

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (DOUTORADO)

DEVALCIR LEONARDO

MEDIAÇÕES ENTRE TEATRO E SOCIEDADE E DEBATE SOBRE O
REALISMO A PARTIR DE JORGE ANDRADE: CAPÍTULOS DA
MODERNIDADE TEATRAL BRASILEIRA

MARINGÁ –PR
2020

DEVALCIR LEONARDO

**MEDIAÇÕES ENTRE TEATRO E SOCIEDADE E DEBATE SOBRE O
REALISMO A PARTIR DE JORGE ANDRADE: CAPÍTULOS DA
MODERNIDADE TEATRAL BRASILEIRA**

Tese apresentada à Universidade Estadual de Maringá como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.

MARINGÁ
2020

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR, Brasil)

L581m Leonardo, Devalcir
Mediações entre teatro e sociedade e debate sobre o realismo a partir de Jorge Andrade: capítulos da modernidade teatral brasileira / Devalcir Leonardo. - Maringá, PR, 2020.
235 f.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

1. Teatro brasileiro. 2. Andrade, Jorge, 1922-1984. 3. História do teatro brasileiro. 4. Modernização teatral. I. Flory, Alexandre Villibor, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. B869.2

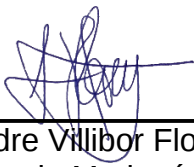
DEVALCIR LEONARDO

**MEDIAÇÕES ENTRE TEATRO E SOCIEDADE E DEBATE SOBRE O
REALISMO A PARTIR DE JORGE ANDRADE: CAPÍTULOS DA
MODERNIDADE TEATRAL BRASILEIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração: **Estudos Literários.**

Aprovada em **18 de dezembro de 2020.**

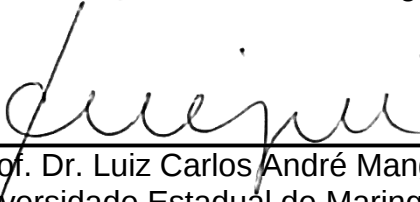
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory Universidade Estadual
de Maringá – UEM
- Presidente -



Profª Drª Marisa Corrêa Silva
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof. Dr. Luiz Carlos André Mangia Silva
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Profª Drª Wilma dos santos Coqueiro
Membro convidado – UNESPAR – Campo Mourão/PR)



Prof. Dr. Marcio da Silva Oliveira
Membro convidado – UNIOESTE /Cascavel-PR

À minha mãe e pai
Francisca
Jorge

AGRADECIMENTOS

Ao professor Alexandre Villibor Flory, pela orientação realizada sempre com generosidade, paciência e sabedoria, pela confiança transmitida em todo o percurso e, principalmente, pelas conversas que marcaram positivamente minha formação humana e profissional;

À Rosemari Bendlin Calzavara pela leitura atenciosa e suas boas sugestões ao trabalho;

À companheira Ângela da Silva, pelo constante suporte e pela essencial compreensão, elementos fundamentais para que o percurso fosse trilhado e os objetivos alcançados;

À minha filha Lígia Maria pelo carinho e alegria de estar ao meu lado;

Às professoras Marisa Corrêa Silva e Wilma Coqueiro pelas pertinentes observações no exame de qualificação que, com certeza, contribuíram consistentemente para o percurso a que, em parceria com meu orientador, me propus a trilhar.

Aos amigos Márcio, Sula, Cleiry e Sérgio Gerelus pela ajuda na leitura e conselhos sobre o percurso do estudo;

Aos professores que, direta ou indiretamente, contribuíram com o meu processo formativo, em especial, ao corpo docente da Pós-Graduação em Letras da UEM, com o qual desfrutei de significativos momentos de formação e humanização;

Ao grupo de Crítica Literária Materialista, da UEM, pelas amizades conquistadas, pelos diálogos sempre muito produtivos e pela proposta pertinente de apontar vias de resistências indispensáveis para se pensar o entrelaçamento entre arte e sociedade;

Ao programa de Pós-Graduação em Letras UEM, professores e funcionários pela competência e profissionalismo frente ao processo educacional;

Aos amigos, pelas conversas produtivas e pelos momentos agradáveis.

ELOGIO DO APRENDIZADO

Aprenda o mais simples!
Para aqueles
Cuja hora chegou
Nunca é tarde demais!
Aprenda o ABC; não basta, mas
Aprenda! Não desanime!
Comece! É preciso saber tudo! Você tem
que assumir o comando!

Aprenda, homem no asilo!
Aprenda, homem na prisão!
Aprenda, mulher na cozinha!
Aprenda, ancião!
Você tem que assumir o comando!
Frequente a escola, você que não tem casa!
Adquira conhecimento, você que sente frio!
Você que tem fome, agarre o livro: é uma arma.
Você tem que assumir o comando.

Não se envergonhe de perguntar, camarada!
Não se deixe convencer
Veja com seus olhos!
O que não sabe por conta própria
Não sabe.
Verifique a conta
É você que vai pagar.
Ponha o dedo sobre cada item
Pergunte: O que é isso?
Você tem que assumir o comando.

Bertolt Brecht, Elogio do Aprendizado, in **Poemas 1913 – 1956**, São Paulo, Brasiliense, 1986.

RESUMO

A presente tese tem por objetivo analisar um capítulo da modernização do teatro brasileiro a partir de considerações sobre algumas peças do dramaturgo Jorge Andrade, representativas de um momento histórico específico deste processo estético e social, e por diálogos com outros dramaturgos. Nosso aporte teórico inicia-se pelo que ficou conhecido como o *Debate sobre o Expressionismo*, ampliando o campo semântico do conceito de realismo, pensado a partir de sua dialética com estéticas da modernidade e das vanguardas, especialmente pela atuação de Brecht no debate. Isso serve como base para se pesquisar percursos possíveis de como esse discurso estético chega ao Brasil. Nossa tese é de que um dos lugares privilegiados para estudar esse processo de modernização são algumas peças de Jorge Andrade, como *A Moratória*, *Vereda da Salvação*, *A Receita* e *O Sumidouro*. O recurso de ir a outros dramaturgos e grupos ligados ao contexto destas peças é evidenciar diálogos e articulações para uma apropriação também complexa destas questões. É importante ressaltar que a discussão em torno do *Debate sobre o Expressionismo* evidencia uma relação dialética entre arte e sociedade que, na Alemanha dos anos 1930, está no final de um longo processo de maturação estética e social. No Brasil, acompanhamos sua chegada, primeiramente, em dramaturgias e na cena, a partir dos anos 1940, e somente no nosso ponto de chegada, no final dos anos 1960, teremos um debate também teórico e crítico – processo que iremos acompanhar. Isso significa que não iremos abordar o Realismo como escola literária, nem o realismo socialista, nem mesmo e o realismo crítico defendido por Georg Lukács. Tomaremos como base de reflexão o ensaio de Bertolt Brecht que problematiza e se pergunta o que é uma obra formalista, o que é uma obra realista e o que é uma obra popular. No primeiro capítulo, partiremos das polêmicas publicadas, em 1938, na revista *Das Wort* entre Ernst Bloch, Georg Lukács e Bertolt Brecht. No segundo capítulo, destacamos as primeiras manifestações da vanguarda no Brasil, bem como os primeiros espaços de profissionalização do teatro via EAD, TBC, Arena e TMDC. No terceiro capítulo, estudamos as relações entre forma e conteúdo em *A Moratória* e em *Santa Marta Fabril S.A.*, de Abílio Pereira de Almeida. O quarto capítulo se organiza em torno do conceito de arte popular por um diálogo entre *Vereda da Salvação*, *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, e *Mutirão em Novo Sol*, de Nelson Xavier e Augusto Boal. No quinto capítulo, revisitamos criticamente os conceitos de realismo, formalismo e arte popular, a partir de *A Receita* (que, por sua vez, integra a *I Feira Paulista de Opinião*) e *O Sumidouro*, de Andrade, articuladas com *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, momento em que formas épicas muito complexas contribuem para a construção de um realismo inovador. As relações entre forma e conteúdo fazem mediação com o contexto de produção histórica de cada obra; assim, tanto Andrade quanto Boal e Guarnieri experimentam novas formas de composição. Para explorar tais relações temos como base metodológica a crítica materialista, que estuda as mediações entre arte e processo social, e no contexto da arte a dialética fecunda entre forma e conteúdo. Autores importantes para essa perspectiva são Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Iná Camargo Costa, Peter Szondi, Walter Benjamin, Raymond Williams e Roberto Schwarz. Esta tese reforça o papel decisivo da dramaturgia de Jorge Andrade ao constituir obras que criam e fazem operar perspectivas novas de realismo, que deitam raízes na tradição de teatro épico- dialético de Brecht, em momento possível de apropriação crítica, capaz de apresentar novas bases para a modernização do teatro brasileiro.

Palavras-chave: Jorge Andrade, Modernização teatral, História do teatro brasileiro, Teatro brasileiro, realismo teatral, Teatro e sociedade.

MEDIATIONS BETWEEN THEATER AND SOCIETY AND DEBATE ABOUT REALISM BASED ON JORGE ANDRADE: CHAPTERS OF BRAZILIAN THEATRICAL MODERNITY

ABSTRACT

The present thesis aims to analyze a chapter from the modernization of Brazilian theater, based on considerations regarding a few plays by the dramatist Jorge Andrade. These plays are representative of a social and aesthetic process integrated in a particular historical moment, as well as of dialogues established with other playwrights. Our theoretical contribution commences by what has become known as the *Expressionism Debate*, which expands the semantic field of the concept of realism, thought out from its dialectics with modernity aesthetics and vanguards, especially by Brecht's operation in the debate. The mentioned discussions function as a basis for researching possible directions of how this aesthetic speech arrives in Brazil. Our thesis is that one of the privileged places to study this process of modernization may be found in a few plays by Jorge Andrade, such as *A Moratória*, *Vereda da Salvação*, *A Receita* e *O Sumidouro*. The resource of recurring to other dramatists and groups attached to the context of these plays aims to emphasize dialogues and articulations that culminate in an elaborate appropriation of these matters. It is mandatory to mention that the discussion that took place around the *Expressionism Debate*, highlights a dialectical relation between art and society that is at the end of a long process of aesthetic and social development in 1930s Germany. In Brazil, we follow its arrival, firstly, in the dramaturgy, and the scene, around the 1940s. It is only at our destination point, at the end of the 1960s, that a theoretical and critical debate will happen – a process that we pursue in this study. In this perspective, we will not approach realism as a literary movement, not even the Socialist realism or the Critical realism as developed by Georg Lukács. We will ground our reflections on an essay by Bertolt Brecht that problematizes and questions about what is a formalist, what is a realist, and what is a popular work of art. The first chapter stems from the polemics between Ernst Bloch, Georg Lukács, and Bertolt Brecht, published, in 1938, on the magazine *Das Wort*. In the second chapter, we highlight the first manifestations of the expressionist vanguard in Brazil. Besides, we underline the experiences that occurred in the first spaces of Brazilian theater professionalization: EAD, TBC, Arena, and TMDC are the examples discussed. In the third chapter, we study the relations between form and content in *A Moratória* and *Santa Marta Fabril S.A* by Abílio Pereira de Almeida. The fourth chapter is structured around the concept of popular art through a dialogue between *Vereda da Salvação*, *O Pagador de Promessas*, by Dias Gomes, and *Mutirão em Novo Sol*, by Nelson Xavier. In the fifth chapter, we critically revisit the concepts of realism, Formalism and Popular Art: the analysis is based on *A Receita* (which integrates the *I Feira Paulista de Opinião*) and *O Sumidouro*, by Andrade, articulated with *Arena conta Zumbi* and *Arena conta Tiradentes*, by Gianfrancesco Guarnieri and Augusto Boal. The indicated moment was one in which highly complex epic forms contributed to the construction of an innovative type of realism. The relations between form and content operates in a mediation with the historical production context of each piece of art. In this sense, both Andrade, Boal, and Guarnieri experiment with new forms to compose realistic works. To explore such relations, we have the materialistic critic as a methodological basis: this method studies the mediations between art and social process, and, in the context of art, the fecund dialectics between form and content. Some crucial authors for this perspective are Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Iná Camargo Costa, Peter Szondi, Walter Benjamin, Raymond Williams, and Roberto Schwarz. Therefore, this thesis reinforces the decisive role of Jorge Andrade's dramaturgy in constituting works that create and mobilize new perspectives of realism. These perspectives take root in the theatrical tradition of Brecht's epic-dialectic theater and

emerge in a moment of possible critical appropriation capable of presenting a new basis for the modernization of Brazilian theater.

Keywords: Jorge Andrade, Theatrical modernization, History of Brazilian theater, Brazilian theater, Theatrical realism, Theater and society.

LISTA DE ABREVIATÖES

AI – Ato Institucional

CPC – Centro Popular de Cultura

GTE – Grupo de Teatro Experimental

GTU – Grupo de Teatro Universitário

EAD – Escola de Arte Dramática

MCP – Movimento de Cultura Popular

PCB – Partido Comunista Brasileiro

SNT – Serviço Nacional de Teatro

TBC – Teatro Brasileiro de Comédia

TEB – Teatro do Estudante do Brasil

TMDC – Teatro Maria Della Costa

TPA – Teatro Popular de Arte

TPE – Teatro Paulista dos Estudantes

TEN – Teatro Experimental do Negro

UNE – União Nacional dos Estudantes

Sumário

INTRODUÇÃO	14
I. O processo de modernização do teatro brasileiro: a busca por uma arte nacional	17
II. Jorge Andrade: a busca de um paraíso perdido	28
III. Jorge Andrade: um fazendeiro do ar	32
IV. O debate sobre o realismo: uma questão política e filosófica	36
V. Os labirintos da escrita: a fortuna crítica de Jorge Andrade	42
CAPÍTULO 1: DEBATE SOBRE O REALISMO: UMA ARENA HISTÓRICA EM ABERTO SOBRE O CONCEITO DE ARTE POPULAR	47
1.1. O expressionismo como herança de uma época	47
1.2. Debate sobre Expressionismo: estética e política em Ernst Bloch	50
1.3. Georg Lukács: um novo conceito de realismo	54
1.4. Bertolt Brecht: formalismo ou realismo	61
CAPÍTULO 2 - ECOS DO EXPRESSIONISMO ALEMÃO NO BRASIL	68
2.1. Lasar Segall e sua bagagem expressionista	72
2.2. Mário de Andrade e sua biblioteca: o expressionismo em questão	74
2.3. Nelson Rodrigues e o drama do eu: a modernidade no teatro	76
2.4. Teatro Brasileiro de Comédia: um sonho burguês	81
2.5. EAD – Escola de Arte Moderna e Jorge Andrade: os labirintos do saber	85
2.6. Teatro Popular de Arte (TAP) depois Teatro Maria Della Costa (TMDC): uma nova representação realista	91
2.7. O processo de nacionalização do palco do TBC	95
2.8. O Teatro de Arena em busca do nacional-popular	96
2.9. O teatro épico no Brasil	99
2.10. A mudança de clima na EAD: por um currículo à esquerda	100
CAPÍTULO 3 – A DIALÉTICA ENTRE ARTE E SOCIEDADE EM A MORATÓRIA E SANTA MARTA FABRIL S/A	104
3.1. O tempo como chave interpretativa	104
3.2. A Moratória: um caminho de mão única	106

3.3.	A Moratória: ainda há esperança	114
3.4.	<i>A Moratória</i> e a mentira desvelada: o fim da esperança	119
3.5.	<i>Santa Marta Fabril S/A</i> : Família, Propriedade e Tradição	124
3.6.	O debate entre forma e conteúdo: <i>A Moratória</i> e <i>Santa Marta Fabril S/A</i>	136
CAPÍTULO 4 - ESTÉTICA E POLÍTICA EM VEREDA DA SALVAÇÃO, O PAGADOR DE PROMESSAS E MUTIRÃO EM NOVO SOL: O CONCEITO DE REALISMO NA FORMA E CONTEÚDO DRAMÁTICO		140
4.1.	Experimentalismo estético no teatro brasileiro na década de 1960	140
4.2.	Dias Gomes: o teatro nacional em debate	142
4.3.	O realismo em <i>Mutirão</i> e <i>Novo Sol</i> : as ligas camponesas em debate	145
4.4.	<i>Vereda Da Salvação</i> : o realismo na forma e no conteúdo dramático	153
4.5.	<i>Vereda da Salvação</i> : um labirinto como prisão	155
4.6.	A saída do labirinto: o voo para morte	157
4.7.	<i>Pagador</i> , <i>Mutirão</i> e <i>Vereda</i> : forma e conteúdo na arte realista	167
CAPÍTULO 5 - O CONCEITO DE REALISMO EM <i>A RECEITA</i> , <i>O SUMIDOURO</i> , <i>ARENA CONTA ZUMBI</i> E <i>ARENA CONTA TIRADENTES</i> : OS LIMITES DO ÉPICO E DO DRAMÁTICO		173
5.1.	<i>Arena conta Zumbi</i> : a história como resistência	176
5.2.	<i>Arena conta Tiradentes</i> : o mito da liberdade	186
5.3.	A arte de esquerda em debate: atualidades do realismo teatral	196
5.4.	A (não) receita de Jorge Andrade: o realismo em questão na 1ª Feira Paulista de Opinião	202
5.5.	<i>O Sumidouro</i> e a procura pelo realismo: o limite entre o épico e o dramático	208
CONSIDERAÇÕES FINAIS		223
REFERÊNCIAS		228

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o processo de modernização do teatro brasileiro, a partir da atuação do dramaturgo Jorge Andrade (1922-1984). Nosso aporte teórico estará centrado em uma importante reflexão que surge na Alemanha na década de 30, intitulado *Debate sobre o Expressionismo*. No decorrer deste estudo, iremos compreender que o *Debate sobre o Expressionismo* realiza também, na prática, um debate sobre o realismo; sendo menos específico e mais acurado, faz um debate sobre as mediações entre arte e sociedade. Na tese iremos utilizar as três variantes, conforme a necessidade. Ao retomarmos esse *debate*, pretendemos compreender a chegada deste discurso estético no Brasil em peças de Jorge Andrade, em momentos representativos, e na relação de sua obra com outras que lhes são contemporâneas. Esse recorte, por si só, já merece explicação: enquanto o debate alemão estava alicerçado em uma longa tradição histórica e de lutas políticas e sociais que, no caso do teatro, remontam à crise burguesa e sua expressão artística já no final do século XIX, e que ganha maturidade literária, cênica, histórica, crítica e teórica até chegar no debate nos anos 1930 (em torno do expressionismo e do realismo), no Brasil o processo é muito diverso. Não houve apropriação e acúmulo crítico no final do século XIX do teatro naturalista europeu, nem mesmo no início do século XX. As tentativas de modernização teatral empreendidas, no campo da literatura dramática, por Oswald de Andrade e por Mário de Andrade, por exemplo, sequer chegaram aos palcos. Não se discutia as tensões entre os pressupostos formais realistas, naturalistas, expressionistas, épicos, para resumir um pouco o cenário alemão. A discussão teórica sobre o realismo (falando não do Realismo como movimento estético) será posterior à sua escrita como texto e subida à cena, por autores como Dias Gomes, Jorge Andrade, Abílio Pereira de Almeida, sem nos esquecer de Nelson Rodrigues, do Teatro Experimental do Negro etc. O nosso recorte vai diretamente para as peças encenadas no Brasil a partir dos anos 1950, em torno de algumas obras de Jorge Andrade (o que significa que buscaremos relações com outros dramaturgos) e o modo de apropriação deste debate. Naquele momento, as condições políticas, sociais e históricas permitiam essa abertura no sentido de uma modernização do

teatro brasileiro, cada vez mais à altura do debate pelo surgimento de escolas de teatro, de direção, pelo surgimento de companhias profissionais com elencos estáveis, também pelo importante movimento de teatro amador da década de 1940, de tal modo que era um momento propício para tal surgimento.

