das proposições fundamentais de Romain Rolland, em 1903, numa espécie de balanço do "teatro popular" em Paris no século findo (cf. Rolland, 1952).

21. Note-se o deslizamento do conceito: de *forma*, passa a identificar APENAS *técnica de interpretação*... (Brecht, 1978, p.197).

22. Embora redigidos de maneira extremamente tática, diríamos que os quinze itens relativos ao realismo socialista em geral e ao realismo socialista no teatro demonstram a total capitulação de Brecht (cf. Brecht, 1978, p. 201-3). Por outro lado, já que isto é uma nota e o presente trabalho não pretende, em nenhuma hipótese, ser um estudo específico sobre Brecht, não custa arriscar uma proposição um tanto diferente das de Adorno (cf. Adorno, 1975): não seria já a dolorosa consciência da, digamos

assim, "necessidade histórica" dessa capitulação, que se foi produzindo aos poucos, a inspiração para sua peça *A vida de Galileu* (de 1938)?

23. A exposição mais detalhada do estágio atual do capitalismo talvez se encontre em Mandel, 1982.

24. Estamos explicitamente adotando como pressuposto a exposição do mecanismo fundamental de nossa vida ideológica desvendado por Roberto Schwarz em seu conhecido ensaio "As idéias fora do lugar". Apenas a título de recapitulação, caberia destacar a questão da diferença de ritmos observável entre nossa vida econômica (social e política) e nossa vida ideológica - vidas e ritmos determinados pela parte que nos cabe da gravitação do sistema capitalista. É assim que no Brasil essa espécie de "eternidade das relações sociais de base" (combinação de latifúndio e trabalho forçado que ainda hoje é matéria de controvérsia e tiros) convive com a "lapidez ideológica das nossas elites", as quais, acompanhando à distância mudanças culturais que são expressão de profundas mudanças sociais em seus países de origem, adotam (citam, macaqueiam, saqueiam, etc.) as formas de expressão modificadas, mas de um modo que estas, em seu desajuste, acabam por refletir, "na sua falha, a espécie de torcicolo cultural em que nos reconhecemos" (cf. Schwarz, 1977, p. 21-2).

25. Esse processo, identificado como "substituição de importações" pela ideologia desenvolvimentista, na realidade correspondeu à nova estratégia, dos centros do capitalismo, de deslocar investimentos e exportações: ao invés de investir em matérias primas, o capital monopolista investe em bens de consumo e no lugar dos bens de consumo, passa a exportar meios de produção (máquinas, veículos e bens de capital). Detalhes e aspectos francamente risíveis de todo o processo encontram-se em Mandel, 1982, cap. 11.

26. Até agora não foram devidamente examinadas todas as características e consequências desse empreendimento. Levando em conta aspectos parciais, pelo menos dois autores nos propõem importantes leituras do TBC. Um deles é Guzik, 1986, que se tornou referência indispensável. Edelcio Mostaço avança um pouco mais no exame dos "padrões empresariais" do TBC (cf. Mostaço, 1982). Mas aquela análise pela qual Antonio Candido espera desde os "Feitos da Burguesia" (cf. Candido, 1980) ainda não existe.

27. De um modo geral ligados à experiência italiana que resultou numa espécie particular de "realismo crítico": Ruggero Jacobbi, entre os demais, representava a "extrema esquerda", a ponto de não ter sido possível a sua sobrevivência nos limites impostos ao repertório do TBC. A exceção - Ziembinski - veio da experiência do expressionismo na Polônia e por conta das afinidades entre suas técnicas e o repertório que acabaria prevalecendo, deve ser computado entre os que mais puderam "ensinar alguma coisa" aos brasileiros - atores e diretores.