Esse quadro configura a tese que se pretende desenvolver ao longo desta pesquisa: a partir do ângulo acima apresentado, identificar esse debate incrustado em algumas peças de Andrade e do diálogo com alguns outros autores, evidenciando sua importância para o processo de modernização do teatro brasileiro. De fato, a importância do teatro de Jorge Andrade já foi objeto de várias teses e dissertações, como, por exemplo, de Luiz Humberto Martins Arantes, Catarina Sant'anna, Rosemari Calzavara, Júlia Raiz e Elizabeth Ribeiro Azevedo. Arantes (2008) mostra como suas peças conferem expressão estética a momentos históricos determinados da história do Brasil. Sant'anna (1997) discute o papel decisivo da metalinguagem na obra do autor paulista, enquanto Raiz (2016) estudou o tempo e a memória em Jorge Andrade, especialmente em *Rasto Atrás*, bem como elementos expressionistas presentes nas peças. Calzavara (2010) estuda a tragédia moderna a partir de obras de Jorge Andrade. Azevedo (2012) faz uma análise panorâmica da obra de Jorge Andrade tendo como análise os recursos estilísticos em sua dramaturgia. Todos esses autores foram fundamentais para essa tese, pois mostram um autor que transita entre processos de criação realista, alegórica, expressionista, sobre a mediação entre ficção e história, entre outros itens. Essas e outras obras serão apresentadas, com mais vagar, ao final desta introdução.

O que diferencia esta tese dessas referências obrigatórias, no entanto, é, em primeiro lugar, a tentativa de identificar aspectos do debate sobre o realismo sobre formas teatrais e processos sociais que estão subjacentes às peças de Andrade. Essa apropriação foi feita, cada qual a seu modo, nas obras de alguns autores, como Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Dias Gomes e Abílio Pereira de Almeida, tanto no nível do texto quanto da cena. Posteriormente, esse debate ganha outros níveis de reflexão, sobretudo a partir do final dos anos 1950, com o contexto do Arena. Em segundo lugar, faz parte da tese mostrar que Jorge Andrade é um dos autores mais representativos desse processo, e há muita diferença entre *A Moratória*, de 1955, e outras peças do autor como *Vereda da*

Salvação, de 1964, e *O Sumidouro*, de 1969, que podem ser estudadas a partir da recepção de autores como Brecht, embora não apenas dele.

A base metodológica é a crítica materialista, que estuda as mediações entre arte e processo social e, no contexto da arte, a dialética fecunda entre forma e conteúdo, tudo isso localizado historicamente. Autores importantes para essa perspectiva são Antonio Candido, Roberto Schwarz, Anatol Rosenfeld, Iná Camargo Costa, Peter Szondi, Raymond Williams, entre outros que surgirão no decorrer da tese.

O teatro de Jorge Andrade surge na década de 50 em um contexto de transformação do cenário econômico, político e cultural no país. Diante disso, o dramaturgo cria uma obra singular ao retratar a crise de uma elite decadente que lutava por reafirmar seu poder, passando também por outros lugares sociais, e muito atento aos processos de modernização muito complexos e mal concluídos que se davam no Brasil. Na maioria das vezes, Jorge Andrade é estudado pelo conjunto de sua obra *Marta, a Árvore e o Relógio* (2008), que se configura como um decálogo. No entanto, para estabelecer um recorte destacando momentos representativos, esta pesquisa irá se aprofundar na análise imanente das seguintes obras: *A Moratória*, escrita em 1954 e encenada em 1955; *Vereda da Salvação*, iniciada em 1957, porém concluída em 1963, cuja encenação acontece em 1964; *A Receita*, escrita e encenada em 1968 e *O Sumidouro*, de 1969, escrita no período do Ato Institucional Número 5 (AI-5) da ditadura militar.

Como se trata de uma pesquisa realizada no campo dos estudos literários, não se pode esquecer que o objeto primeiro são os textos escritos; porém, quando se pensa em sistema teatral, necessita-se cotejar alguns aspectos da representação cênica, bem como a formação de uma plateia para discutir as especificidades do teatro. Noutras palavras, embora os materiais primeiros sejam os textos dramáticos, eles não podem ser abordados sem levar em conta que são feitos para o teatro. Além disso, para compreender o processo em tela com mais profundidade, bem como a envergadura da dramaturgia de Jorge Andrade, faz-se necessário retomar alguns momentos importantes do complexo processo de modernização do teatro brasileiro, desde o início do século XX.

I. O processo de modernização do teatro brasileiro: a busca por uma arte nacional

Na Semana de Arte Moderna, em 1922, em São Paulo, o teatro não ocupou um lugar de destaque entre as demais formas artísticas. Mesmo os avanços preconizados pela *Semana* não foram suficientes para incorporar as comédias de costumes nos moldes de dramaturgos como Martins Pena, França Júnior e Arthur Azevedo. Segundo o crítico teatral Sábato Magaldi:

A explicação é óbvia para ausência do teatro na Semana de 1922 é que, sendo ele síntese de elementos artísticos, reclamaria a renovação prévia das artes que o compõem, para aproveitar mais tarde cada avanço parcial. Na pacata São Paulo daquele ano, a não ser gestos de rebeldia individuais, era difícil pensar numa consciência de grupo voltado para o teatro, que revolucionasse a totalidade do espetáculo (MAGALDI, 1997, p. 295).

Essa lacuna é preenchida, no plano dramaturgico, com autores em seus “gestos de rebeldia individuais” (MAGALDI, 1997, p. 295) como Oswald Andrade e Mário de Andrade que fazem as devidas retomadas de uma tradição das comédias de costumes, mas com altas doses de ironia e metateatro, pois, como afirma Abelardo I, personagem de *O rei da vela*, de Oswald: “A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração” (ANDRADE, 2008, p. 18). Obras como *O Rei da Vela* (1933), *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937) são exemplos de um avanço estético, porém em descompasso com os interesses e repertório do público “burguês” ao qual seria voltado. O mesmo acontece com a peça *Café* (1933-1939-1942), de Mário de Andrade, pois Mário tinha consciência da importância de uma revolução como processo modernizador. Nesse sentido, cria sua própria revolução, no plano estético, em *Café* – e que flerta ‘perigosamente’ com a diminuição da distância estética em relação à vida social, tomando como material a crise econômica, política e social de 1929, e também formas teatrais épicas que dão sustentação à essa mediação. Não havia lugar para uma peça como essa vir à cena no contexto de então. Esses textos ganham, na formulação de Carvalho (2002), a caracterização de “dramas impossíveis” pelo descompasso entre as inovações

estéticas (e sociais) propostas nas obras e o público a quem teria, necessariamente, de falar.

Outra iniciativa importante, anterior às comentadas até agora, aconteceu no final da década de 20: era o Teatro de Brinquedo, fundado em 1927, pelo casal Álvaro e Eugênia Moreyra. Segundo seu ideólogo, tais eram os objetivos do seu teatro: “[...] Eu queria um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar. Um teatro com reticências. O último ato não seria o último ato [...]. Por que de brinquedos? Porque os cenários imitam caixas de brinquedos, simples, infantis (MOREYRA apud MAGALDI, 1997, p. 199). Esta inovação estética, pretendida por Álvaro Moreyra, teve sua importância em “manifestar no teatro as ideias modernistas, embora com cinco anos de atraso em relação à Semana de Arte Moderna¹”. Outro importante espetáculo, encenado em 1932, foi a peça *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo. Segundo Magaldi (1997, p. 201), “*Deus lhe Pague* alcançou mais de dez mil representações e é geralmente considerada um dos marcos da dramaturgia brasileira, iniciadora do ‘teatro social’”.

Iniciativas como o Teatro de Brinquedo ou *Deus lhe Pague* representaram momentos significativos para o teatro brasileiro, pois subiram aos palcos e já recebiam influência do nosso modernismo, além de influxos estrangeiros. No entanto, não proporcionaram rupturas no modelo ainda centrado no “teatro para atores”, com destaque para a peça de Joracy Camargo, pois foi encenada pela companhia de Procópio Ferreira – o mais destacado ator e dono de companhia teatral da época. Já o modelo proposto por Álvaro Moreyra fica pouco tempo em cartaz e alcança apenas um público limitado de intelectuais nos salões modernistas.

Um importante salto de qualidade que foi, aos poucos, superando a chamada *Geração Trianon*, surge com a formação de grupos amadores no Rio de Janeiro com a criação do TEB – Teatro do Estudante do Brasil – fundado em 1938 por Paschoal Carlos Magno. Esse grupo tem como destaque a montagem de *Hamlet*, de William Shakespeare, em 1948. Ainda no Rio de Janeiro, surge outro grupo amador chamado *Os Comediantes*, em 1938. O grupo pretendia superar o papel individual para destacar o coletivo. Diante disso, Magaldi (1997, p. 207)

¹ TEATRO de Brinquedo. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399338/teatro-de-brinquedo>>. Acesso em: 03 de Jan. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

afirma: “Os *Comediantes* transferiram para o encenador o papel de vedete. Nessa reforma, o nosso teatro procurava, mais uma vez, com algum atraso, acertar o passo pelo que se praticava na Europa”. O ponto alto da trajetória de *Os Comediantes* acontece em 1943, quando o teatro brasileiro experimenta, com *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, uma nova linguagem dramática e cênica, graças a fatores relevantes como um diretor estrangeiro e um grupo teatral que pretendia romper com os paradigmas do teatro de atores. Um dos elementos fundamentais que tornaram a peça *Vestido de Noiva* um marco inicial da modernidade do teatro brasileiro foi a inovação estética de base expressionista transposta do texto para palco por Zbigniew Ziembinski (1908-1978).

Outra importante iniciativa foi a criação do Teatro Experimental do Negro (TEN), idealizado por Abdias do Nascimento (1914-2011) em 1944. A estreia aconteceu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1945, com a peça *Imperador Jones*, de Eugene O'Neill. Em 1946, o TEN volta ao palco com *Todos os Filhos de Deus têm Assas*, também de Eugene O'Neill. O primeiro texto escrito para o TEN foi *O Filho Pródigo* de Lúcio Cardoso, além de *Sortilégio* de Abdias do Nascimento. Em 1961, o grupo passava por dificuldades financeiras, mas a crise se intensifica em 1968, com o famigerado AI-5, muitos dos seus membros foram presos e outros partiram para o exílio, como foi o caso de Abdias do Nascimento. A contribuição do TEN no processo de modernização do teatro brasileiro foi de fundamental importância, pois o TEN tinha como proposta “priorizar a valorização da personalidade e cultura específicas ao negro como caminho de combate ao racismo” (NASCIMENTO, 2004, p. 218). O racismo se materializava no palco quando um ator branco era pintado de preto, como afirma Abdias “Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um interprete dessa raça?” (NASCIMENTO, 2004, p. 209). Essa atitude racista do teatro da época estava presente em diversas peças como “[...] *O Demônio* familiar (1857) de José de Alencar ou *Iaiá boneca* (1939), de Ernani Fornari, em papéis destinados especificamente a atores negros se teve como norma a exclusão do negro autêntico em favor do negro caricatural” (NASCIMENTO, 2004, p. 209). Mesmo com a criação do Teatro Experimental do Negro essa prática, infelizmente ainda persistia, outro exemplo visível do racismo estrutural encontra-se ainda presente nas novelas de televisão, pois os papéis que cabem aos negros na maioria são de empregada doméstica, motorista, babá, prostitutas e bandidos. Abdias do

Nascimento trouxe ao teatro uma consciência que ainda hoje precisa chegar ao grande público.

Em São Paulo, na década de 40, surgem ainda outros grupos amadores como o Grupo Teatro Experimental (GTE), de Alfredo Mesquita, e o Grupo Universitário de Teatro (GUT) fundado por Décio de Almeida Prado. Para Magaldi (1997, p. 209), “A cidade que mais crescia no mundo não havia incluído o teatro entre os seus hábitos cotidianos”. Esses dois grupos foram importantes para o desenvolvimento do teatro profissional no Brasil, pois deles surgiram duas importantes instituições: o TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, fundado por Franco Zampari em 1948, e a EAD – Escola de Arte Dramática, fundada no mesmo ano por Alfredo Mesquita. É importante destacar essas duas instituições, pois Jorge Andrade ingressa em 1951 na EAD e terá algumas peças encenadas pelo TBC: *Pedreira das Almas* em 1958; *A escada*, em 1961; *Os Ossos do Barão*, em 1963; e, finalmente, *Vereda da Salvação*, em 1964. No entanto, seu sucesso revelador foi *A Moratória*, encenada em 1955 pelo TMDC – Teatro Maria Della Costa.

O TMDC, fundado em 1955 por Sandro Polloni e Maria Della Costa, também surge de uma experiência de teatro de grupo, inicialmente, nominado de TPA – Teatro Popular de Arte, surgida em 1948. A mudança do nome ocorre justamente no mesmo ano de representação da peça de Jorge Andrade, *A Moratória*. A originalidade do texto exigiu da direção e cenografia do italiano Gianni Ratto uma plasticidade espacial que dialogasse com a simultaneidade dos anos de 1929 e 1932, período em que ocorre a trágica história de Joaquim, Helena, Marcelo e Lucília. A ousadia da montagem de *A Moratória* ofuscava a pretensa hegemonia do TBC que, na mesma época, encenou *Santa Marta Fabril S/A*, de Abílio Pereira de Almeida. No decorrer deste estudo, um capítulo será dedicado à análise dessas duas obras, evidenciando a originalidade e a problematização crítica que o texto de Jorge Andrade apresenta em relação à *Santa Marta*. Como concluiu brilhantemente Gilda de Mello e Souza, no mesmo ano da encenação da peça:

A Moratória nos revela um autor prisioneiro, como suas personagens, do espaço e do tempo perdido da fazenda. Mas consciente de que este mundo extinto só pode ser referido pela imaginação, Jorge Andrade lhe dá permanência através da obra de

arte. *A Moratória* é a primeira obra-prima do moderno teatro brasileiro (SOUZA, 2008, p. 140).

O TMDC foi, certamente, um dos protagonistas da modernização do teatro brasileiro². Outra importante contribuição deste grupo foi a primeira montagem profissional de Bertolt Brecht, com a peça *A Alma Boa de Setsuan*, em 1958. A recepção crítica na época foi polêmica. Décio de Almeida Prado tece comentários negativos em relação à peça, segundo síntese feita por Iná C. Costa:

Aqui [na crítica de Décio, nota do autor] estão sintetizados todos os argumentos, dos políticos aos estéticos, desde então mobilizados na qualidade de “crítica objetiva”, neutra e não-apaixonada, à obra de Brecht no Brasil. Décio de Almeida Prado vai logo ao ponto: de acordo com o repertório dramático e seus “complexos critérios”, o teatro épico é o empobrecimento da linguagem teatral, um retrocesso estético, decorrente de uma clara estratégia política – já identificada com o comunismo (COSTA, 1996, p. 42).

A limitação da leitura de Décio de Almeida Prado é expressa por Anatol Rosenfeld, ao estabelecer a seguinte contraposição:

Graças à iniciativa do Teatro Maria Della Costa, levando à cena *A Alma Boa de Setsuan*, o público brasileiro terá oportunidade de conhecer pela primeira vez, numa encenação “brechtiana”, um dos grandes dramaturgos de nosso tempo. Ao que nos consta, nenhum *ensemble* profissional brasileiro apresentou até agora uma peça de Bertolt Brecht (1898-1956), força das mais vivas da cena contemporânea. O teatro desse dramaturgo alemão está na origem de certas tendências modernas que, evitando produzir um público hipnotizado pela ilusão cênica, procuram elevar a emoção ao raciocínio e reflexão (ROSENFELD, 2012, p. 127).

O próprio Rosenfeld (2012) irá dizer que outros grupos amadores montaram Brecht no Brasil antes de 1958. A primeira encenação ocorreu em 1945, com *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, direção de Walter Casamayer e Henrique Bertelli. A segunda encenação acontece em 1951, realizado pela EAD, com a montagem da peça *A Exceção e a Regra*. Essas peças não assumiram um caráter

² SILVA, Tania Brandão da. **Peripécias modernas**: companhia Maria Della Costa. 1998. 204 p. Tese (Doutorado em História da Arte) -Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

público, pois foram montadas em locais fechados para uma plateia específica, com um perfil mais amador. Daí a importância da montagem de 1958.

A polêmica recepção crítica de *A Alma Boa de Setsuan* e a limitação da leitura de Prado sobre a obra de Brecht tem relação com uma tradição teatral brasileira calcada em teorias do drama de cunho francês, que remetia ao teatro realista do século XIX, à teoria e prática da 'peça bem-feita'. Esse estado de coisas começou a ser superado quando Rosenfeld participou de "[...] um curso de estética teatral ministrado na EAD sobre o tema correlato [teatro de Brecht], no início dos anos 1960. Prado encomendou a Rosenfeld um livro sobre o teatro épico³ brechtiano – o que evidencia a abertura intelectual de Prado" (CASTRO apud FLORY, 2012, p. 20).

TBC e o TMDC representam um novo patamar para os grupos de teatro profissionais no Brasil. Eles já não são calcados em peças que caibam numa estrutura predefinida, que favorece o primeiro ator (normalmente dono da companhia), e com peças que entravam e saíam de cena tão rapidamente que os atores não chegavam sequer a decorar suas falas, usando e abusando do ponto. O TBC e o TMDC, bem como a EAD, sustentavam uma nova perspectiva. Havia um elenco estável que não estava todo em cena, de tal modo que a próxima peça poderia ser ensaiada com tempo e preparação. Havia diretores estrangeiros e uma geração de diretores brasileiros despontando, bem como as outras áreas do teatro, como cenografia, iluminação, preparação de atores, figurino entravam na equação com profissionais preparados. O público, notadamente o do centro econômico da nação, São Paulo, era formado por aqueles que gostariam de se sentir em palcos europeus e estadunidenses, e era exatamente esse nível que esses teatros almejavam alcançar. Foi um passo decisivo para uma renovação também no campo da dramaturgia, pois os textos mais importantes do estrangeiro conseguiam, agora, chegar aos nossos palcos, ensejando uma escrita dos brasileiros com referências ampliadas. Além disso, havia espaço para formação, como a EAD, no qual esses esforços poderiam frutificar.

³ Anatol Rosenfeld justifica as razões do teatro épico: "Duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama e da 'peça bem feita', - mas também as determinações sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo" (ROSENFELD, 2011, 147).

Esses projetos mencionados remontam a 1948. Cinco anos depois, em 1953, surge o Teatro de Arena, fundada por José Renato, Geraldo Mateus, Henrique Becker, Sérgio Britto, Renata Blaunstein e Monah Delacy, ainda improvisados em uma sala do Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM/SP. Em um primeiro momento, o intuito era usar grupos como TBC e TMDC como modelos, mas mirando um público com menor poder aquisitivo, em espaço menor e com menos recursos. O grande salto qualitativo que reforça o Arena acontece em 1956, com a chegada de novos integrantes, entre eles Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), Milton Gonçalves, Vera Gertel, Flávio Migliaccio, Floramy Pinheiro, Riva Nimitz, todos oriundos do TPE – Teatro Paulista do Estudante, onde tinham sido dirigidos pelo italiano Ruggero Jacobbi⁴. Os novos integrantes, principalmente Guarnieri e Vianinha, possuíam fortes vínculos com o movimento estudantil, acrescentando uma abordagem social aos espetáculos. A contratação de Augusto Boal, na mesma época, para diretor do Arena, completa o processo de formação de pessoal do Arena. Boal havia cursado dramaturgia em Nova York, onde havia tomado contato com as obras de Stanislavski e Brecht. Essas vindas trouxeram uma nova perspectiva ao teatro de Arena. Vivendo um período de crise financeira em que estava à beira da falência, em 1958, estreia a peça *Eles Não Usam Black-tie*, de Guarnieri, que se destaca como uma nova estética teatral. Foi um sucesso até mesmo inesperado pois, pela primeira vez, temas como greve, favela e pobreza ganhavam espaço no palco brasileiro, como afirma Iná Camargo Costa: “A verdade é que *Black-tie* introduziu uma importante mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo” (COSTA, 1996, p. 22).