28. É esta base da penetrante constatação de Luiz Carlos Maciel: "Com o aparecimento de Os comediantes, em 1943, o nosso palco passou a recrutar seus novos atores e atrizes nas camadas médias da burguesia (...). No começo eram poucos (...) mas depois foram se multiplicando até dominar nossos palcos. A primeira vitória foi

completada justamente com a criação do TBC (...) Os jovens, amparados por seu apurado gosto estético e pelos nomes estrangeiros de seus diretores importados, investiram o nosso teatro com uma respeitabilidade desconhecida." (cf. Maciel, 1981, p. 71).

29. Não deixa de ser interessante a leitura desse processo que Alberto Guzik faz inspirado em Ruggero Jacobbi, na medida em que, em certo sentido, ele acompanha a *opinião corrente*, constatando com os habituais deslocamentos as manifestações do fenômeno sem apontar seus pressupostos: "Os cinco anos subsequentes à Segunda Guerra significaram para o teatro mundial um momento de recuperação e mudança. Indubitavelmente, por algum tempo preservou-se a orientação que havia dominado no entre-guerras. Na rotina profissional das companhias das grandes capitais do mundo o que se encontra são variações ao redor do realismo e da teatralidade. Mas a nota predominante é, ainda, a realista. Ao longo dos cinquenta últimos anos do século passado e por este afora o teatro caminhou rumo a uma aproximação com o cotidiano, que culminou no naturalismo; a tendência permanece até hoje, em milhares de variantes. No segundo pós-guerra essa preponderância oscila na Europa, fazendo ascender o interesse geral pelas obras de vanguarda. Essa corrente, paralela à realista, evoluiu ininterruptamente a partir do poder solvente do grito dado por Alfred Jarry, induzindo à ruptura, à negação dos valores consagrados pela burguesia. As duas linhas não se anulam mutuamente. Ao contrário, convivem entabulando entre si complexas relações, vindo o realismo a reboque da vanguarda, enriquecendo e transmutando-se em virtude dessa proximidade." (Guzik, 1986, p.36).

30. Alguns esclarecimentos mais que necessários para que tal opção não pareça excessivamente arbitrária: embora em sua obra *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, de 1956, Décio de Almeida Prado já apresente dramaturgos brasileiros que podem ser considerados modernos, como Nelson Rodrigues, Pedro Bloch, Abílio Pereira de Almeida e Edgard da Rocha Miranda, entre outros, estamos lançando mão do critério conceitual já exposto, ainda que parcialmente. Em vista desse critério, nossa referência é a encenação de *A moratória*, de Jorge Andrade, em 1955, pela Companhia de Maria Della Costa, com direção de Gianni Ratto, a propósito da qual dispomos de duas análises contemporâneas que em si mesmas contêm algumas das nossas razões: a primeira é do próprio professor Décio de Almeida Prado (cf. Prado, 1956, p. 145-51) e a segunda é da professora Gilda de Mello e Souza, que considera *A moratória* a primeira obra-prima do teatro brasileiro (cf. Souza, 1980, p. 109-15).

31. Numa pesquisa de opinião realizada pela *Revista Civilização Brasileira*, Cacilda Becker declarou com a máxima convicção que *ainda* não havia uma dramaturgia nacional (cf. Becker, 1968, p. 93-107).

32. O "desconcerto" proviria da "sensação que o Brasil dá de dualismo e factício - contrastes rebarbativos, desproporções, disparates, anacronismos, contradições, conciliações e o que for (...)" (Schwarz, 1977, p.19). No caso específico, trata-se de assistir no mesmo ano a peças que correspondem ao início e ao fim de um processo que durou quase 30 anos.

33. Brecht "não teve tempo" de encenar na Alemanha essa peça didática que, aprofundando a experiência formal do "distanciamento" (aparentemente a "história" se desenvolve numa travessia de um deserto na Ásia), mostra o ponto a que tinham chegado as relações humanas no quadro da luta de classes exacerbada (o patrão que assassinou o empregado, pela simples suspeita infundada de que este pretendia matá-lo, é absolvido na justiça por ter agido em "legítima defesa"). Sua estréia ocorreu em Paris, em 1947, no período do "amargo regresso" do dramaturgo, como já foi referido. Quanto à sua encenação pela EAD, num programa que também incluía *Um imbecil* de Pirandello e *Palavras trocadas* - uma brincadeira inconsequente em forma de sketch de Alfredo Mesquita, nas palavras de Décio de Almeida Prado, - mereceu vivos aplausos do crítico que, em seu esforço de "desasnar", na medida do possível, o público e a própria "classe teatral", não apenas teve o cuidado de expor didaticamente a "moral" da obra como também registrou a relação arbitrária do diretor com a peça ao enxertar-lhe um trecho da *Canção do Tamoio* "por introduzir uma nota familiaríssima de indianismo romântico e brasileiro num debate de política moderna" (Prado, 1956, p. 203).

34. Ver a respeito o verdadeiro depoimento de Décio de Almeida Prado na nota introdutória a seu livro citado acima. Embora todo o texto traga importantes esclarecimentos, são as seguintes as razões mais imediatas do que já foi apontado como sua "generosidade crítica": "invejo a liberdade do crítico francês ou norte-americano que diz apenas se o espetáculo lhe agrada ou não, sem qualquer reserva, sem poupar a ninguém, sem indagar se o autor é bom rapaz, tem futuro, ou se a companhia é nova, pobre e precisa de auxílio. Uma obra de arte, julga-se pelos resultados, não pelas intenções. No nosso teatro, tal atitude, a única correta artisticamente, quase não é possível. Estamos próximos demais uns dos outros, ligados afetivamente à volta dessa planta frágil, o teatro, que é preciso proteger e cuidar. Cada erro dos outros repercute em nós como se fosse nosso. É essa sensação de solidariedade, parece-me, que induz muitos críticos, depois de certo tempo de exercício da profissão, ao excesso contrário, isto é, a uma benevolência mais ou menos indiscriminada. Como não falar bem de quem está lutando pelo teatro no Brasil?" (Prado, 1956, p. 7). Oito anos depois, na introdução a seu *Teatro em progresso* já é outra a atitude do crítico: "Se se encontrar (...), nas páginas que seguem, palavras menos amáveis - e há algumas infelizmente - não se veja nelas senão a obrigação que senti de definir-me sem ambigüidades perante determinadas questões de estética ou de moralidade artística." (Prado, 1964, p. 9).

35. A tal ponto a "situação social" no Nordeste se tornou preocupante que, de 1955 em diante, um jornal de posições políticas inequívocas como *O Estado de São Paulo* passou a dedicar especial atenção ao tema. Sem cair na ingenuidade de supor a inexistência do interesse político em investir numa certa paranóia anti-comunista que também já estava no ar (é de 1955 a notícia da existência de uma "Cruzada Brasileira Anti-Comunista"), é bastante significativa do "crescendo" do processo a seguinte declaração do então Presidente Kennedy publicada pelo jornal a 1º/8/1961: "Nenhuma zona do hemisfério merece hoje em dia maior atenção. Com sua pobreza, o nordeste brasileiro constitui o ponto principal dos problemas sociais e políticos relacionados com o desenvolvimento futuro do Brasil e a segurança de todo o hemisfério." (Estas informações, como todas as retiradas da imprensa do período, e relativas às questões políticas, foram obtidas com o Professor Edgard Carone, que generosamente nos facultou o acesso não apenas a seus arquivos como também a

suas pesquisas então em andamento).

36. Cf. Schwarz, 1978, o ensaio *Cultura e Política*, 1964-70, especialmente p. 63-4, onde se encontram questões que vão da estratégia de aliança do PC com a burguesia nacional e a repercussão da tese relativa à aliança entre imperialismo e reação interna, às opções do país diante da história mundial diariamente discutidas nos principais jornais.