O Teatro de Arena viveu, a partir de *Black-tie*, uma fase em que privilegiava o autor nacional, o que foi seguido pelos demais grupos. O Brasil se tornava interessante em um momento de grande agitação política, de movimentos sociais ativos, seja no campo e na cidade, com um movimento estudantil também protagonista. Era um momento propício para se voltar ao Brasil. Isso deve ser ressaltado porque, mesmo com o sucesso empreendido pelo TBC nos anos 1950, este pouco fez para valorizar os temas nacionais, pois:

⁴ NEIVA, Sara Mello. **O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional popular**. São Paulo, 2016.

A primeira fase era estetizante, alheio a qualquer preocupação de outra ordem. Esforçavam-se os encenadores em realizar bonitos espetáculos, estribados em desempenhos e acessórios cujo padrão era a sobriedade e a finura europeia. Nada de teatralidade demasiada, calor humano e violência. Os excessos anteriores, quer no drama, quer na comédia, eram taxados de mau gosto (MAGALDI, 1997, p. 210).

O pouco incentivo pelos temas nacionais indica a ênfase dessa fase inicial do TBC de privilegiar textos internacionais. Um dos poucos dramaturgos nacionais aceito no TBC era Abílio Pereira de Almeida, por escrever peças que caíam nas graças do público burguês. Segundo Magaldi (1997, p. 212): “O TBC, durante muitos anos, associou-se ao nome de Abílio Pereira de Almeida, e nada fez pela nossa literatura dramática”.

O Arena transita de uma dramaturgia como *O Demorado Adeus*, de Tennessee Williams, *Uma Mulher e Três Palhaços*, de Marcel Achard, e *Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Pena, em 1953, para uma fase com forte presença das concepções de Stanislavski em peças como *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, e *Juno e o Pavão*, de Sean O’Casey, ambas já com direção de Boal, a partir de 1956. Logo depois, culmina-se, então, em *Eles Não Usam Black-tie* (1958), que se dedica a um tema nacional e, além disso, com personagens operários que habitam a favela, com o entrecho dramático girando em torno de uma greve.

Esta nova fase de sucesso com *Black-tie* permitiu ao Arena um processo de reflexão nos moldes do *Teatro Político* (1968) de Erwin Piscator (1893-1966), ao organizar o “Seminário de Dramaturgia” entre 1958 e 1960, coordenado por Augusto Boal, objetivando a nacionalização dos palcos e uma busca por novos temas e formas. Desse período, surgiram obras como *Chapetuba Futebol Clube*, em 1959, de Oduvaldo Vianna Filho, *Gente como a Gente* (1959), de Roberto Freire, *Fogo Frio* (1960), de Benedito Ruy Barbosa, e *Revolução na América do Sul* (1961), de Augusto Boal, entre outras.

Uma outra faceta importante da modernidade do teatro brasileiro encontra-se no surgimento, em 1961, do Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado pouco depois à União Nacional dos Estudantes (UNE). Vianinha, Assis e outros

compreenderam o limite ideológico das peças do Arena que atingiam, em seus espetáculos, um número restrito de pessoas da classe média. Para Vianinha, não bastava um teatro com temas nacionais; era preciso avançar em um teatro para a classe trabalhadora, que fosse democrático e popular. Ele concorda com uma crítica de João das Neves, quando da montagem de *Revolução na América do Sul* em 1960, no Rio de Janeiro, em um pequeno teatro em Copacabana. Nas palavras de Costa:

[...] Conta ainda João das Neves que Vianinha, ator da montagem carioca, numa conversa, disse-lhe ter gostado muito de sua crítica, mais ou menos pelas seguintes razões: 'é exatamente o que nós estamos vivendo; a gente não está querendo fazer teatro para burguês; nós fazemos teatro com problemas populares, para o povo brasileiro, não tem nada que fazer para esta plateia aqui, eu concordo com você' (COSTA, 1996, p. 57-58).

Essa contradição, segundo Iná C. Costa, "é 'resolvida' pouco depois, a partir da nova experiência teatral proporcionada pela produção de *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, de Vianinha, encenação que leva à fundação do CPC [...]" (COSTA, 1996, p. 58). Peças do Arena e do CPC também retrataram a luta por justiça social e reforma agrária no campo, impulsionadas pelo discurso das Reformas de Base de João Goulart. Destacamos *Mutirão em Novo Sol*, de 1961, escrita por Nelson Xavier e Augusto Boal, em processo colaborativo com os atores do Arena. Este texto será objeto de análise comparativa com a peça *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, em capítulo específico deste estudo. Também se pode destacar peças de Vianinha como *Quatro Quadras de Terra* (1963) e *Os Azeredo mais os Benevides* (1964), como importantes obras que debatem a problemática dos conflitos no campo⁵.

Esse percurso importa muito porque, nas peças acima citadas, já estamos diante de um processo de acumulação crítica bastante pronunciado. Peças como *Black-tie*, com seu caráter naturalista, são muito diversas do julgamento em cena de *Mutirão em Novo Sol*, do processo alegórico de *Revolução na América do Sul* e da verve paródica de *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Todas essas

⁵ Sobre esse assunto, conferir dissertação de mestrado de Beatriz Yoshida Protazio, intitulada *Teatro épico no Brasil 1961-1964: a questão agrária na dramaturgia do teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura (CPC)*, defendida em 2019 no PLE-UEM.

perspectivas podem ser vistas à luz das discussões formais do debate sobre o realismo, ou sobre como formas artísticas dão expressão estética a certas leituras da realidade. Neste sentido amplo, todas essas formas podem ser vistas à luz do realismo, quando fugimos de qualquer determinação normativa rígida. Essa discussão se estende às obras e encenações de outros dramaturgos, como é o caso de Dias Gomes ou, central para nossa pesquisa, Jorge Andrade.

Um dos objetivos desta pesquisa é analisar a representação realista, especialmente sem nenhum lastro normativo fixo. Mais especificamente, objetivamos partir das reflexões de Brecht sobre o conceito de uma arte popular. Nesse sentido, vale a pena comparar o limite entre ficção e realidade na apropriação do termo *Agitprop*⁵ à moda brasileira. É oportuno retomar uma história célebre contada por Augusto Boal, que ganha diversos expositores, pois a fala de Boal não foi registrada em nenhum documento na época. No livro de Iná Camargo Costa *A Hora do Teatro Épico no Brasil*, quem assume a narrativa em nome de Boal é Tania Pacheco, quando da apresentação de *Mutirão em Novo Sol* para um grupo de trabalhadores sem-terra:

[...] o pessoal ia tomar uma fazenda... ou qualquer coisa parecida. Queria que eles fossem juntos para ajudar. Aí, eles explicaram que os fuzis eram de brincadeira, que não era bem assim e aí, os caras: “Não! Não tem problema! A gente tem fuzis de verdade, a gente empresta para vocês!”
E eles: “Não, pô! Mas também não é assim! A gente é ator, a gente brinca de revolucionário mas, na realidade, nosso negócio é representar” (PACHECO apud COSTA, 1996, p. 95).

No *Debate sobre o realismo*, Brecht (2016, p. 316) assim argumenta: “A chamada arte *Agitprop*⁶, em relação à qual não são os melhores que torcem o nariz, foi uma mina de novos meios artísticos e modos de expressão”. Mais adiante, veremos em que medida a peça *Mutirão em novo sol*, do Arena, bem como outras do CPC, podem ser vistas à luz da teoria do *agitprop* e como podem contribuir com nossa discussão.

⁶ Segundo Iná Camargo “[...] a função geral do teatro de agitprop soviético era política em sentido próprio, isto é, tratava-se de uma atividade determinada e patrocinada pelo Estado revolucionário tendo como finalidade a construção do poder soviético. Especificando um pouco mais: os militantes do teatro de agitprop estavam vinculados ao programa político da revolução e definiam suas prioridades a partir dele” (COSTA, 2012, p. 170).

Outro grupo que merece menção é o Teatro Oficina. A década de 60, para o Brasil, foi um momento de grande efervescência no plano político, social e cultural. Em 1958, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, membros do Centro Acadêmico 11 de Agosto criaram o movimento *Oficina* que, posteriormente, passaria a se chamar *Teatro Oficina*. Liderados por José Celso Martinez Corrêa, o grupo era composto por Renato Borghi, Carlos Queiroz Telles e Amir Hadad. A primeira peça como grupo amador foi *Vento Forte Para Papagaio Subir*, em 1958, texto de Carlos Queiroz Telles. Em 1963, como grupo profissional, apresentam *Os Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki, com profundo estudo e aplicação dos conceitos de prioridades a partir de Stanislavski aplicados por Eugênio Kusnet⁷. O grande sucesso do *Teatro Oficina* acontece em 1967, quando da montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, com um atraso de trinta e quatro anos após a peça ser escrita. A montagem de *O Rei da Vela* apresenta um forte apelo tropicalista, mas não deixa de apresentar uma crítica social em pleno período ditatorial, e instaura o Oficina no debate político e estético intenso que ocorreu até 1968, quando da instauração do AI-5.

Em busca de um caminho estético próprio, o *Teatro Oficina* monta em 1968 *Galileu Galilei* e, em 1969, *Na Selva das Cidades*, ambas de Brecht. Essas encenações são muito ricas porque, em sua apropriação de Brecht, há uma disputa interna entre as perspectivas de Fernando Peixoto e de Zé Celso, aquele mais próximo de um teatro racionalista, este mais afeito à deglutição tropicalista, resultando numa obra única na história do teatro brasileiro. No caso de *Na selva das cidades*, o grupo identificou-se com a mensagem expressionista da peça, mas devemos nos lembrar que acabou encenando a primeira versão da peça, e ainda modificaram o final dela, de tal modo que a leitura que José Celso faz da peça distancia-se muito da crítica de Brecht. Diante disso, argumenta Anatol Rosenfeld:

A encenação de José Celso, poderosa, rica, e inventiva, é tipicamente “de diretor”, segundo as tendências atuais, que fazem prevalecer o teatro sobre a literatura e, de acordo com isso, aliás, com boas razões, permitem ampla liberdade na manipulação do texto. [...]

[...] O estilo de José Celso, na fase atual, (1969), certamente se ajustaria melhor à primeira peça de Brecht, *Baal*. Aplicado a *Na*

⁷ “Eugênio Chamanski Kuznetsov (Eugênio Kusnet) nasceu na Rússia em 1898 e imigrou para o Brasil em 1926. Em Kerson, sua cidade natal, na região dos Bálcãs, frequentou escolas de teatro e música por sete anos, antes de se transferir para o Brasil” (PIACENTINI, 2018, p. 25).

Selva das Cidades, omite aspectos de um Brecht já mais ambíguo, mais “dialético”, que está em vias de afastar-se do expressionismo (ROSENFELD, 2012, p. 103-104).

No decorrer deste estudo, iremos retomar as montagens e adaptações de Brecht no Brasil, pois, como sabemos, Brecht é um dos dramaturgos que irá influenciar Jorge Andrade em sua obra. Como já visto, o modo de apropriação de suas peças é, por si só, um lugar por excelência para se estudar o que se entende por realismo no Brasil, a partir de seus grupos, dramaturgos e diretores mais representativos. Já percebemos, pelo que vimos até aqui, que não se trata de um único e mesmo realismo, mas de um processo dialético complexo, diverso e marcado por muitas inflexões – como, aliás, ocorre com a recepção de Brecht no mundo, no Brasil por um modo específico.

Nesta primeira parte da Introdução, buscou-se apresentar um panorama do processo de modernização do teatro brasileiro tendo como destaque grupos e companhias teatrais que assumiram, em determinados momentos históricos, o protagonismo tanto no plano dramaturgico como cênico. Cada grupo, encenadores e dramaturgos contribuíram para essa modernização. A centralidade do nosso objeto de pesquisa exige um recorte espacial entre São Paulo e Rio de Janeiro, mas é importante mencionar que outros estados, como Pernambuco e Paraíba, também passavam por um processo de modernização, com destaque para as obras de Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. Dentre essas múltiplas contribuições, iremos centralizar nossa pesquisa no papel desempenhado pela obra de Jorge Andrade em contribuição à modernização do teatro brasileiro, a partir da qual teceremos considerações sobre outros autores e grupos, quando se fizer pertinente.

II. Jorge Andrade: a busca de um paraíso perdido

Aluísio Franco Jorge de Andrade nasceu em 1922, na cidade de Barretos. Herdeiro de homens que nasceram e sobreviveram no cultivo do campo, traduzindo o direito pela terra em bens econômicos e culturais, o dramaturgo atrela sua produção estética a uma longa tradição familiar, muito além dos valores herdados do pai e do avô. De acordo com Gonçalves (2012, p. 33), seus familiares

“descendiam dos Junqueira, família do Sul de Minas Gerais que emigrou há cerca de duzentos anos para São Paulo”.

Jorge Andrade, ainda criança, não se identificava com esse mundo marcado pelo trabalho duro da fazenda, pois

Ele não compreendia, nem conseguia compreender o mundo que o rodeava. Era um mundo agreste e duro, que não o entendia. Realmente, posso dizer hoje, na idade que estou, que ele tinha uma sensibilidade diferente, que era fácil julgá-lo errado. Ele gostava por exemplo de ler. Tinha paixão pelos livros, pelos desenhos e estampas. Ele gostava demais de música e vivia num mundo de fazendeiros, de coronéis, num mundo agreste, que não conhecia arte, que não conhecia a sensibilidade (ANDRADE, 2012, p. 75).

O desafio de conviver em um mundo e não ser compreendido e, muito menos, compreendê-lo, possibilitou um conflito que Jorge Andrade resolveu por meio da representação artística, pois o choque entre o primitivo e o moderno constitui uma das matérias-primas de seu teatro, levado ao palco em peças como *Pedreira das Almas*, *A Moratória*, *Rasto Atrás* e *O Sumidouro*.

Na tentativa de se afirmar para manter as tradições dos filhos de fazendeiro, Jorge Andrade tentou cursar Direito, como relata o próprio dramaturgo referindo-se a si mesmo em terceira pessoa:

Ele estudou. Fez essa carreira: começou direito – não era direito; começou uma outra, não era aquela; entrou numa escola militar, também não era aquilo; ele era absolutamente só no mundo dele, e só no mundo em geral. Porque não encontrava correspondência, não encontrava diálogo, não encontrava compreensão (ANDRADE, 2012, p. 75).

O dramaturgo, assim, não se encaixou em nenhuma profissão, pois as carreiras de advogado, bancário e militar não foram suficientes para preencher seus sonhos. Ao retomar para a fazenda, Jorge Andrade passou a trabalhar como fiscal nos cafezais, como se nota no seguinte trecho, retirado de um de seus depoimentos: “Durante dez anos trabalhei na fazenda de meu pai como fiscal. E como fiscal, ia para o cafezal às sete da manhã e voltava à noite. Almoçava,

tomava café, trabalhava, conversava com os colonos, vivia com eles o dia todo” (ANDRADE *apud* GONÇALVES, 2012, p. 32). Assim, Andrade continua:

Foi no meio deles que surgiu o sentimento do paraíso perdido como também surgiu a consciência de uma família exilada e abandonada. Uma família atolada no analfabetismo, escrava da farmácia e de médicos; desorientada num mundo vazio de amor e diante de um céu mais vazio ainda, que transferia tudo ao demônio, que aceitava tudo para não chegar ao inferno, mas não compreendia nunca qual o verdadeiro inferno (ANDRADE *apud* GONÇALVES, 2012, p. 32-33).

No depoimento acima, aparecem traços de muitas peças, mas destacam-se *A Moratória*, *Pedreira das Almas*, *Vereda de Salvação* e *A Receita*. De fato, foi na amálgama destes dois mundos (fazendeiros e colonos) que Jorge Andrade constitui um outro elemento importante da sua criação estética: **a memória coletiva**.

Memória familiar pessoal só interessa na medida em que deixa de ser nossa para ser de todo o mundo. A arte consiste em descobrir o pessoal que é memória coletiva. *Vereda da Salvação*, antes de ser fato real longínquo ao meu mundo, está profundamente enraizada em minha memória. Suas personagens fazem parte da mesma paisagem social, da mesma realidade política e econômica a que todos nós pertencemos. E eu em particular (ANDRADE, 2012, p. 31- 32).

No decorrer deste estudo, um capítulo será destinado para análise da peça *Vereda da Salvação*. Nela buscaremos estabelecer um diálogo com a peça *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes. Apesar de tratarem de um tema correlato, a questão da tensão entre personagens com crenças religiosas em conflito, a forma de abordagem é muito diversa, o que merece discussão no contexto desta tese. Também apresentaremos relações com outras peças, como *As Três Irmãs* (1997) e *O Jardim das Cerejeiras* (2011), de Anton Tchekhov, e *Bruxas de Salem* (2009) e *A Morte do Caixeiro Viajante* (2009), de Arthur Miller. Esta última será importante para diferenciar a relação entre memória e história na produção estética de Miller e Andrade.

O abandono em definitivo da fazenda acontece aos 29 anos de idade, quando Jorge Andrade vai assistir ao espetáculo *Anjo de Pedra*, de Tennessee

Williams, protagonizado por Cacilda Becker (1921-1969), no TBC, em 1951. Foi nesse espetáculo que Andrade despertou para o desejo de ser ator. No entanto, Cacilda Becker faz outra recomendação: “Você está pensando em fazer teatro como ator, pode tirar da cabeça, por que eu acho que não é o seu problema. Mas tenho absoluta certeza que poderá escrever para o teatro, por que não tenta?” (ANDRADE, 2012, p. 76). No mesmo ano de 1951, Jorge Andrade se inscreve na EAD, faz o teste e passa, apesar das ressalvas da banca que o considerava um louco:

A banca examinadora quase o reprovou. Toda a banca foi contra a entrada dele na escola, menos o diretor Alfredo Mesquita. E toda a banca, Décio, Paulo, e todos os outros que estavam lá, disseram assim: “Ele é louco, este sujeito é louco”. [...] Alfredo Mesquita disse: “Não, não é. Eu acho que ele pode dar alguma coisa” (ANDRADE, 2012, p. 76).

A aposta de Alfredo Mesquita rendeu frutos, pois, um mês depois de matriculado na EAD, Jorge Andrade escreve a peça *O Telescópio*. Com ela, ganha o prêmio Fábio Prado de Teatro, o primeiro de muitos. Terminado o curso na EAD, em 1954, Andrade já tinha escrito mais uma peça, *A Moratória*. Com o sucesso da encenação em 1955, o dramaturgo ganha um bolsa de estudo do governo dos Estados Unidos para ficar quatro meses em pesquisa no país de Arthur Miller. Entre as várias vistas à Broadway, Andrade (2012) chega à lamentável conclusão de que os grandes nomes da dramaturgia estadunidense, como Eugene O'Neill, Artur Miller, Thornton Wilder, não são mais representados.

Determinado com uma diretriz como esta, o teatro se transforma num negócio como outro qualquer, o que se cuida é se uma peça produz vinte ou trinta mil dólares por semana, porque a montagem, ficando de oitenta a cem mil dólares, é preciso que tenha sucesso garantido, antecipadamente, de três a quatro meses, no mínimo, para chegar à Broadway (ANDRADE, 2012, p. 10).

A experiência no país estrangeiro faz com o dramaturgo traga na bagagem o conselho memorável de Arthur Miller: “Volte para o seu país e procure descobrir porque os homens são o que são, e não são o que gostariam de ser – escreva sobre a diferença” (ANDRADE, 2012, p. 14). Jorge Andrade, também, encontra

sua diferença individual e as diferenças coletivas cultivadas no palco não pelo fazendeiro da terra, mas pelo fazendeiro do ar.