37. Expressão do clima da época e das questões mais profundas da política que estavam no ar, é o seguinte comentário feito por Décio de Almeida Prado: "Não é preciso, portanto, ser operário, ter participado da preparação de uma greve para sentir o impacto das questões propostas com tanta emoção pela peça. O segredo de *Eles não usam black-tie* é dizer respeito a todos nós, é ter alguma coisa a segredar à consciência de cada espectador" (Prado, 1964, p. 133).

38. Essa forma de cobrança da classe teatral não é mera consequência do clima conjuntural: explica-se também pelo caráter reduzido da própria classe e por seus limites econômicos (de público), o que dava a todos uma espécie de "ar de família", que não dispensava sequer o "conflito de gerações" descrito por Luiz Carlos Maciel em seu ensaio já citado. Mas não deixa de ter sua graça o tom ligeiramente apologético de Nídia Lícia ao explicar que para o ano de 1960 pretendia "desenvolver uma programação de repertório de sentido mais brasileiro, mais moderno, atual, embora sem engajamento político" (Entrevista à *Folha de São Paulo*, 24 mar. 1960).

39. Em 1968, em meio à radicalização geral da "classe", Vianinha apresentará essa proposta num texto extremamente polêmico: "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém", publicado no já referido número especial sobre teatro da *Revista Civilização Brasileira*.

40. Magaldi, 2 de maio de 1957. Cf. também Magaldi, 9 de maio 1957.

41. Cf. com detalhes sobre o repertório, o depoimento de José Renato ao SNT in Haddad, 1982, p. 98-100, passim.

42. O tema foi tratado no calor da hora e com uma lucidez poucas vezes alcançada pelos protagonistas dessas mudanças por Salinas - um dos fundadores do Teatro Oficina. Cf. Fortes, 1981, p.31-2.

43. Grandes sucessos da Broadway, importados em sentido quase literal, esses espetáculos por si mesmos já oferecem matéria para reflexão. *My fair lady*, como todo mundo sabe, é adaptação da conhecida obra de Bernard Shaw, dramaturgo bastante prestigiado nos meios socialistas do início do século; *Hello Dolly*, por sua vez, é a transformação em musical da originalmente vanguardista *The matchmaker* (*The merchant q yonkers* na primeira versão, encenada em 1938 por Max Reinhardt) de Thornton Wilder. Como se vê, qualquer que seja o ângulo pelo qual olhemos o "teatro moderno" no Brasil, estaremos sempre encontrando os mesmos personagens - de preferência transformados em farsescos.

COSTA, Iná C. The late production of modern drama in Brazil. *Discurso*; Rev.Depto.Filo.USP, S.Paulo, (18):97-130, 1990.

ABSTRACT: In writing that epic theatre presupposes the possession of the means of theatrical production by the working class movement, B. Brecht both indicated the historical roots of his aesthetical options and presented us a criterium of analysis for the whole modern theatrical production. On the other hand, Brazilian's late importation of modern theatre was financially supported by a developmentist bourgeoisie, quite oftenly aware of the necessity of cutting or obscuring the original links of plays regarded as proper for local consumption. The late fifties would, however, watch the meeting of imported and adapted forms and cultural urges. This meeting surpassed the narrow limitations imposed to our newly fashioned theatrical market.

UNITERMS: Drama, naturalist drama, socialism, revolution, political theatre, epic theatre, modern theatre, imported theatre, local dramaturgy.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. Sartre e Brecht, engajamento na literatura. *Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro, 2, 1975.

_____. *Teoria Estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1982.

BARRAULT, J.L. *Mi vida en el teatro*. Madrid, Fundamentos, 1975.

BECKER, C. et alii. Pesquisa de Opinião. *Revista Civilização Brasileira*. O teatro e a realidade brasileira. Rio de Janeiro, 1968. Caderno especial, 2, 1968.

BENJAMIN, W. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus, 1975.

BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973. v.1.