III. Jorge Andrade: um fazendeiro do ar

Os versos de Carlos Drummond de Andrade, em *Fazendeiro do Ar* (2012), representam uma síntese poética da contribuição do dramaturgo Jorge Andrade para a literatura brasileira. Sua dramaturgia é uma amálgama de um tempo nostálgico, de um presente trágico e de um futuro incerto. Pode-se dizer que o tempo e a memória são as matérias-primas do dramaturgo, principalmente, na sua obra *Marta, a árvore e o relógio* (2008). Nesse sentido, está a pertinência dos versos de Drummond para sua trajetória dramática: “*Um minuto, e acabou. Relógio solto, / indistinta visão em céu revoltado, / um minuto me baste, e as minhas obras*” (DRUMMOND, 2012, p. 23). O dramaturgo, ao retomar o passado, não é apenas um saudosista, isto é, sua obra retrata o homem em seu tempo e espaço. Assim como resume Anatol Rosenfeld:

Embora as peças revolvam de preferência o passado, seria um erro dizer que sejam devotadas ao passado ou que o exaltem ou manifestem saudade dele. Foi dito de Jorge Andrade que é “o nosso grande poeta do ontem.” Isso certamente não significa que seja o poeta *de* ontem. O poeta *do* ontem pode ser perfeitamente o poeta de hoje (ROSENFELD, 2008, p. 610).

Jorge Andrade, ironicamente, nega uma tradição do trabalho na terra, como herança de avô e pai, e passa a cultivar literatura, palavras e ideias. Assim, passa a ser um legítimo fazendeiro do ar, pois seus personagens vivem o conflito de dois mundos (urbano e rural) e se dilaceram em duas tradições: arcaica e moderna. Por isso, conclui Belmiro Gonçalves: “É o personagem do *Fazendeiro do Ar*, de Carlos Drummond de Andrade: ‘perder a condição rural. Ficaram, contudo, a lavoura e os rebanhos do ar. A poesia constitui uma forma desses bens não tangíveis, por isso mesmo abstratos’” (GONÇALVES, 2012, p. 34).

Jorge Andrade (1922-1984) apresenta um painel do homem e da sociedade brasileira, deixando um legado por meio de sua dramaturgia, sua narrativa e sua crônica. Este conjunto da obra oferece possíveis leituras de um Brasil visto pelo

olhar dos vencidos, como Jorge Andrade diz no poema de abertura da peça *As confrarias*: “Meu sangue é dos que não negociaram, minha alma é dos pretos/ minha carne dos palhaços, /minha fome das/ nuvens⁸”. Portanto, Jorge Andrade funde em seus textos dramáticos as manifestações líricas e épicas para retratar o homem de todos os tempos, mas bem incrustado nas questões especificamente brasileiras. Sobre seu estilo único o crítico, Rosenfeld argumenta:

O uso de formas épico-narrativas, no caso de Jorge Andrade, não tem as raízes medievais do teatro de Ariano Suassuna. Corresponde, antes, às inovações da cena brechtiana, aliás amalgamadas com certo caráter lírico-épico de feição expressionista, aquelas bem adequadas às indagações sociais e histórias e este, às sondagens psicológicas (ROSENFELD, 2008, p. 601).

Jorge Andrade elaborou, no percurso de sua produção dramática, obras representativas que trazem à tona, nos palcos, os principais conflitos do homem no século XX, sempre localizados em contexto brasileiro. No entanto, como soube plasmar em seus textos sentimentos universais, seu teatro dialoga com o passado, o presente e o futuro. Quando representa a humanidade no palco, sempre afirma: “Eu acho muito importante trazer toda essa gente esquecida, oprimida, para o palco. Mas trazê-los como seres vivos” (ANDRADE, 2012, p. 117). A representação realista das personagens possibilita uma aproximação com a plateia; no entanto, Jorge Andrade rompe com essa identificação ao afirmar:

Para se escrever sobre um meio, é necessário senti-lo até no sangue, e não poder viver nele. Assim como para escrever sobre um ser humano é necessário compreendê-lo, a ponto de amá-lo... e não poder fazer nada por ele - às vezes nem mesmo suportá-lo (ANDRADE apud GONÇALVES, 2012, p. 14).

Diante disso, sua obra universaliza-se, pois traz ao palco o grito de personagens vivas, como afirma: “Antígona gritou contra a opressão, há dois mil anos, ela gritou como personagem viva. Ficou dois mil anos no palco - e vai continuar” (ANDRADE, 2012, p. 117). Suas personagens irrompem de seu passado individual na convivência com os colonos na fazenda. Outros

⁸ Poesia que introduz a peça *As confrarias*, ANDRADE, 2008, p. 19

personagens nasceram das matérias jornalísticas quando foi repórter da Revista *Realidade*, entre os anos de 1969 e 1972. No entanto, sua fonte mais célebre foi o conselho dado por Arthur Miller: “[...] escreve sobre a diferença” (ANDRADE 2012, p. 14).

Essa diferença aparece nas peças do decálogo *Marta, a árvore e o relógio* (enumeradas aqui na ordem em que foram escritas): *O Telescópio* (1951); *A Moratória* (1955); *Pedreira das Almas* (1958); *A Escada* (1960); *Os Ossos do Barão* (1962); *Vereda da Salvação* (1957-1963); *Senhora na Boca do Lixo* (1963); *Rasto Atrás* (1966); *As Confrarias* (1969); *O Sumidouro* (1969). No decorrer do estudo, iremos priorizar três obras do ciclo por compreender que as mesmas representam inovações estéticas que dialogam com seus respectivos momentos históricos, sendo elas: *A Moratória*, *Vereda da Salvação* e *O Sumidouro*. No conjunto, o ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, publicado em 1970, é apresentado como projeto sem igual em nossa literatura:

No seu conjunto, esta obra é única na literatura teatral brasileira. Acrescentada à visão épica da saga nordestina a voz mais dramática do mundo bandeirante. É única, esta obra, pela grandeza da concepção e pela unidade e coerência com que as peças se subordinam ao propósito central [...] (ROSENFELD, 2008, p. 599).

Diante disso, a presente tese também buscará compreender a importância de Jorge Andrade para a modernidade do teatro brasileiro, por essa “diferença”, seguindo o conselho de Arthur Miller. Sem sombra de dúvidas, Jorge Andrade soube encontrar sua diferença na sua produção artística, não se filiou a nenhuma confraria, mas fez de sua obra um manifesto pela liberdade. Elaborou, de forma dialética, uma crítica ao ser humano atravessado por contradições, bem como precisou sua localização histórica. Acusado, erroneamente, de saudosista, vai à História buscar repor questões decisivas como respostas estéticas, mas não procurando uma receita pronta sobre “o que fazer?”. Como afirma o crítico alemão nas teses ‘Sobre o Conceito da História’: “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é *privilegio exclusivo* do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 2012, p. 244). Ler e estudar o conjunto

da obra de Jorge Andrade é despertar no leitor/espectador “centelhas de esperança” sobre nosso tempo presente. Assim, poder elucidar que “esse inimigo não tem cessado de vencer”.

Estas considerações de teor mais filosófico materializam a justificativa da permanente volta às obras de Jorge Andrade, pois representam, em seu conjunto, o que Candido (2011) chama de poder “humanizador” da literatura. Outro argumento de fundo estético passa pelo manejo da elaboração de uma dramaturgia que serviu como divisor de águas, quando da encenação da peça *A Moratória* em 1955, principalmente, pela utilização do Tempo e do Espaço como instâncias narrativas que inovaram a dramaturgia naquele contexto. Outras peças como *Vereda da Salvação*, encenada em 1964, também suscitaram críticas tanto positivas quanto negativas, e representaram novidade dramática e cênica. Acusado por setores da esquerda e da direita, Jorge Andrade fez a sua diferença ao retratar o homem no limite de sua própria humanidade.

Não bastando fazer a diferença no teatro, Jorge Andrade amplia seus horizontes artísticos ao escrever o roteiro do filme *Vereda da Salvação* (1965), como romancista em *Labirinto* (1978) e, finalmente, como autor de novelas em *Os Ossos do Barão* (1973), regravada em 1997; *O Grito*⁹ (1976); *As Gaivotas* (1979); *O Fiel e a Pedra* (1981); *Os Adolescentes* (1981); *A Escada* (1981); *Ninho da Serpente* (1982); *Mulher Diaba* (1983) e *Sabor e Mel*¹⁰ (1983). Sobre escrever para a TV, em entrevista de 1973 para Anatol Rosenfeld, intitulada *Teatro ou Televisão?*, Jorge Andrade argumenta: “Cheguei a uma idade em que não poderia mais escrever para não ser representado. Tudo que eu poderia dar ao teatro, e não posso dar mais – já que o teatro permaneceu fechado para mim –, eu pretendo dar à televisão” (ANDRADE, 2012, p. 57).

⁹ Cf. ANZUATEGUI, Sabrina Reggiani. *O Grito de Jorge Andrade: A Experiência de um autor na telenovela Brasileira dos Anos 1970*. Tese de doutorado. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-23082013-151517/pt-br.php>. Acesso: 11/01/2020.

¹⁰ “Segundo seus familiares, vinha melhorando, até que teve de ser internado de novo, no começo deste mês. A atriz Miriam Mehler, presente ao velório, disse que a saúde de Andrade foi prejudicada pelos constantes problemas que ele enfrentou em seu trabalho na televisão” ALMANAQUE FOLHA. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_14mar1984.htm

IV. O debate sobre o realismo: uma questão política e filosófica

Os principais argumentos desta tese partem do debate sobre o expressionismo alemão ocorrido, principalmente, a partir de 1938, por meio da revista *Das Wort*. A chegada de Hitler ao poder, em 1933, soma-se a um processo de desconstrução do pensamento crítico das últimas décadas na Alemanha. Um dos eventos empreendidos para isso aconteceu em 1937: a famigerada exposição denominada de “Arte Degenerada” (*entartete Kunst*), organizada pelos teóricos do nacional-socialismo e que recebeu 2.009.899 visitantes só em Munique (MACHADO, 2016). As obras foram apresentadas como forma de ridicularizar artistas expressionistas, pintores como Pablo Picasso e Lasar Segall. A estratégia nazista assim procedia nesta exposição:

As telas eram acompanhadas de *slogan* ridicularizando-as. Ao lado delas, eram expostos também desenhos de doentes mentais, para que o público pudesse “comparar”. Colocaram preços exorbitantemente caros e irreais para se “compreender” como esses artistas “ganhavam dinheiro” quando a população no mesmo período (anos de 1920, ou de acordo com a data da obra) sofria as misérias da hiperinflação (MACHADO, 2016, p. 121).

O objetivo era ridicularizar os artistas (pintores e escultores) evidenciando o grotesco de suas obras associando-as ao chamado bolchevismo cultural¹¹.

As críticas à estética expressionista surgiam tanto de setores nazistas, como esse acima, como de setores da esquerda estalinista que classificavam a vanguarda como uma ideologia pequeno-burguesa. Os teóricos ligados a Moscou acusavam o expressionismo de fornecer as bases para o crescimento do nazismo. Alguns de seus ideólogos e artistas, como Gottfried Benn¹² (1886-1956), aderiram ao partido nacional socialista de Hitler. Bernhard Ziegler (1895-1975), com o pseudônimo de Alfred Kurella, assina um artigo contra Benn.

¹¹ Segundo Iná Camargo Costa termos como bolchevismo cultural, hoje usado mais como marxismo cultural: “A certidão de nascimento do *marxismo cultural* foi, portanto, lavrada por Hitler neste livro [Minha Luta] lamentável e já na base da contradição. O livro é uma declaração de guerra ao marxismo e à sua expressão cultural máxima, que seria o bolchevismo” (COSTA, 2010, s/p). Disponível em: https://outraspalavras.net/historia-e-memoria/marxismo-cultural-um-fantasma-que-ronda-a-historia/#_ftnref3

¹² “O ‘Doutor Benn’ frequentou a faculdade de filosofia e teologia em Marburg e depois se formou em medicina em Berlim. Na guerra serviu como médico, e a partir de 1918 especializou-se em doenças infecto-contagiosa e sexualmente transmissíveis, o que possibilitou um contato mais próximo com a cruel realidade das camadas mais baixas. [...] Foi influenciado pela ideologia do nacional-socialismo, mas já em 1934 distanciou-se dele” (CAVALCANTI, 1995, p. 69-70).

O expressionismo, segundo Kurella, seria a criança e o fascismo o adulto, isto é, o fascismo e o expressionismo brotaram do mesmo “espírito”. O expressionismo foi uma etapa na trajetória de muitos escritores que “deve ser superada”. Kurella relê a produção expressionista e a poesia de Benn, em particular, e conclui que na época mesmo do expressionismo era impossível prognosticar sobre o futuro político daquela literatura, mas a trajetória posterior de Benn retirava qualquer dúvida sobre o seu desenvolvimento. Benn é tomado como exemplo de todo movimento expressionista (MACHADO, 2016, p. 136-137).

Essa posição simplista de Kurella, segundo Machado (2016), é recusada por outros pensadores como Herwarth Walden, fundador da revista expressionista *Der Sturm*. Segundo Walden, “A questão não se limita à palavra, mas ao conteúdo, e acusa tanto Kurella e Lukács de desconhecer os artistas autênticos do expressionismo” (MACHADO, 2016, p. 138). Outros pensadores também se posicionaram, como Gustav Wangenheim (1895-1975), aluno de Max Reinhardt (1873-1943) e membro do círculo da revista expressionista *Die Aktion*.

O expressionismo não foi uma escola, não elaborou uma doutrina. Muitos expressionistas pouco sabiam da existência de outros expressionistas. Para ele Lukács pinta um quadro dos expressionistas que dificilmente poderia ser reconhecido pelos próprios expressionistas. No expressionismo, havia não apenas uma violência da destruição, mas também uma vontade de construção e criação (MACHADO, 2016, p. 139).

A modernidade no Brasil surge, entre outras coisas, pelo contato com as novas vanguardas europeias. O mesmo erro de análise poderia ter ocorrido aqui no Brasil, já que o movimento modernista também não era hegemônico. Comparar Mário de Andrade e Oswald de Andrade com Plínio Salgado, e considerá-los todos fascistas, seria um absurdo. A chegada de Getúlio Vargas ao poder, apesar das censuras e da perseguição aos sindicatos, não provocou o desastre que Hitler fez na Alemanha.

Diante dessa polêmica, que considerava as vanguardas como formalistas, expressão de subjetivismo místico e realizando arte degenerada, surgiu no âmbito da esquerda um intenso debate, dos mais ricos e produtivos para se compreender

dinâmicas internas à organização da obra de arte e questionar sua função social. Para esta tese, partiremos das constatações de WILLIAMS (2011), ao diferenciar um expressionismo subjetivista e um expressionismo social, que não são redutíveis a um denominador comum. Este último foi capaz de tornar o drama um espaço “[...] totalmente público, invertendo o abandono do mundo burguês dos locais de poder social em decorrência de sua rejeição ao monopólio da distinção” (WILLIAMS, 2011, p. 80). Isso entra em contradição com a perspectiva do chamado expressionismo subjetivista. São formas que, no limite, podem ser vistas como antagônicas, assim como seu sentido e significado. Assim chegamos a uma discussão sobre os enunciados produzidos pela forma artística, que não mais é aceita como fixa para ser preenchida por um determinado conteúdo. Como compreender as formas mais afeitas ao discurso e às visões de mundo burguesas? Elas são dominantes e, com isso, disseminadas no corpo social e facilmente compreensíveis, porém esse entendimento está predeterminado a favor dessa estrutura de sentimento, ou pode (e como poderia) ser questionado em meio à própria forma? Ou será que essas formas burguesas, tomadas como normas fixas, não toma por garantido e certo avaliações pró-burguesas, independente do conteúdo ali colocado? Por outro lado, a forma não facilmente reconhecível do expressionismo é, imediatamente, expressão de um elitismo formalista? Ou isso depende de significados sociais e coletivos que dependem da constituição das classes sociais e alguma autoconsciência de seu lugar? Essa discussão, das mais importantes entre as discutidas naquele momento, teve repercussão mundial, embora não síncrona, evidentemente. É uma discussão que gostaríamos de identificar e debater a partir das obras escolhidas para análise. No entanto, reforçamos que não iremos analisar traços do expressionismo nas obras, mas sim compreender como o conceito de realismo é incorporado na forma e no conteúdo das peças, por uma relação dialética entre arte e sociedade.

No livro de Carlos Eduardo Jordão Machado, intitulado *Um Capítulo da História da Modernidade Estética: Debate Sobre o Expressionismo* (2016), é apresentada uma análise do *Debate* envolvendo os escritores e filósofos sobre a efetiva herança do movimento expressionista alemão. Trata-se do *Debate* que ocorre a partir de 1938, entre Ernst Bloch, Georg Lukács, Hanns Eisler, Bertolt Brecht e Theodor Adorno, todos pensadores da esquerda, guardadas as suas enormes diferenças.

No decorrer do estudo, faremos um panorama das principais ideias defendidas ali. Sumariamente, podemos constatar as seguintes posições: Ernst Bloch sempre foi um defensor do expressionismo e das vanguardas em geral, desde a obra *O espírito da utopia*, escrita em 1918. No entanto, seu fundamento para defesa do expressionismo parte das pinturas do grupo *Blaue Reiter*. Ao tomar a pintura como referência, o pensador afasta-se do objetivo deste estudo, que é o teatro, embora seus argumentos sejam importantes. Lukács é o epígono do Debate, e sua posição antivanguardista tem como base e fundamento o seu “realismo crítico” construído a partir de obras romanesecas de Balzac e Tolstói. Adorno escreve seu ensaio em 1958, 20 anos após o *Debate*, devido ao lançamento, no mesmo ano, da obra de Lukács *O Realismo Crítico Hoje* (1969). Adorno apresenta uma posição extremada, pois faz crítica tanto a Brecht quanto a Lukács, ao relacioná-los ao stalinismo. Diante desse distanciamento temporal, não usaremos como base de análise as concepções de Adorno. Sendo assim, tomaremos como ponto de partida primeiro para nosso estudo o ensaio de Brecht, pois o escritor e teórico apresenta uma defesa do expressionismo e avança, com profundidade, em novas discussões como: o que é ser formalista? O que é uma obra realista? O que é uma obra popular?

O conjunto de ensaios publicados na Revista *Das Wort* produz uma reflexão muito rica que repercutiu em diversos países. Um de nossos objetivos na tese é compreender como a dramaturgia de Jorge Andrade se apropria de questionamentos correspondentes aos discutidos por Brecht e pelos demais participantes.

A retomada deste *Debate* justifica-se pelo acúmulo crítico e teórico produzido ao longo da história. Diante disso, não pretendemos aplicar na obra de Jorge Andrade os recursos estilísticos provenientes do movimento expressionista, pois esta forma de estudo já foi muito bem-feita por Elizabeth R. Azevedo, em *Recursos Estilísticos na Dramaturgia de Jorge Andrade* (2012). Nosso objetivo é estimular um diálogo crítico entre as obras *A Moratória*, *Vereda da Salvação*, *A Receita* e *O Sumidouro* de Jorge Andrade, com *Santa Marta Fabril S/A*, *O Pagador de Promessas*, *Mutirão em Novo Sol*, *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Como se vê, a perspectiva parte de Jorge Andrade, mas busca em outros autores identificar diferenças de abordagem formal e, a partir daí, verificar um debate realizado pela tensão entre as obras. Isso poderia ser feito, também, a

partir dos ensaios e artigos sobre teatro dos autores brasileiros, mas isso será apenas marginal nessa tese, pois preferimos focar no estudo das obras mesmo. E, com isso, almejamos compreender a existência de ecos do debate nas respectivas obras, em um percurso dos mais importantes do teatro brasileiro.

Esta tese será composta por cinco capítulos. O capítulo 01 terá como função fazer uma passagem teórica pela Alemanha, tendo como título: *O Debate sobre o realismo: uma arena histórica em aberto sobre o conceito de arte*. Compreende-se que, para uma boa leitura das polêmicas envolvendo o *Debate sobre o expressionismo*, faz-se necessário estruturar uma breve atualização teórica. Além disso, torna-se importante agrupar os conceitos principais em torno do *Debate sobre o expressionismo*, apresentando um panorama das principais ideias, priorizando, contudo, os conceitos de Brecht como balizador da pesquisa. Isso nos fará ver, inclusive, que o debate sobre o expressionismo é, ao mesmo tempo, um debate sobre o realismo.

O capítulo 02 apresentará um panorama das primeiras manifestações do Expressionismo no Brasil, com o título: *Ecos do Expressionismo alemão no Brasil*. O destaque aqui passa pela primeira polêmica entre Anita Malfatti e Monteiro Lobato, os dramas épicos de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, a presença de Lasar Segall, Nelson Rodrigues e o drama do eu: a modernidade no teatro, concluindo com a EAD, TBC, ARENA e TMDC. A situação vai além de uma discussão limitada ao expressionismo, pois o teatro épico transita pelo expressionismo como, também, por outras perspectivas e não há como estudar as peças de Oswald e Mário sem esse arcabouço teórico. Já não se trata, unicamente, de uma discussão sobre o expressionismo no Brasil, mas de algo mais amplo. Ao mesmo tempo, não chegou propriamente a ocorrer uma discussão, no campo teatral, nos anos 1930, pois as peças não foram encenadas. Após grupos amadores trazerem os primeiros influxos do que ocorria externamente, será com Nelson Rodrigues e a encenação de *Vestido de Noiva*, em 1943, que algumas linhas de força até então dispersas se reúnem e materializam-se em uma obra encenada e que faz irromper, de fato, a discussão a partir das obras. O expressionismo desta obra (texto e cena) difere do realismo das obras de Jorge Andrade, por exemplo, e mesmo das obras de Dias Gomes (como se pode ler na tese de Marcio da Silva Oliveira (2018)).

O capítulo 03 tem como título “A dialética entre arte e sociedade em *A Moratória* e *Santa Marta Fabril S/A*”. Aqui faremos uma interpretação imanente e materialista da peça *A Moratória*, relacionando-a com a peça *Santa Marta Fabril S/A*, de Abílio Pereira de Almeida. O objetivo é comparar as peças e verificar, no plano dramático, a representação do realismo a partir das discussões propostas por Brecht (2016, p. 300), que enfatizou: “O realismo não é apenas uma questão literária, mas uma grande questão política, filosófica e prática, e deve ser tratado e explicado como um problema muito mais vasto, em todos os níveis do humano”. Diante disso, torna-se imprescindível problematizar a questão ideológica na relação dialética entre arte e sociedade. Qual a tensão entre as formas utilizadas e os conteúdos das peças? Um tema supostamente progressista pode ser invertido por conta da forma? As duas peças são muito instrutivas para essa discussão.

O capítulo 04 é intitulado “Estética e Política em *Vereda da Salvação*, *O Pagador de Promessas* e *Mutirão em Novo Sol*: o conceito de realismo na forma e conteúdo dramático”. Nesse capítulo, será analisada a produção de Jorge Andrade em decorrência de uma unidade temática religiosa entre *Vereda*, *O Pagador de Promessas* e *Mutirão em Novo Sol*. Ao estabelecer o diálogo entre as peças, é possível identificar um jogo de tensão que problematiza as relações de poder na estrutura dramática. Portanto, nosso objetivo é problematizar a questão do realismo, refletindo sobre o conceito de uma arte popular.

No capítulo 05, intitulado “O conceito de realismo em *O Sumidouro*, *A Receita*, *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*: os limites do épico e do dramático”, será apresentada a representação realista no diálogo entre as quatro obras. Neste capítulo, o objetivo é testar os limites do drama, levando-se em conta a revisitação da história brasileira e sua expressão estética, como uma forma de questionar o lugar de determinados personagens históricos, sua construção histórica ao longo do tempo e uma elaboração estética que mostre tanto o personagem como o processo de sua criação e atribuição de significados. A noção de realismo que se mobiliza tem a ver com uma perspectiva crítica de teatro documentário, e que faz a teoria entrar obra adentro.

V. Os labirintos da escrita: a fortuna crítica de Jorge Andrade

Para finalizar esse capítulo introdutório, é importante apresentar o que já foi escrito sobre o autor em nível acadêmico, pois são as bases sobre as quais a análise se sustenta. Além disso, faz saber as diferenças entre esta tese e os demais trabalhos realizados.

O dramaturgo Jorge Andrade apresenta uma fortuna crítica vasta e de grande valor científico. Sendo assim, metodologicamente faremos uso de artigos, monografias, livros, dissertações e teses que representam uma maior amplitude de análise das peças do dramaturgo. Para fins didáticos, organizamos os estudos abaixo por ordem de publicação. Priorizamos as pesquisas que tratam direta ou indiretamente de análises das peças *A Moratória*, *Vereda da Salvação* e *O Sumidouro*. Destacam-se os seguintes estudos.

O artigo de Renato da Silva Queiroz intitulado *O demônio e o messias: nota sobre o surto sociorreligioso do Catulé*, que faz um importante estudo antropológico sobre o massacre aos trabalhadores rurais de Catulé, matéria-prima para criação da obra de Jorge Andrade. O artigo foi publicado na Revista da USP, nº 82, páginas 104 a 127, de julho e agosto de 2009.

A monografia de Gabriela Über, intitulada *O teatro de Abílio Pereira de Almeida e algumas relações com a obra de Jorge Andrade*, foi apresentada à Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Estudos da Linguagem, em 2011. Nesse estudo, Über faz uma análise comparativa entre Abílio Pereira de Almeida e Jorge Andrade, dois escritores aclamados pela crítica, mas é possível evidenciar o destaque dado a Abílio Pereira de Almeida por suas peças caírem nas graças do público burguês. Importante estudo, pois revela as nuances do estilo de cada dramaturgo.

O trabalho de Cândida Leite Georgopoulos, com a dissertação *Lua quebrada: A Moratória no ciclo paulista de Jorge Andrade*, defendida na Universidade Federal Fluminense, em 1983, consiste em um estudo semiológico, seguindo o modelo proposto por Anne Ubersfeld.

A dissertação de Juvenal de Souza Neto, intitulada *Jorge Andrade: um autor em busca de si mesmo* (Artes Cênicas – ECA/USP – 1987), é dividida em duas partes. Na primeira, o pesquisador retraça o uso de dados reais pelo dramaturgo.

Na segunda, faz uma aproximação da obra de Jorge Andrade com escritores internacionais como Tchekhov, O'Niell, Brecht e Miller.

A tese de doutorado de Terezinha Fátima Tagé Dias Fernandes, *Jorge Andrade, repórter Asmodeu: leitura do discurso jornalístico do autor na revista Realidade* (Jornalismo - ECA/USP – 1988), aborda a produção jornalística do autor, como repórter da revista *Realidade* entre 1969 e 1973, mais particularmente a perspectiva escolhida pelo jornalista dramaturgo em suas entrevistas.

A tese de doutorado de Catarina Sant'Anna, sob o título *Metalinguagem na dramaturgia de Jorge Andrade* (Departamento de Teoria Literária – FFLCH/USP – 1989), tem como objetivo demonstrar a importância das peças *A escada*, *Rasto Atrás*, *As Confrarias* e *O Sumidouro* como “testamento artístico” do autor. Na avaliação de Magaldi (1997, p. 11), trata-se de “o melhor estudo sobre Jorge Andrade”, o que, evidentemente, vale até a data em que ele publicou essa avaliação, 1997. Nesse livro, Catarina Sant'Anna faz um estudo minucioso das peças do Ciclo *Marta*, *a Árvore* e *o Relógio*, publicado em 1970. Também acrescenta outras obras produzidas ao longo dos anos de 1970 e 1980. Aplica e conceitua o que é a metalinguagem nas obras, além de fazer uma relação da metalinguagem com as palavras-chave: marta, árvore e relógio, relacionando o sentido em cada momento que aparecem nas peças. Portanto, é um estudo de fundamental importância para pesquisadores e leitores que necessitam de um mapa para sair do labirinto construindo por Jorge Andrade.

A pesquisadora Diva Cleide Calles defendeu a dissertação *Tratamento do tempo e implicações temático-estruturais em A Moratória e Rasto atrás de Jorge Andrade*, apresentada ao departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, em 2000. Nesse trabalho, Calles faz uma análise das obras *A Moratória* e *Rasto Atrás*, comparando com trechos do romance autobiográfico *O Labirinto*.

A tese de doutorado de Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo, intitulada *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*, apresentada ao CAC/ECA/USP em 2001 e transformada em livro em 2014 pela editora da EDUSP, fornece ensaios com uma densidade crítica fundamental para interpretação do conjunto da obra de Jorge Andrade. Azevedo apresenta uma pesquisa profunda do conjunto da obra dramática de Jorge Andrade. Seu recorte de estudo são os recursos estilísticos, isto é, os procedimentos com traços voltados para o

expressionismo e o teatro épico de Brecht. A pesquisadora analisa cada peça identificando tais recursos estilísticos. Trata-se de texto rico nos detalhes, profundo na análise panorâmica das peças presentes em *Marta, a Árvore e o Relógio*, além de analisar peças escritas em 1970 e 1980.

A dissertação, transformada em livro e publicada pela Annablume/Fapesp, em 2001, do historiador Luiz Humberto Martins Arantes, sob o título *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*, consiste em uma análise das seguintes peças: *Telescópio*, *A Moratória*, *A escada* e *Os ossos do barão*. Arantes recupera o sentido da memória individual do dramaturgo, e revela os procedimentos estéticos e os elementos da memória coletiva. É uma obra muito importante no tocante à relação entre teatro e história.

A dissertação de Edina Boniatti, '*Vereda da Salvação e Terra para Rose: interfaces entre a escritura documental no teatro e no cinema*', de 2007, defendida na Universidade Estadual do Oeste do Paraná, apresenta uma análise comparativa a respeito da escrita documental entre *Vereda da Salvação* e o filme *Terra para Rose*.

Outro livro de fundamental importância, de Luiz Humberto Martins Arantes, é sua tese de doutorado '*Tempo e Memória: no texto e na cena de Jorge Andrade*', publicado em 2008, pela editora da Universidade Federal de Uberlândia. Ele é subdividido em cinco capítulos, articulando o texto dramático e a representação cênica. Contudo, interessa-nos os capítulos que focam na dramaturgia da década de 1960, especificamente ao analisar *Vereda* com destaque para os elementos religiosos e o engajamento político. As duas obras de Arantes tornam-se fundamentais ferramentas para os estudos em torno da obra de Jorge Andrade.

Destaca-se também o importante estudo de Rosemari Bendlin Calzavara, com a tese *Jorge Andrade e a trilogia da procura*, defendida em 2010, na Universidade Estadual de Londrina. Chama atenção a abordagem da obra de Jorge Andrade pelo recorte da tragédia moderna. Calzavara investiga a premissa proferida pela personagem Marta em *O Sumidouro* "Procurar... procurar... procurar... que mais poderia ter feito...?" (ANDRADE, 2008, p. 594). Faz um estudo abordando as peças *O Sumidouro*, *As Confrarias* e *Pedreira das Almas*, articulando os conceitos do drama moderno e da tragédia moderna.

A dissertação de Maria Lucileide Ferreira Silva, *A questão da liberdade na dramaturgia de Jorge Andrade: um diálogo com a psicanálise*, defendida em 2011,

pela Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, compõe-se de uma análise de quatro peças: *A Moratória*, *Vereda da Salvação*, *Rastro Atrás* e *Sumidouro*. Silva faz uma relação entre o comportamento dos personagens e a teoria de Freud.

O estudo de *Rastro Atrás* é retomado por Júlia Raiz do Nascimento em sua dissertação ‘Passado Multiplicado e Memória Social em *Rastro Atrás*, de Jorge Andrade’, defendida em 2016, na UFPR – Universidade Federal do Paraná. Vale a leitura pela engenhosidade da escrita e a concisão de um estudo alegórico da obra de Jorge Andrade. Em seu estudo, Nascimento (2016) propõe uma leitura mais social do Ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio* (2008), estabelecendo uma análise comparativa das peças, não se centrando numa suposta dicotomia entre peças memorialísticas *versus* peças históricas, além de realizar uma leitura de *Rastro Atrás* que não se limita às questões biográficas, mas sim destacando elementos sociais, metalinguísticos e históricos.

A pesquisadora Sula Andressa Engelman defendeu a dissertação ‘Aspectos da Modernização do Teatro Brasileiro em *Café* (1933/42) e em *A Moratória* (1954): Formalização Estética da Crise de 1929/30’, pela Universidade Estadual de Maringá, em 2017. Esse é um importante estudo por evidenciar as contribuições de Mário de Andrade para a dramaturgia em *Café*, texto quase nunca mencionado pela crítica literária. A pesquisadora faz uma análise comparativa entre *Café* e *A Moratória*.

Além disso, apresenta uma importante contribuição tanto de Mário de Andrade como de Jorge Andrade para a modernização do teatro brasileiro.

Destaque também para a dissertação ‘História e Teatro Dialético em *As Confrarias*, de Jorge Andrade – Uma Leitura a partir de *A Mãe*, de Brecht’, defendida na Universidade Estadual de Maringá, por André Luiz Da Silva Anelli, em 2019. Nesse primoroso trabalho, o pesquisador faz uma análise comparativa entre a peça *As Confrarias* e *A Mãe*, de Bertolt Brecht. O estudo contribui para reafirmar a modernidade na dramaturgia de Jorge Andrade ao absorver elementos estéticos do teatro épico.

Em termos de livros, destaca-se João Roberto Faria, com sua obra *O Teatro na Estante: Estudo sobre a Dramaturgia Brasileira e Estrangeira* (1998). Nesse livro, em um capítulo, Faria restringe-se a uma análise minuciosa das peças do ciclo *Marta, a árvore e o relógio*.

Para completar a fortuna crítica de Jorge Andrade, não se pode esquecer das obras críticas de Sábato Magaldi, *Panorama do Teatro Brasileiro* e *Moderna Dramaturgia Brasileira* (1997). Outro escritor e crítico fundamental para estudo de Jorge Andrade é Décio de Almeida Prado, em *O teatro brasileiro moderno* (1988). O destaque para Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi deve-se ao fato de que ambos contribuíram de forma direta com a formação do dramaturgo, pois eles também foram professores de Jorge Andrade na EAD. Destacamos, por fim, os estudos sobre Jorge Andrade de Anatol Rosenfeld, especialmente o ensaio *Visão do Ciclo*.

Além de todos os estudos produzidos sobre a obra de Jorge Andrade, um material que nos auxiliará nas interpretações e análises do nosso objeto de pesquisa é o livro organizado por Elizabeth R. Azevedo, Ferdinando Martins, Larissa de Oliveira Neves e Fausto Viana, intitulado *Jorge Andrade 90 Anos: (Re) Leituras* – Volume 1: a Voz de Jorge Andrade, publicado pela Fapesp, em 2012. Esse primeiro volume cobre um período histórico entre 1956 a 1984, reunindo textos fundamentais organizados como artigos, entrevistas e resenhas do autor. Tais textos possibilitam identificar *um dramaturgo como pensador* ao comentar suas obras. O trabalho de publicação realizado pelos organizadores possibilita melhores abordagens de Jorge Andrade.

Portanto, ao fazer o levantamento de estudos relacionado às obras *A Moratória*, *Vereda da Salvação* e *O Sumidouro*, pôde-se constatar que o recorte feito por esta pesquisa é inédito, pois tanto o recorte dos objetos, como a perspectiva teórica e os diálogos propostos em alguns momentos representativos do processo da modernização teatral brasileira não foram abordados. Diante disso, reafirma-se a relevância do estudo aqui realizado para se entender esses capítulos fundamentais do teatro brasileiro.

CAPÍTULO 1: DEBATE SOBRE O REALISMO: UMA ARENA HISTÓRICA EM ABERTO SOBRE O CONCEITO DE ARTE POPULAR

Se queremos ter uma literatura verdadeiramente
popular, viva, combativa, totalmente imbuída
da realidade,
temos de ser capazes de acompanhar a rápida evolução da
realidade. As grandes massas trabalhadoras estão
já em marcha.
A atividade e a brutalidade dos seus inimigos é prova disso.
(BRECHT, 2016, 317)

1.1. O expressionismo como herança de uma época

A retomada de elementos estéticos e históricos a respeito do Expressionismo Alemão constitui um capítulo em aberto sobre a importância das vanguardas europeias para a modernização artística brasileira, em especial para o teatro. Assim, ao atualizar o *Debate sobre o Expressionismo* pretende-se compreender um conceito ampliado de realismo e identificar como este *Debate* influenciou, direta ou indiretamente, o processo de modernização do teatro brasileiro, mais especificamente a partir da dramaturgia de Jorge Andrade. Como bem formulou o poeta russo Maiakovski, “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. No decorrer deste capítulo, compreenderemos a importância do expressionismo como um movimento revolucionário que ousou deformar a forma do drama, evidenciando a sua crise (SZONDI 2001) e recuperando um espaço público (WILLIAMS, 2011) ao tornar o palco uma projeção subjetiva e social que se transformou em um teatro político. Para evidenciar o teatro como um *fórum político*, faz-se necessário identificar a pintura como a primeira reação social do movimento expressionista.

O expressionismo, como um movimento estético, sofreu no decorrer da história inúmeros ataques. Os primeiros foram dos teóricos nazistas que, ao assumirem o poder em 1933¹³, elegem o expressionismo como arte que representa um “bolchevismo cultural”. Diante desses ataques, Bloch escreveu um artigo, denominado *Herança desta época* (1934), no qual fez a defesa do

¹³ Segundo Loureiro (2005, p.168-169) “Adolf Hitler foi nomeado chanceler em 30 de janeiro de 1933. [...] para piorar “Numa noite de fevereiro, o prédio do *Reichstag* foi incendiado, o que serviu de pretexto para abolir os direitos fundamentais garantidos pela Constituição de Weimar”

expressionismo, principalmente sobre o método criativo da montagem. Para discorrer sobre essa herança, Bloch fundamentou sua reflexão em outra obra, *O Espírito da Utopia*, publicada no calor revolucionário em 1918.

O ataque, em forma de fogo amigo, vem de setores da esquerda. No 1º Congresso dos Escritores Soviéticos em 1934, ao anunciar o realismo socialista,

Gorki pronuncia na sessão inaugural seu famoso discurso sobre o “realismo socialista”, em que essa fórmula era apresentada pela primeira vez como uma teorização programática, sendo formulado em conexão com a herança burguesa progressista e em oposição à “decadência” burguesa (que se recorde o ataque de Radek a Joyce) (MACHADO, 2016, p. 110-111).

O realismo socialista torna-se o método oficial dos escritores aparelhados com a ideologia de Josef Stalin (1878-1953). Seu princípio criativo, como se observou, tem como base “a herança burguesa progressista” e, ao mesmo tempo, serviria como uma resposta às experimentações vanguardistas de Jaroslav Hašek (1838-1923) e James Joyce (1882-1941), entre outros.

Em 1935, com o objetivo de criar uma Frente Antifascista, especificamente entre os dias 21 a 25 de julho, se constituiu o 1º Congresso Internacional dos escritores pela Liberdade da Cultura em Paris. Esse congresso contou com a participação de membros de 37 países. Muitos escritores manifestaram suas concepções frente à resistência contra o fascismo, com destaque para as falas de Heinrich Mann e Brecht:

Mann: [...] “pela defesa de um passado glorioso para se pensar uma nova sociedade”. Brecht completou esta frase com outro ponto de vista: “Não se pode chegar a uma nova cultura na medida em que não se atingem as raízes da barbárie que destrói esta cultura; na medida em que são mantidas de pé as relações de propriedades existentes” (BRECHT, apud MACHADO, 2016, p. 112).