_____. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1978. v. 3.

CANDIDO, A. Os feitos da burguesia. *Discurso*. São Paulo, 11, 1980.

_____. A revolução de 1930 e a cultura. In: _____. *A edificação pela noite*. São Paulo, Ática, 1987.

CLAUDIN, F. *A crise do movimento comunista*. São Paulo, Global, 1985. v. 1.

D'AMICO, S. *Storia del teatro drammatico*. Roma, Bulzoni, 1982. v. 2.

DÓRIA, G. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, SNT, 1975.

FORTES, L.R.S. Teatro e privilégio. *Arte em revista*. São Paulo, 6, 1981.

GASSNER, J. *Mestres do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1980. v. 2.

- GASSNER, J. *Mestres do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1980. v. 2.
- GULLAR, F. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- GUZIK, A. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- HADDAD, A. et alii. *Depoimentos VI*. Rio de Janeiro, SNT, 1982.
- HILFERDING, R. *O capital financeiro*. São Paulo, Nova Cultural, 1985.
- HOBSBAWM, E.J. A cultura européia e o marxismo entre o século XIX e o século XX. In ____, org. *História do marxismo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. v.2.
- HORKHEIMER, M. *Eclipse da razão*. Rio, Labor, 1976.
- HORMIGÓN, J.A., org. *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid, Alberto Corazon, 1970.
- JORDHEUIL, J. *L'artiste, la politique, la production*. Paris, UGE, 1976.
- LEITE, L.B. A fase heróica. *Dionysos*, Rio de Janeiro, 22, 1975. Número especial sobre Os Comediantes.
- LENIN, V.I. O imperialismo, etapa superior do capitalismo. In ____, *Obras Escolhidas*. São Paulo, Alfa-Omega, 1972. v.1.
- LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Lisboa, Presença, s/d.
- ____. *Il dramma moderno*. Milano, SugarCo, 1976.
- ____. *La genesi della tragedia borghese da Lessing a Ibsen*. Milano, SugarCo, 1978.
- ____. *Il dramma moderno dal naturalismo a Hofmannsthal*. Milano, SugarCo, 1980.
- LUXEMBURGO, R. El socialismo y las iglesias. In: ____, *Obras escogidas*. Bogotá, Pluma, 1979. v.1.
- MACIEL, L.C. Quem é quem no teatro brasileiro. *Arte em revista*. São Paulo, 6, 1981.
- MAGALDI, S. Por um teatro popular. O ESTADO DE SÃO PAULO: 2 maio 1957.
- ____. Noção de teatro popular. O ESTADO DE SÃO PAULO: 9 maio 1957.
- ____. Visão do teatro brasileiro contemporâneo. *Cultura*. Brasília, 27, 1978.
- ____. *Panorama do teatro brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro, SNT, s/d.
- MANDEL, E. *O capitalismo tardio*. São Paulo, Abril, 1982.
- MIGNON, P.L. *Historia del teatro contemporaneo*. Madrid, Guadarrama, 1975.
- MOSTAÇO, E. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo, Proposta, 1982.
- MOUSSINAC, L. *História do teatro*. Amadora, bertrand, s/d.

- PALLOTTINI, R. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- PISCATOR, E. *Teatro político*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- PRADO, D.A. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Martins, 1956.
- _____. *Teatro em progresso*. São Paulo, Martins, 1964.
- ROLLAND, R. *El teatro del pueblo*. Buenos Aires, Quetzal, 1952.
- ROSAL, A. DEL. *Los congresos obreros internacionales en el siglo XIX*. Barcelona, Grijalbo, 1975.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. Rio de Janeiro, Ao livro técnico, 1965.
- _____. *Teatro alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1968.
- _____. *Teatro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- SOUZA, G.M. Teatro ao sul. In: _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.
- SZONDI, P. *Teoria del dramma moderno*. Torino, Einaudi, 1972.