Percebe-se nesses argumentos, com mais ênfase na fala de Brecht, que o resgate da herança cultural se tornou o grande desafio para uma estética de esquerda, pois a negação das vanguardas constituiu-se como o foco principal para o resgate de uma arte dita realista. A frente antifascista criou a revista *Das Wort* (A

palavra) como uma das deliberações do congresso, para dar prosseguimento à discussão sobre a forma estética de uma arte realista.

Em 1937, a famigerada exposição denominada de “Arte Degenerada” (*entartete Kunst*), organizada pelos teóricos do nacional-socialismo, recebeu 2.009.899 visitantes só em Munique (MACHADO, 2016). As obras artísticas foram apresentadas como forma de ridicularizar os artistas expressionistas como, entre outros, os pintores Pablo Picasso e Lasar Segall. A estratégia nazista assim procedia na exposição:

As telas eram acompanhadas de *slogan* ridicularizando-as. Ao lado delas, eram expostos também desenhos de doentes mentais, para que o público pudesse “comparar”. Colocaram preços exorbitantemente caros e irreais para se “compreender” como esses artistas “ganhavam dinheiro” quando a população no mesmo período (anos de 1920, ou de acordo com a data da obra) sofria as misérias da hiperinflação (MACHADO, 2016, p. 121).

Como uma forma de resistir frente aos ataques fascistas, como esse, mas também para a revisitação da herança cultural do expressionismo, a revista *Das Wort* foi palco de uma série de ensaios intitulados *Debate sobre o Expressionismo*¹⁴, ocorrido entre os pensadores Ernst Bloch (1885-1977), Hanns Eisler (1898-1965), Georg Lukács (1885-1971), Bertolt Brecht (1898-1956) e Theodor W. Adorno (1903-1969). O Debate ficou polarizado entre a defesa e o ataque à estética expressionista como uma manifestação subjetivista e pequeno-burguesa, avaliada por Lukács como um movimento protofascista – perspectiva limitada e errônea, diga-se de passagem, mas que servirá de ponto de partida para uma discussão sobre a mediação dialética entre forma e conteúdo (no âmbito da obra de arte), e entre arte e sociedade (no que diz respeito à função social da arte).

O expressionismo sofreu ataque de todos os campos, da direita (nazista) à esquerda stalinista. Por um lado, um dos mais árdios ataques às vanguardas e, em específico, ao expressionismo veio de Georg Lukács, como veremos. Por outro lado, no decorrer deste debate, pode-se observar que o expressionismo foi tomado

¹⁴ O Debate é retomado pela publicação da obra: **Um Capítulo da História da Modernidade Estética: debate sobre o expressionismo**, de Carlos Eduardo Jordão Machado (1991). Fruto de uma dissertação de mestrado pela USP.

como meio para buscar uma arte realista, pois, como afirmou Williams (2011, p. 84), havia uma disputa por “uma recuperação decisiva do espaço público que o drama burguês havia abandonado”. Assim, este debate será de fundamental importância para elucidar os desafios de uma arte realista tendo como foco um espaço público de poder da classe proletária.

Essa discussão está ancorada tanto no desenvolvimento histórico alemão (e europeu, de modo mais amplo) e na arte que o expressa, seja em nível das obras, da crítica, da história literária e da teoria. No Brasil, como já dissemos, mas não custa retomar, essa discussão não tem um lastro histórico análogo, nem um teatro escrito, encenado e debatido que possa servir de ponto de partida – lembrando que o teatro passou bem ao largo do modernismo, com exceção de algumas manifestações pontuais – e, quando chega ao país, o faz após o processo já apresentado de modernização via grupos amadores, chegando aqui na década de 1940 no teatro e pode ser acompanhado como uma discussão interna às peças, inicialmente, ganhando outra dinâmica a partir do final dos anos 1950. Portanto, retomar o *Debate sobre o Expressionismo* justifica-se pela tentativa de compreender como estes conceitos influenciaram, direta ou indiretamente, o panorama artístico brasileiro. Como nosso recorte de estudo é o teatro e sua modernidade, nos limitamos a identificar em dramaturgos como Jorge Andrade, Abílio Pereira de Almeida, Dias Gomes, Nelson Xavier e Augusto Boal ecos da configuração de uma arte expressa por um conceito ampliado de realismo para o teatro.

1.2. Debate sobre Expressionismo: estética e política em Ernst Bloch

Ao retomar o *Debate sobre o Expressionismo* partimos, principalmente, do método de análise desenvolvido por Carlos Eduardo Jordão Machado (2016). No entanto, é importante destacar que outros pensadores, como Ulrich Merkel em *Pequenas Notícias de um Grande Momento: o debate sobre o Expressionismo de 1937/38* (1983), Cláudia Cavalcanti, em *Expressionismo em Debate* (1995), e Anatol Rosenfeld, em *Brecht contra Lukács* (2012), também abordaram o *Debate* em questão. Nesta tese, tomaremos o estudo de Machado (2016) como referência

de leitura e análise aplicado ao conceito de realismo depurado do *Debate sobre o Expressionismo*. Para isso, retomaremos as principais polêmicas envolvendo Ernst Bloch, Georg Lukács e Bertolt Brecht.

No ensaio *Discussões sobre o Expressionismo*¹⁵, de Ernst Bloch, publicado na revista *Das Wort* v.6, em 1938, o autor fará uma defesa do expressionismo alemão, principalmente contra dois críticos marxistas: Alfred Kurella (1875-1975) e Georg Lukács. Outro foco de defesa do expressionismo se dava na disputa contra as apropriações feitas pelos nazistas que, em 1937, organizaram a famigerada exposição de arte denominada de *Entartete kunst* (Arte degenerada). Diante disso, Bloch tem como foco a pintura a partir do grupo “Blaue Reiter” e sua estrutura baseada no folclore popular.

O expressionismo não tinha qualquer arrogância estranha ao povo, antes o contrário: o “Blaue Reiter” imitou os pintores de vidro de Murnau, foi o primeiro a abrir os olhos a essa arte camponesa tocante e estranha, aos desenhos infantis e de prisioneiros, aos testemunhos comoventes dos doentes mentais, à arte dos primitivos. Chamou a atenção para a ornamentação nórdica, isto é, os entalhes desordenadamente entrelaçados que se encontram preservados nas cadeiras e baús camponeses até o século XVIII, o primeiro “estilo orgânico-psíquico” (BLOCH, 2016, p. 227).

Alfred Kurella, assinando com o pseudônimo de Bernard Ziegler, publica em 1937 um ensaio em que relaciona o expressionismo e o fascismo como manifestações do mesmo espírito, ao tomar como único modelo artístico o poeta expressionista Gottfried Benn (1886-1956). No entanto, esse equívoco possibilitou lançar em uma vala comum todo um legado crítico devido ao falso juízo do movimento expressionista. Assim, Bloch (2016, p. 220) argumenta que “poucas vezes uma falsa origem, um apressado juízo de valor negativo foram mais brutal e claramente levados ao absurdo”. Essa avaliação errônea em relação ao expressionismo será contraposta tanto por Bloch como por Brecht.

Bloch também destaca outro opositor do expressionismo, Georg Lukács, por seu artigo *Grandeza e decadência do Expressionismo*, de 1934. Contudo, este não recebe a mesma ênfase com que Bloch se contrapõe a Ziegler (2016). Tanto

¹⁵ Este e outros ensaios foram traduzidos por Carlos Eduardo Jordão Machado e compõe o livro *Um capítulo da Modernidade Estética* (2016) do mesmo autor. Nas citações dos teóricos utilizaremos o ano de publicação da obra de Machado.

Lukács quanto Ziegler reivindicavam uma herança clássica. Essa mesma herança clássica também constava no projeto artístico dos nazistas, que será materializado no poeta Ernst von Wildenbruch. Segundo Ziegler, os fascistas encontraram no expressionismo as bases “saudáveis” para o desenvolvimento de seu projeto. Segundo Ziegler essas bases “saudáveis” consistia no anticapitalismo romântico e no irracionalismo. Portanto, essas eram as matrizes que aproximavam, segundo Ziegler, o fascismo do expressionismo como “filhos do mesmo espírito” (BLOCH, 2016, p. 221). Coube a Bloch (2016, p. 223) diferenciar a existência de um “expressionismo *criador*”, para um expressionismo vulgar, pois “é a única maneira em que ele [expressionismo] nos interessa enquanto fenômeno” (BLOCH, 2016, p. 223). Segundo Machado (2016, p. 139):

O expressionismo não foi uma escola, não elaborou uma doutrina. Muitos especialistas pouco sabiam da existência de outros expressionistas. [...] Lukács pinta um quadro dos expressionistas que dificilmente poderia ser reconhecido pelos próprios expressionistas. No expressionismo, havia não apenas uma violência da destruição, mas também uma vontade de criação e de construção.

Nesse sentido, destaca-se o limite da leitura de Ziegler e Lukács quanto à representação “de um classicismo epigonal de terceiro grau que se chama ainda de ‘realismo socialista’ e que é assim administrado” (BLOCH, 2016, p. 228).

A resposta ao ataque a uma possível base formalista do expressionismo é contraposta por Bloch (2016, p. 229), que enfatiza: “É certo em todo caso que o formalismo foi o defeito menor da arte expressionista [...]. Essa arte foi antes vítima de uma falta de forma, de uma abundância de expressão arremessada de maneira selvagem, confusa [...]”. Assim, Bloch problematiza a relação entre arte e público, pois, para o filósofo, “os expressionistas, como já dissemos, retomavam por completo à arte popular, amavam e reverenciavam o folclore, e descobriram-no mesmo na pintura pela primeira vez” (BLOCH, 2016, p. 230).

Ernst Bloch também apresenta um diagnóstico sobre os limites da compreensão de uma obra de arte que, para ele, está relacionado com a redescoberta de um passado primitivo, aos poucos, apagado da memória do povo.

E se a arte expressionista em numerosos casos (não em todos, que se pense Grosz, em Dix e mesmo no jovem Brecht)

permaneceu incompreensível ao público, isso pode significar que o objetivo visado não foi atingido, mas isso pode também significar que o público não trazia nem o dom da compreensão do povo não cultivado, nem a abertura de espírito que é indispensável ao entendimento de toda arte nova (BLOCH, 2016, p. 230).

A “abertura de espírito”, sugerida por Bloch, se contrapõe à visão de obra de arte tanto de Ziegler quanto de Lukács, pois estes teóricos limitavam o expressionismo como uma expressão de arte pequeno-burguesa. No entanto, Bloch argumenta

Denunciaram-no como “expressão de oposição pequeno-burguesa” e mesmo, de modo inteiramente esquemático, como “superestrutura imperialista”. Mas Marc, Klee, Chagall, Kandinsky dificilmente cabem no clichê “pequena burguesia”, e muito menos quando esse clichê se refere a um pequeno burguesismo filisteu (Spießertum), no melhor dos casos, descontente (BLOCH, 2016, p. 232).

Além disso, Bloch reafirma que o expressionismo não foi um movimento homogêneo, pois, segundo o filósofo, é possível diferenciar “um expressionismo autêntico” (BLOCH, 2016, p. 236) de um expressionismo vazio de significado sem “ligação com o mundo real. O romance *Der grüne Heinrich* (O verde Henrique) de Gottfried Keller representa, segundo Bloch (2016, p. 234), “os vazios do sem-sentido”. Os nazistas se aproveitaram dos seus restos (Benn): “[...] Aproveitaram da obscuridade sem aurora, do arcaico sem utopia, do grito fraudulento ou confuso sem conteúdo humano. Assim o expressionismo seria tão antigo como a própria expressão artística” (BLOCH, 2016, 236). Todavia, Bloch apresenta os maiores precursores da evasão do sentimento com conteúdo humano para o expressionismo, sendo eles Gauguin, Van Gogh e Rimbaud. Para ilustrar o que seria uma análise voltada para um expressionismo autêntico, Bloch apresenta um fragmento do livro *Espírito da Utopia*, ao analisar uma obra de Van Gogh:

[...] outros caminhos de sonho, senão aqueles em que pode acontecer a vivência do cavalgar ao encontro de si mesmo; e não pode haver outra relação objetiva senão aquela que reflete o secreto contorno do rosto humano em todo o mundo, e liga deste modo a orgânica mais abstrata ao anseio pelo nosso coração, pela

plenitude do momento em que nos aparecemos a nós mesmos. (Geist der Utopie (Espírito da utopia) (BLOCH, 2016, p. 238).

Diante disso, Bloch (2016, p. 238) afirma: “Temos perante nós o problema da herança cultural” e conclui: “[...] o nazismo, esse só se encontra aí o *kitsch*, que ele próprio é. Mas o expressionismo cavava água fresca e fogo, [...] o olhar para o passado artístico refrescou-se, e brilha com uma profundidade nova, contemporânea, para o agora” (BLOCH, 2016, p. 239). A defesa de Bloch sobre o expressionismo parte de uma herança cultural fundamentada em uma arte popular constituindo-se como símbolo de resistência. Neste sentido, diferencia-se do nazismo, pois este também tinha um projeto de resgate da cultura, mas sem vínculos com as tradições populares resultando apenas no *kitsch*.

1.3. Georg Lukács: um novo conceito de realismo

O ensaio *Trata-se do realismo* foi publicado na revista *Das Wort*, no volume 3, número 6, em 1938. O tradutor Carlos Eduardo Jordão Machado toma como base os artigos: *Es geht um die Realismus!* e também *Essays über den Realismus*. Este último faz parte do volume 4 das *Obras* de Lukács.

Lukács inicia seu ensaio enfatizando a polêmica causada pelas publicações da revista *Das Wort* ao relacionar o grau de distanciamento entre o período que ocorreu a chamada arte expressionista, podendo datar, segundo Cavalcanti (1995), entre 1910 a 1925 o que, para Lukács (2016, 247), levou “muitos [a] defenderem apaixonadamente o expressionismo”. Outro aspecto da análise de Lukács se refere à questão sobre a possibilidade de se ter um escritor como modelo desse período e se este poderia ser realmente chamado de expressionista. Pois, de acordo com sua avaliação, “quando se lê os apaixonantes discursos de defesa – se existiam realmente expressionistas” (LUKÁCS, 2016, p. 248).

Lukács conclui que existiu, de fato, “para a história da literatura um expressionismo, como corrente, com os seus autores e seus críticos” (LUKÁCS, 2016, p. 248). No entanto, sua análise parte de um princípio de evolução da

literatura. Diante disso, afirma que sua análise não consiste em determinar o “valor de um determinado escritor”, o que para o crítico é algo irrelevante. Assim, Lukács pontua algumas “questões de princípio”, que partem da incorreta dicotomia, segundo ele, entre a arte moderna e a clássica (ou mesmo do classicismo). Para Lukács (2016, p. 248), sua análise não fica presa ao passado, mas sim busca uma “identificação da arte presente com a linha de evolução de certas correntes literárias”. Nesse ponto, se estabelece o princípio fundamental que diferencia Lukács de outros críticos. A negação categórica é defendida por Lukács levando em conta uma determinada evolução “a partir do naturalismo em dissolução e do impressionismo, até o surrealismo passando pelo expressionismo” (LUKÁCS, 2016, p. 248). Diante disso, o crítico irá apontar que os escritos de Ernst Bloch e Hanns Eisler reafirmam uma arte moderna a partir dessa teoria decadente. Lukács (2016, p. 248) lança uma pergunta: “esta teoria pode ser considerada fundamento da história da literatura de nosso tempo?”.

Lukács aponta três grandes círculos que, naturalmente, se entrecruzam como frequência na evolução de arte de escritores particulares, sendo elas: “a literatura de defesa e de apologia do sistema existente” a qual, neste caso, camufla a realidade, portanto, antirrealista; “a literatura da chamada vanguarda [...], afastamento do realismo (naturalismo a surrealismo)”; e ainda “a literatura dos realistas significativos deste período”. Com efeito, o crítico húngaro nomeia quem são esses realistas significativos; entre eles, encontram-se Gorki, Thomas e Heinrich Mann, além de Romain Rolland.

Lukács, ao referir-se ao Ernst Bloch, de *Herança desta época*, como defensor da arte moderna, faz duras críticas a ele, ao afirmar que: “Para a arte e para a crítica de *vanguarda* da literatura atual eles simplesmente não existem” (2016, p. 249). Contudo, não faz menção aos escritores atuais, apenas cita Thomas Mann uma única vez, destacando seu “burguesismo refinado”.

De acordo com o ponto de vista lukcasiano, essas “concepções colocam de cabeça para baixo todo o sentido do debate”, (2016, 249). Para ele, “é hora de colocá-lo de volta sobre os pés [...] o que há de melhor na literatura atual”. Assim, Lukács readequa a ordem do debate: não o clássico contra o moderno, mas “quais as correntes literárias que representam o progresso na literatura atual?” Para Lukács, elas estariam ligadas ao realismo.

Para representar esse progresso a arte precisa, segundo Lukács, representar uma totalidade. Mas tal atitude não é possível nas obras das vanguardas por conta de abarcarem uma “mera vivência imediata”:

São estes os momentos objetivos fundamentais da “totalidade” da conexão social no capitalismo. E qualquer marxista sabe que as categorias econômicas fundamentais do capitalismo se *refletem de imediato sempre de uma forma deturpada* na cabeça dos indivíduos (LUKÁCS, 2016, p. 252, grifo do autor).

A negação do processo criativo (negação efetivada pela montagem) é compreendida como uma negação em chegar à totalidade do objeto artístico que reflita a sociedade. Nesse sentido,

Se a literatura é, de fato, uma forma particular de reflexo da realidade objetiva, para ela é, portanto, importante apreender essa realidade tal como ela é de fato constituída e não se limitar a reproduzir o quê e o como da sua *aparência* imediata. Se o escritor se esforça por uma tal apreensão e representação da realidade tal como esta é, de fato, *constituída*, isto é, se ele é mesmo um *realista*, o problema da totalidade objetiva da realidade desempenha um papel decisivo – independente da forma como o escritor a formula conceitualmente (LUKÁCS, 2016, p. 252).

Diante disso, Lukács exemplifica quem seriam os “realistas significativos deste período”, e dentre eles destaca Thomas Mann, em especial o romance *A montanha Mágica*. Segundo ele, este escritor não fica preso à apreensão imediata da realidade, mas sim atinge a essência das estruturas sociais ao retratar a contradição do mundo burguês configurando seus personagens como burgueses perdidos. Assim, como fez Balzac, Dickens ou Tolstói, Thomas Mann “se elevou, não apenas como criador, mas também na sua compreensão da evolução da sociedade” (LUKÁCS, 2016, p. 257). Essa postura, para Lukács, revela uma radicalidade muito maior do que os chamados “ultrarradicais” vanguardistas que renunciaram ao conteúdo realista em detrimento da forma estética.

Para corroborar em seu conceito de realismo, Lukács toma como fundamento as palavras de Lenin sobre a representação da realidade:

É esta a *dialética artística da essência e da aparência*. Quanto mais variada e rica, intrigada e “astuta” (Lenin) ela for, quanto mais intensamente ela abranger a contradição viva da vida, a unidade viva da contradição de riqueza e unidade das determinações sociais, tanto maior e mais profundo será o realismo (LUKÁCS, 2016, p. 260, grifo do autor).

Portanto, Lukács afirma que chegar a esse realismo passa pelo duplo trabalho de articular a dialética da essência e da aparência. Diante disso, Lukács conceitua o que é o seu realismo partindo de uma radical rejeição das formas modernas da literatura, principalmente o expressionismo, que representaria uma abstração para fora da realidade. A concepção de Lukács tem como consequência a materialização de criação do expressionismo, caracterizando-se como “uma superfície opaca, refletindo um estado de desagregação de aparência caótica incompreendida, vivida apenas imediatamente [...] sem qualquer tentativa de se elevar intelectualmente acima deste nível” (LUKÁCS, 2016, p. 260).

Ao tentar diferenciar o expressionismo do naturalismo, Lukács (2016, p. 260) argumenta que “O trabalho intelectual e artístico deverá mobilizar-se, ou em direção à realidade, ou para fora dela”. A conclusão de Lukács (2016) é que o expressionismo surge como um paradoxo ao naturalismo, pois seu movimento encontra-se em fuga da realidade. Para Lukács, os naturalismos também erram ao representar a realidade fundamentando-se em questões hereditárias fetichizadas ou pela teoria do meio fixando-se em aspectos exteriores da vida imediata, impedindo-os de apreender uma abstração artística para a dialética viva da aparência e da essência. Para exemplificar o limite do trabalho intelectual de representação da realidade imediata no naturalismo, Lukács salienta:

Neste contexto, deveríamos tratar de uma das maiores tragédias da arte dos nossos dias: as razões pelas quais Gerhart Hauptmann, apesar de ter iniciado a sua atividade literária de forma brilhante, acabou por não vir a ser um grande realista. Mas não é esta a ocasião para o fazer. Limitar-nos-emos a mencionar que, para o autor de *Die Weber* [Os tecelões] e de *Der Biberpelz* [A pele de castor], o naturalismo foi uma inibição e não um estímulo; que, no seu caso, o naturalismo foi ultrapassado sem que fossem abandonados os fundamentos de sua visão de mundo (LUKÁCS, 2016, p. 261).

A leitura basilar de Lukács tem como marco inicial a seguinte crítica: “Os movimentos modernos do período imperialista que, do naturalismo¹⁶ ao surrealismo, [...] na medida em que tomaram a realidade *tal* como ela se apresenta de *imediato* e às suas personagens” (LUKÁCS, 2016, p. 257). Lukács reafirma a incapacidade do expressionismo como precursor ideológico da revolução, pois a burguesia após 1848 perdeu seu caráter revolucionário. Lukács (2016, p. 276) retoma novamente a intrínseca relação entre história e literatura, fazendo a seguinte pergunta: “Será o nosso debate uma discussão puramente literária?”. O filósofo responde: “Creio que não”. Esse debate supera a questão literária, pois está conectado com questões políticas que envolvem todos os escritores que compõe a chamada Frente Popular.

A questão do caráter popular da arte foi previamente apresentada por Bernard Ziegler, segundo Lukács (2016, p. 276), “de forma muito extrema” para contrapor a tese de Ernst Bloch sobre o método de abordagem do *Blauer Reiter* na reprodução dos vitrais de Murnau como prática popular, pois apresentava uma importante arte dos camponeses, os desenhos de crianças, os registros de loucos, em resumo sobre uma arte primitiva. Lukács refuta essa abordagem em sua premissa pelo caráter popular, já que, na sua concepção, “[...] qualquer rico que colecionasse vitrais ou escultura africana, qualquer esnobe que saísse na loucura uma libertação dos indivíduos dos grilhões da razão mecanicista seria também um defensor do caráter popular da arte” (LUKÁCS, 2016, p. 276).

Lukács reconhece que definir uma noção correta do popular torna-se cada vez mais complexo devido às novas formas de vida impostas pelo capitalismo. Para o crítico, essas novas formas possibilitam “uma insegurança na visão de mundo, nos seus anseios culturais, no gosto, no juízo moral – cria possibilidades de envenenamento demagógico” (LUKÁCS, 2016, p. 276). Em muitos casos, segundo o filósofo, o resultado se limita ao “tradicional atraso (por exemplo ‘certa arte regional’) como o moderno de má qualidade (o romance policial etc.)” (LUKÁCS, 2016, p. 277).

¹⁶ O naturalismo pode ser entendido como o primeiro momento de crise do drama moderno, pois apresenta um elemento épico – a classe trabalhadora – segundo Peter Szondi, “a dramaturgia do naturalismo, em que a forma dramática trata de sobreviver à crise historicamente condicionada, encontra-se desde o princípio no perigo de converter-se em épica por causa da mesma distância face à burguesia que lhe possibilitou, de início, salvar o drama” (SZONDI, 2001, p. 105).

Perante essa constatação, Lukács apresenta, segundo seu julgamento, quais são os escritores que de fato representam uma literatura autêntica com forte veia popular. Segundo o filósofo:

[...] Assim Máximo Górkí é filho do povo russo, Romain Rolland do francês, Thomas Mann do alemão. O conteúdo e o tom de seus escritos - apesar de toda originalidade individual, apesar de todo um afastamento de um primitivismo artificial, estilizante, eclético e falsamente requintado - provêm da vida e da história de seu povo. Por essa razão, apesar do elevado nível artístico de suas obras, há nelas um tom que pode ter, e realmente tem, repercussão junto às vastas massas populares (LUKÁCS 2016, p. 277).

Para contrapor essa concepção, autenticamente popular, Lukács crítica novamente as concepções de Ernst Bloch sobre a forma como as tendências vanguardistas retomam a história. Na visão lukcasiana (2016, p. 277), “como uma venda de refugo”. Em outra passagem, o crítico húngaro afirma: “Essa herança é para ele uma massa morta, na qual se pode remexer à vontade, à qual se podem ir buscar, de acordo com a necessidade do momento [...]”. (LUKÁCS, 2016, p. 278).

Para evidenciar os equívocos cometidos pelos vanguardistas e seus ideólogos, Lukács exemplifica a atitude de Hanns Eisler ao estar entusiasmado com a representação de *Dom Carlos*, na cidade de Berlim. Essa atitude, segundo a visão do filósofo, revela uma contradição, uma vez que ora o passado é negado ora é exaltado, como nessa peça de Schiller. Essa forma de “pilhar”, o passado, de buscar “os refugos” ou “aquilo que interessa” é categoricamente negada por Lukács como um método equivocados. No entanto, para Eisler, o foco de disseminação da cultura alemã parte de um recorte que evidencia uma literatura antifascista, pois este era um dos debates travados entre os escritores da Frente Popular.

Quando as reflexões se deparam com questões de retomadas históricas, Lukács sempre usa como princípio balizador o materialismo histórico, reafirmando as concepções de Marx e Lenin sobre a abordagem da história, o que o crítico resume nesta frase: “[...] a história é a *unidade dialética viva da continuidade e da descontinuidade da revolução e da evolução*” (LUKÁCS¹⁷, 2016, p. 278).

¹⁷ Grifo do autor.

Para de fato referendar seu método de abordagem do passado, o filósofo apresenta as concepções de Lenin sobre herança cultural:

O marxismo alcançou o seu significado universal como ideologia do proletariado revolucionário, na medida em que não repudiou de modo algum as valiosas conquistas da época burguesa, mas, pelo contrário, se apropriou dela e reelaborou tudo o que de válido existiu na evolução, de mais de dois mil anos, do pensamento e da civilização humanos (LENIN apud LUKÁCS, 2016, p. 279).

Feita essa retomada do materialismo histórico, Lukács apresenta uma definição do que é para ele a Frente Popular e qual o papel que essa Frente tem em apresentar obras com autêntico clamor popular. De acordo com ele, “Frente Popular significa: luta por um autêntico caráter popular da arte, uma solidariedade múltipla com toda vida de cada povo [...]” (LUKÁCS, 2016, p. 281). Sendo assim, era necessário superar os equívocos de uma arte impregnada pela onda do período imperialista, uma arte verdadeiramente revolucionária e não “manifestações de decadência política, cultural e artística deste período” (LUKÁCS, 2016, p. 281). Quando as manifestações artísticas evidenciaram as decadências do período imperialista, isso levou, segundo o crítico, ao “empobrecimento e isolamento da literatura e da arte” (LUKÁCS, 2016, p. 281). Pois os artistas da decadência teriam negado o realismo autêntico como forma de criação artística.

Entre os escritores que superaram o método decadentista para estabelecer um diálogo com as camadas populares, têm destaque Heinrich Mann e Thomas Mann. Esses escritores criaram, segundo Lukács (2016, p. 282), “no plano filosófico e literário, um nível mais elevado do que anteriormente”. Outra obra destacada pelo crítico, como forma de luta contra o fascismo, foi *Der Spitzel* (O Delator) de Brecht. Na visão de Lukács (2016, p. 282), Brecht evolui ao atingir “uma teoria realista, polifórmica, matizada, de modo novo em sua obra”. Além desses escritores, Lukács avalia que outros também criaram obras realistas que contrapunham o fascismo de forma significativa e talentosa.

Portanto, Lukács (2016, p. 282) afirma que “as tradições antinaturalistas do imperialismo” não estão encerradas, pois muitos escritores adeptos da Frente Popular ainda continuam o caminho do decadentismo. Por isso, o crítico reafirma a

“grande importância assumida por tal discussão”. Ele adverte que “Seria um grande erro não ver aquela tendência viva e crescente para o realismo” (2016, p. 283). O crítico destaca a atuação da Frente Popular como um espaço que contribuiu tanto antes da emigração como durante o processo de sobrevivência aos ataques do nazismo na Alemanha, após 1933. Assim, a Frente Popular assumiu seu papel como disseminadora de uma literatura autenticamente realista.

1.4. Bertolt Brecht: formalismo ou realismo

O dramaturgo alemão Bertolt Brecht, ao responder a Lukács, tem por objetivo polemizar o conceito de realismo crítico defendido pelo filósofo marxista. A polêmica estabelecida em torno de uma arte realista é retomada nos anos de 1930, por muitos críticos e escritores; entretanto, para estabelecer um recorte deste debate, nos limitaremos a centralizar um diálogo entre Brecht e Georg Lukács, tendo como foco as reflexões do dramaturgo alemão na defesa da estética expressionista.

O expressionismo, como uma das vanguardas históricas, constitui-se como um movimento estético organizado a partir dos anos de 1910 e teve seu declínio aproximadamente em 1924. Delimitar historicamente as manifestações sociais e estéticas é sempre um desafio que, necessariamente, suscita generalizações limitadoras; assim, pode-se dizer, para fins didáticos, que esse período se constituiu hegemônico como manifestação artística e ideológica do expressionismo.

Portanto, a vanguarda expressionista se corporifica como um movimento heterogêneo, que abarcou diversas manifestações sociais no campo da arte, da política e da filosofia. Nesse sentido, as tentativas simplistas de rotulagem do expressionismo podem provocar erros como os cometidos por Lukács e Ziegler ao reduzi-lo como um movimento pequeno-burguês, e que teria fornecido as bases para a tomada do poder pelos nazistas.

Nesse sentido, torna-se relevante a retomada das discussões envolvendo as vanguardas históricas, especificamente as reflexões de Bertolt Brecht em seu ensaio *O Debate Sobre o Expressionismo*, de 1938, como uma resposta a Lukács. O conjunto das reflexões entre os pensadores envolvidos contribuíram e, ainda,

continuam produzindo um importante referencial teórico para o estudo das manifestações do modernismo no século XX. Essa afirmação se justifica com os argumentos sobre o expressionismo, pois

[...] sua literatura ainda não está longe de sofrer revisões e pesquisas mais aprofundadas como acontece em obras de autores como Georg Trakl, Ernst Toller e Gottfried Benn ou menos especificamente, com motivos, elementos e categorias estéticas que caracterizaram o movimento, como o grotesco ou o traço judaico muito presente em certos autores, influenciados sobretudo pela filosofia de Landauer e Buber. Neste sentido, a literatura expressionista ainda promete surpresas (CAVALCANTI 1995, p. 77).

Os argumentos de Cavalcanti e de Brecht sobre o expressionismo ampliam os sentidos do texto literário, tornando-o um objeto de permanente reflexão para o ser humano, tanto sobre o passado como sobre o presente. Assim, Brecht refuta qualquer forma de rotulagem que limite as possibilidades estéticas, se contrapondo ao que ele chama ironicamente de “juiz da arte” quando argumenta:

O que é que me irrita neste juiz da arte? Isso: não consigo me libertar da impressão de que ele pretende dizer: não se deve ir além das marcas [...]. O que ele quer dizer é: estes expressionistas apenas deslocaram essas marcas, em vez de eliminarem. Mas o que ele diz é: não se deve ir além das marcas. Eu próprio nunca fui um expressionista, mas estes juízes das artes me irritam (BRECHT, 2016, p. 292).

Brecht sai na defesa do expressionismo, acusado de se configurar como uma estética formalista por Lukács e por outros escritores russos. Logo no início de seu ensaio, Brecht define a questão da forma e conteúdo, desta maneira:

Uns dizem: vocês apenas mudam a forma, mas não mudam o conteúdo. Os outros têm a impressão de que: o que você faz é o mesmo, abandonar o conteúdo em favor da forma – designadamente da forma comercial. E muitos ainda não perceberam uma coisa: perante as exigências sempre novas do mundo social em transformação, a manutenção das antigas formas convencionais também é formalismo (BRECHT, 2016, p. 292).

Importa anotar essa citação, das mais produtivas para a discussão em tela. As formas também são históricas e, em um mundo social em transformação, mantê-las como se fossem eternas, ou como se fossem a garantia de um reconhecimento imediato por parte dos receptores, indica formalismo – e, nesse sentido, formalismo significa aceitar como dados todos os enunciados postos pela forma dada. Assim, ele renova e inverte a crítica: até então, acusar um autor de formalismo equivalia a dizer que ele se punha distante do conhecido e aceito, daí isolado, autocentrado e, logo, elitista, limitado a um número pequeno de iniciados que se autobajulam. Nem toda mudança formal precisa seguir esse percurso, diz Brecht – e os expressionistas não o fizeram, salvo juízos muito limitados. E ele não apenas nega o suposto formalismo das vanguardas, pois diz que a mera aceitação do já visto, codificado e normatizado, não significa uma ligação pura e empática com as pessoas, ou seja, um popular autêntico. Porque essas formas consagradas foram criadas historicamente, operam segundo uma visão de mundo que tanto não apenas divulgam e defendem, como também criam. O interesse pouco aparente dessas formas supostamente fixas e neutras é, isso sim, um formalismo, pois tem como pressuposto a interrupção do pensamento crítico, a negação de seu caráter histórico. Por outro lado, Brecht também chama a atenção para os exageros que ocorreram em algumas vanguardas como, por exemplo, uma arte futurista, ao descrever a tentativa de criação de um retrato inédito do líder revolucionário Vladimir Lenin (1870-1924):

As deficiências e os erros de alguns futuristas são evidentes. Colocaram sobre um enorme cubo um enorme pepino, pintaram tudo de vermelho e chamaram-no: *Retrato de Lenin*. O que eles queriam era que Lenin não se parecesse com coisa alguma jamais vista. O que conseguiram foi que o seu retrato não parecesse com qualquer retrato jamais visto. O retrato não deveria lembrar nada do que se conhecia dos velhos e amaldiçoados tempos. Infelizmente, também não lembrava Lenin (BRECHT, 2016, p. 293).

No trecho acima, Brecht exemplifica os desafios da deformação da realidade, mesmo que a forma apresente um componente novo, mas, ao mesmo tempo, limita o entendimento do objeto. Ou seja, ele não está aceitando toda forma de arte de vanguarda e ponto final; cada obra tem que ser estudada e vista em

chave imanente, a partir de sua própria configuração. No caso do retrato de Lenin, em resumo ele diz: é bom que o retrato não lembre “nada do que se conhecia dos velhos e amaldiçoados tempos”, mas se ele não lembrar Lenin sua função primeira estaria abandonada. Em contrapartida, Brecht ilustra que o excesso de realismo também deforma o objeto, ao afirmar que “[...] retratos que agora lembram sem dúvida Lenin, mas cuja pintura não recorda de modo nenhum o modo de luta de Lenin. Isto também é evidente” (BRECHT, 2016, p. 293). Nesta passagem, diferentemente da primeira, questiona o realismo acadêmico que procura ser um espelho idêntico da realidade, pois esse caráter fotográfico dificulta que se veja o processo e as ações que são próprios da situação que se quer exprimir. O passado, sua revisitação pelo presente tanto pelas questões que este coloca tanto pelas que o passado projetava, têm que estar presentes.

Estamos diante do pensamento vivo de Brecht, que se constrói diante de nós, como processo. Esse método também faz parte do projeto brechtiano. Ele começa pelo questionamento do conceito de formalismo, ampliando-o muito ao expor as contradições a que está exposto e deixando claro que a vanguarda é necessária e decisiva naquele contexto histórico. Em seguida, questiona a própria arte de vanguarda, que não pode se refugiar em algum conceito generalizante e unívoco, exigindo uma abordagem materialista e sob o primado do objeto. No passo seguinte, diz que a busca de um realismo fotográfico (ou de uma imagem especular) é também frágil, porque não necessariamente capta movimentos e processos que são os principais objetos do figurado. Afinal de contas, estamos diante de uma discussão sobre o realismo, que não cabe em rótulos. Neste sentido, Brecht compreende o realismo como uma questão política que transcende o literário, ou melhor, ele entende o âmbito artístico como estando visceralmente articulado, por dentro, com outros aspectos da vida social, como a política, a economia etc. Esse postulado defendido pelo dramaturgo se justifica pelo fato de Lukács, que apresenta como parâmetro de realismo autores do século XIX, especificamente, os escritores Honoré de Balzac e Liev Tolstói. Brecht assim problematiza o conceito de realismo de Lukács, por não responder às manifestações contemporâneas:

A simples dedução de diretrizes a partir de obras literárias não é de modo algum suficiente para chegar a uma definição viável de

realismo (sejam como Tolstói – sem as suas fraquezas! Sejam como Balzac – mas atuais!). O realismo não é apenas uma questão literária, mas uma grande questão política, filosófica e prática, e deve ser tratado e explicado como um problema muito mais vasto, em todos os níveis do humano (BRECHT, 2016, p. 300).

Diante desta problematização do realismo, Brecht apresenta uma estratégia para ampliar o uso das formas consagradas sem se tornar formalista:

O novo deve ultrapassar o velho, mas deve ao mesmo tempo tê-lo dentro de si, “superá-lo”. Tem de se reconhecer que há agora uma nova aprendizagem, uma aprendizagem crítica, uma aprendizagem transformadora e revolucionária. Há coisas novas, mas que nascem da luta com as velhas, não sem estas, nem a partir do nada (BRECHT, 2016, p.305).

A capacidade de superação das formas antigas caberá aos receptores dos objetos artísticos. Esses não somente recebem a tradição, mas também a ressignificam, a partir de parâmetros políticos, o que de revolucionário a obra representa para o público contemporâneo. Diante disso, surge uma questão pedagógica sobre como falar com o povo:

Muitos pensam que se trata apenas de falar de maneira simples, e então evitam as coisas complicadas. Outros falam de modo complicado, e evitam as grandes e simples verdades de fundo. “O povo não entende modos de expressão complicados” – e os trabalhadores, que entenderam Marx? “Rilke é complicado demais para as massas” – e os trabalhadores, que me disseram o acham demasiado primário? (BRECHT, 2016, p. 309).

Talvez esse seja o maior desafio para os portadores de algo novo, pois, segundo Brecht (2016, p. 292): “Marx, Engels e Lenin recorreram às formas muito novas para revelarem ao povo a causalidade social”. Brecht faz uma comparação entre Bismarck e Lenin e conclui que “Lenin falou não só de coisas diferentes como também de forma diferente” (2016, p. 292).

Um exemplo, segundo Brecht, para revolucionar permanentemente a forma artística foi o trabalho exercido em conjunto com Erwin Piscator (1883-1966) nas suas primeiras atividades teatrais na Alemanha entre 1920 a 1930, quando criaram

um permanente laboratório de uso de uma linguagem adequada ao aproximar o teatro das lutas operárias. Como afirma Piscator (1968, p. 77), seu mérito foi “ter feito do teatro o aparelhamento total, o fator a serviço do movimento revolucionário [...] [que] descortinaram novas possibilidades, puramente teatrais”. Nesse sentido, Brecht conclui:

As grandes experiências teatrais de Piscator (e as minhas próprias), em que constantemente se destruíam formas convencionais, tiveram seu grande apoio nos quadros mais progressistas da classe trabalhadora. Os trabalhadores avaliam tudo segundo o seu conteúdo de verdade, acolhiam bem todas as inovações que serviam à representação da verdade, do real funcionamento da sociedade, recusavam tudo o que parecesse jogo fútil, maquinaria sem objetivo para além de si próprio, isto é, que ainda não, ou já não se adequava à sua finalidade (BRECHT, 2016, p. 315).

Aqui, como se vê, temos mais um passo no sentido de uma arte socialmente relevante. Os trabalhadores não entram apenas na condição de expectadores do teatro, mas interlocutores ativos, e são eles quem propõe formas novas segundo o seu “conteúdo de verdade”, que não se atém apenas a novos temas, mas, sobretudo, a novas formas. Estas não são herméticas para os trabalhadores – talvez o sejam para os críticos e para uma concepção limitadora de popular. Para Brecht, a experiência popular sabe julgar e ressignificar a arte a partir de formas inovadoras vinculadas a um conteúdo social que respondia a uma questão imediata, mas, ao mesmo tempo, estabelecia novas formas de comunicação. Essa experiência teve início, primeiro, em um contexto revolucionário. Primeiramente na União Soviética e, posteriormente, na Alemanha, o método foi denominado de *Agitprop*. Para Brecht (2016, p. 316), “foi uma mina de novos meios artísticos e modos de expressão”.

Ao finalizar seu ensaio, Brecht (2016) chama a atenção sobre a necessidade de acompanhar a rápida evolução da realidade, tendo como parâmetro as questões históricas como método dialético de compreensão e transformação da sociedade contemporânea, pois, como afirma Brecht (2016, p. 317), “As grandes massas trabalhadoras estão já em marcha. A atividade e brutalidade dos seus inimigos é prova disso”.

Infelizmente, o que ficou como pensamento hegemônico na história foram os argumentos de Lukács. Rosenfeld (2012) explica esse desfecho ao comentar que Brecht tinha elaborado outras respostas mais contundentes sobre as posições de Lukács, mas, para não provocar um conflito aberto e prejudicar a Frente Popular Antifascista, acaba por não publicar, pois:

[...] Brecht não desejava provocar conflito aberto numa ocasião em que a vitória do fascismo impunha uma atitude discreta para não aumentar as divergências no campo antifascista. Esse procedimento diplomático contribuiu para que as teses de Lukács se impusessem, e a consequência disso foi a vitória do “realismo socialista”, com os pobres resultados que conhecemos e que, mais tarde, iriam provocar o desagrado do próprio Lukács (ROSENFELD, 2012, 69-70).

Nesse sentido, partindo de Machado (2016), bem como de suas traduções sobre o *Debate*, acompanhamos uma importante reflexão que permite repensar as experiências das vanguardas históricas destacando o método de representação da realidade diante das novas formas de opressão do capitalismo. Portanto, a retomada deste *Debate* não implica em encontrar acertos e erros, mas sim em apreender do processo histórico novas abordagens dos elementos estéticos e sua sedimentação ideológica, em uma perspectiva dialética. E apropriar-se deles, como uma das formas de parâmetro para compreensão do processo de modernidade tardio do teatro brasileiro.

CAPÍTULO 2 - ECOS DO EXPRESSIONISMO ALEMÃO NO BRASIL

O período que demarcamos para esse capítulo vai de 1917 a 1964. Inicia-se, portanto, com a polêmica entre Monteiro Lobato e Anita Malfatti, partindo do artigo de Lobato intitulado *Paranóia ou Mistificação*. Nesse contexto nacional, foi um texto importante para estabelecer uma discussão sobre a apropriação das vanguardas no Brasil, e foi publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em dezembro de 1917, sob o título “A Propósito da Exposição Malfatti”. A crítica principal do escritor paulista se fundamentava na não aceitação dos métodos estéticos das vanguardas europeias, com destaque para o expressionismo alemão. Além de Anita Malfatti, destacamos a presença de Lasar Segall que, quando chega ao Brasil para morar em definitivo em 1923, traz na bagagem o que de melhor tinha apreendido do modelo expressionista, pois já era um pintor reconhecido mundialmente.

Mário de Andrade foi um autor/crítico dentre os primeiros que souberam captar as novidades que surgiam com as novas vanguardas, sendo também de grande importância para nosso percurso. Ele, além reconhecer o monumental trabalho de Anita Malfatti, produziu obras que dialogavam com as novas estéticas mundiais. Andrade possuía, em sua biblioteca, inúmeras revistas e manifestos, principalmente sobre o *expressionismo alemão*.

O expressionismo teve seu surgimento inicialmente na pintura, e posteriormente avançou para outros campos das artes como teatro, música, cinema e arquitetura. No Brasil, a pintura também foi o espaço que apresentou o expressionismo como umas das novidades artísticas de origem europeia. Especificamente, segundo Nazário (2002, p. 607), “floresceu sobretudo nos países europeus de civilização cansada e clima frio, como a Dinamarca, a Suécia, a Noruega, a Alemanha, a Áustria, a Tchecoslováquia e a Rússia, [...]”.

Em 1914, Anita Malfatti (1889-1964) faz sua primeira exposição de pintura após ter aulas com mestres europeus como Loius Corinth, Fritz Burger e Bischoff-Culm. Nessa época, não causou grande polêmica, pois, segundo Nazário (2002, p.607), “seus quadros ainda eram acadêmicos”. No entanto, a partir da assimilação das pinturas cubistas de Homer Boss, sua obra passa a chamar a atenção. Foi em 1917 que Anita faz sua exposição mais polêmica, pois “Seu

incipiente expressionismo chocou-se com o movimento de renovação regionalista capitaneado por Monteiro Lobato, que considerava todos os 'ismos' da arte moderna ramos da arte caricatural" (NAZÁRIO, 2002, p.607). A polêmica em torno da nova questão artística ganhou proporções gigantescas, servindo como um prelúdio que se ampliaria na Semana de Arte Moderna, em 1922.

Um dos artigos mais bombásticos de Monteiro Lobato foi escrito no jornal *O Estado de São Paulo*, em 20/12/1917. O título 'Paranóia ou Mistificação' eternizou o primeiro embate sobre a nova arte moderna. Lobato assim descreve duas classes de artistas:

Uma composta dos que vêem as coisas e em consequência fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados, para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres[...] A outra espécie é formada dos que vêem anormalmente a natureza e a interpretam à luz das teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro (LOBATO, 1917, s/p).

Como se nota, primeira classificação, Monteiro destaca os mestres que buscam criar uma "arte pura". Na segunda destaca os artistas que tomam como objeto de sua arte seu tempo presente, marcado pela decadência do espírito e sem perspectiva de futuro. Para Lobato, esses são representantes de uma arte caricatural e que, por isso, "[...] vêem anormalmente a natureza e a interpretam à luz das teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes (...)" (LOBATO, 1917, s/p). Esses artistas estão fadados ao esquecimento: "Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento" (LOBATO, 1917, s/p). Os argumentos mordazes de Lobato chegam a classificar a arte moderna como arte de loucos:

A única diferença reside em que nos manicômios essa arte é sincera, produto lógico dos cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; e fora deles, nas exposições públicas zabumbadas pela imprensa partidária mas não absorvidas pelo público que compra, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo tudo mistificação pura (LOBATO, 1917, s/p).

A crítica central de Monteiro Lobato encontra-se na representação de uma arte “mistificada”, isto é, sem parâmetros realistas. Para Lobato, essa mistificação causa um distanciamento entre o artista e o público, levando a arte a puro formalismo. Assim, descreve a arte moderna como caricatural que serve para atordoar o espectador.

Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti não passam de outros ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma – mas caricatura que não visa, como a verdadeira, ressaltar uma idéia, mas sim desorientar, aparvalhar, atordoar a ingenuidade do espectador (LOBATO, 1917, s/p).

A crítica feita às obras de Anita reforçou o preconceito sobre o papel da mulher nas artes, neste caso reconhece apenas a moça prendada que pinta:

[...] Se víssemos na Sra. Malfatti apenas a “moça prendada que pinta”, como as há por aí às centenas, calar-nos-íamos, ou talvez lhe dêssemos meia dúzia desses adjetivos bombons que a crítica açucarada tem sempre à mão em se tratando de moças. Julgamo-la, porém, merecedora da alta homenagem que é ser tomada a sério e receber a respeito de sua arte uma opinião sinceríssima [...] (LOBATO, 1917, s/p).

Fica demarcado o limite crítico de Monteiro Lobato para as novas artes não figurativas. Além disso, tal postura fez com que Anita Malfatti desistisse de aprimorar o estilo expressionista, contrariando o desejo de Mário de Andrade:

[...] em 1917, ela se afastou do Expressionismo, jamais assumindo-o como estilo pessoal ou postura política, voltando a expor somente em 1920, com obras feitas segundo o gosto da crítica, numa atitude constantemente lamentada por Mário de Andrade, que dela esperava novos impactos expressionistas, em vão (NAZÁRIO, 2002, p. 610).

Apesar de Anita Malfatti abandonar o estilo expressionista, Mário de Andrade considera a Exposição de Pintura Moderna, em 1917, o marco inicial do modernismo brasileiro. Além desse momento, Anita Malfatti também participa, em

1931, do 38º Salão da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Segundo Gilda de Mello e Souza, essa exposição

[...] instalou-se em um edifício empoeirado da Avenida Rio Branco o primeiro salão coletivo de arte moderna realizado no Brasil. Anita Malfatti, que fora em 1917 a grande vítima dos passadistas e provocara a ira de Lobato, comparecia agora não apenas como expositora, representando duas das suas telas mais célebres, *O homem amarelo* e *A estudante russa*, mas também como membro do júri de premiação (SOUZA, 2008, p. 309).

Assim, tanto a exposição de 1917 quanto a de 1931 ainda representaram um escândalo para a arte nacional. Contudo, de acordo com Souza (2008, p. 307): “O reconhecimento de Anita, no Salão de 1931, representa a homenagem de um grupo pequeno a uma ‘artista maldita’”. Mesmo assim, a maioria conservadora contestava:

[...] o escândalo da elite conservadora diante das novas formas expressivas assimiladas pela artista educada no estrangeiro revelaria o potencial revolucionário da arte moderna na província isolada e atrasada – em matéria de arte como em tudo mais (NAZÁRIO, 2002, p. 610).

Como se trata de uma questão envolvendo a conceituação sobre a representação artística do expressionismo, entende-se sua importância para o desenvolvimento deste estudo. Para reforçar essa visão limitada da elite conservadora, Gilda de Mello e Souza apresenta Flexa Ribeiro (1884-1971), outro crítico de arte, que seguiu o método passadista de Monteiro Lobato. A crítica de Flexa Ribeiro reafirmava uma visão preconceituosa, segundo Melo e Souza, já que

surge aos seus olhos como um grupo de “metecas”, de “judeus russos e seus aderentes”, cuja pretensão é imprimir à arte um “rumo violento e anarquista, ou se preferem “bolchevizante”, visando “conquistar brutalmente o mercado e destruir disfarçadamente o sentido ocidental das artes plásticas” (SOUZA, 2008, p. 311).

Portanto, muitos dos adjetivos utilizados por Flexa Ribeiro estavam em sintonia com o clima vivenciado na Alemanha pós 1933, pois se destacam: a

xenofobia, a crítica aos judeus e à arte bolchevizante. Só não houve associação ao nazismo. Mas, para aprofundar um pouco mais essas críticas, é necessário conhecer Lasar Segall, que como pintor vivenciou na prática a xenofobia nazista.

2.1. Lasar Segall e sua bagagem expressionista

Lasar Segall (1881-1957), nascido na Lituânia, teve seu primeiro contato com a arte visual em 1906, na Academia de desenho de Anatokólski. Nesse mesmo ano, muda-se para Alemanha, onde estudou na Escola de Artes Aplicadas e na Academia Imperial de Belas Artes em Berlim. Em 1909, passa a morar em Dresden a convite de Max Liebermann. Em 1913, Segall faz a primeira exposição no Brasil. No entanto, sua exposição também é marcada por polêmica no círculo intelectual. Mário de Andrade não considerava a exposição um marco do modernismo pois, na sua avaliação, “a presença do moço expressionista era demais prematura para que a arte brasileira, então em plena unanimidade acadêmica, se fundasse com ela” (ANDRADE apud NAZÁRIO, 2002, p. 610). Ou seja, a questão era que não havia, então, interlocutores para essa vertente, o que limita sua apropriação. Entretanto, com a vinda em definitivo de Lasar Segall para o Brasil em 1923, Mário de Andrade já tinha demonstrado interesse pela arte expressionista, como se nota na citação abaixo:

Nítida nos pintores paulistas, a influência de Lasar Segall deve ter atingido o próprio Mário. O interesse do crítico pelo Expressionismo ou pela cultura alemã é anterior a sua chegada, como fica esclarecido pela *Correspondências* e pelas coleções de revistas de sua biblioteca (SOUZA, 2008, p. 325-326).

Além disso, nos anos posteriores à Semana de 22, Mário de Andrade está empenhado em construir uma arte com vínculos nacionalistas, como afirma Souza (2008, p. 314), pois “[...] impunha-se a volta à realidade brasileira e a busca, igualmente exagerada, dos traços definidores da nacionalidade, igualmente, para que o Brasil se libertasse da Europa e encontrasse o caminho de sua cultura”. Diante disso, Mário passa a fazer uma “reavaliação crítica das influências

européias anteriores (Futurismo e o Cubismo), que a partir daí passam a ser encaradas como extrema cautela” (SOUZA, 2008, p. 314).

No contexto de formulação de uma arte nacional, Mário de Andrade considerava Di Cavalcanti (1903-1962) o modelo de artista brasileiro que melhor representava um projeto de identidade nacional, em detrimento da obra de Lasar Segall. Ele “aponta o pintor de Brodóski como modelo do *artista brasileiro* que concebia: moderno e nacionalista, cristalizando nossas particularidades num estilo universalizado” (NAZÁRIO, 2002, p. 615). Em 1943, Lasar Segall faz uma exposição no Museu Nacional de Belas Artes. O evento acontece, mas seguido de descrições como:

[...] rótulos de ‘russo’, ‘judeu’ e ‘arte degenerada’ lembrando a origem nazifascista dos rótulos sem mencionar o lamentável trocadilho entre lázaro e leproso, num primeiro indício de que suas origens vinham sendo repudiadas abertamente em certos círculos intelectuais do País (NAZÁRIO, 2002, p. 615).

Mário de Andrade não concordava com esse tipo de crítica à obra de Lasar Segall. Importante lembrar que, no contexto histórico de Segunda Guerra Mundial, e com o Brasil passando pelo autoritarismo do Estado Novo de Getúlio Vargas, a relação entre a obra de Segall e o bolchevismo cultural estava vinculada diretamente aos ecos do *Debate sobre o Expressionismo*, que teve início em 1937, e com a Exposição de *Arte Degenerada* (entartete Kunst), organizada pelos nazistas.

Apesar das dificuldades sofridas por Lasar Segall, sua importância para a arte brasileira é incontestável. Como afirma Nazário (2002, p. 615), podemos “reivindicar sem complexos esse pintor judeu expressionista cosmopolita russo alemão brasileiro como um dos artistas maiores de nossa modernidade”. Apesar disso, sua trajetória como pintor é associada ao não pertencimento, devido a sua condição judaica, pois quando estava na Alemanha, em 1914, estudando na Bauhaus e tendo como professor Wassily Kandinsky, ambos foram expatriados por conta da Primeira Guerra Mundial. No Brasil, sua afirmação como artista foi uma conquista atingida a duras penas. Muito importante foi a criação, em São Paulo, do “Museu Lasar Segall”, fundado em 1967, para preservação e divulgação de sua arte.

2.2. Mário de Andrade e sua biblioteca: o expressionismo em questão

Não é possível falar em arte moderna sem falar de Mário de Andrade. Crítico de primeira hora, foi um dos primeiros a estar antenado com as transformações artísticas e políticas vindas da Europa. Destacam-se, entre outras pesquisas, uma fortuna crítica sobre as relações desta peça com a estética expressionista, tais como: PAULA (2007), CRUZ (2012), LOPES (2013) e ENGELMANN (2017).

Rosângela Asche de Paula (2007) apresenta em sua pesquisa um estudo minucioso sobre a biblioteca do escritor tendo como método a crítica genética. Paula apresenta, de forma panorâmica, os principais poetas e teóricos do expressionismo como Worringer, Píndaro, Landsberger e Schreyer. Esses teóricos serão importantíssimos para a elaboração de um projeto, principalmente para a poesia de Mário de Andrade. O projeto se materializa nas obras *Prefácio Interessantíssimo*, *Paulicéia Desvairada*, *Losango cáqui*, *Clã do Jabuti* e *A escrava que não é Isaura*. Paula também destaca as revistas que Mário de Andrade assinava, entre elas a *Das Kunstblatt* e *Der Sturm*. Segundo Paula (2007, p. 157), Mário de Andrade “[...] consolida uma biblioteca de escritor, biblioteca especial por acolher os livros e as revistas expressionistas que deram a Mário subsídios para assimilar a arte expressionista, transcribindo-a”.

Outro estudo importante é de Benilton Lobato Cruz (2012), o qual tem como foco analisar a influência do expressionismo alemão sobre o romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade. Outro estudo semelhante, realizado por Viviane Caroline Fernandes Lopes (2013), toma as obras críticas e os poemas *Losango cáqui*, bem como, *Amar, verbo intransitivo*. Nessa pesquisa, Lopes busca analisar a questão do expressionismo tendo como recorte três aspectos: o primitivismo, a deformação e a preocupação social.

A pesquisadora Sula Andressa Engelmann (2017) faz uma análise da mediação entre forma e conteúdo nas obras *Café*, de Mário de Andrade, e *Moratória*, de Jorge Andrade. Esse estudo aproxima-se do escopo desta pesquisa pelo recorte do gênero dramático e por ambos constituírem um projeto teatral que problematiza e extrapola a forma do drama burguês. Para isso, Mário de Andrade toma como procedimentos estilísticos recursos que passam pelo expressionismo, que mais nos interessa, até certas características do teatro épico.

Para proceder a um estudo mais aprofundado sobre o percurso histórico do teatro modernista de Mário de Andrade, Engelmann (2017, p.49) destaca que “na construção de seu teatro, dialogou com vertentes: a) do Nacionalismo, b) do Primitivismo, c) do Expressionismo e d) do Teatro Épico, e a contribuição destas articulações na concepção da peça *Café*”. Essa estratégia de detalhar cada uma das vertentes evidencia a complexidade da produção intelectual de Mário de Andrade. Dentre todas as vertentes a que mais contribui para nosso estudo é o expressionismo, em *Café* (1933-1944), ao atribuir certas analogias com *Massa-homem*, de Ernst Toller¹⁸ (1893-1939). No entanto, as composições dramáticas como *Café* e *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, não lograram êxito no contexto histórico em que foram escritas – basta recordar que nenhuma das duas foi encenada nos anos 1930, e apenas *O rei da vela* ganhou encenação no teatro profissional, em 1967, trinta anos depois de sua criação. Diante desse descompasso, Sérgio de Carvalho avalia que

Sua irrealização teatral corresponde, assim, a uma irrealização burguesa, o que, num nível íntimo, frustrava alguns dos interesses dramáticos dos escritores, mas se adequava a seus propósitos estéticos e políticos mais avançados. Dentre os vários elementos que tornam seus escritos teatrais uma grande reunião de materiais para uma poética antiburguesa brasileira, merece destaque uma certa verificação de impossibilidade dramática. Muito da potência crítica dos projetos teatrais modernistas está no fato de Alcântara Machado, Mário e Oswald de Andrade não terem conseguido resolver na forma dramática o problema da representação brasileira, como veio a fazer a dramaturgia seguinte, capaz de dramatizar e heroificar tipos mais ou menos populares e escrever, assim, os primeiros dramas do país (CARVALHO, 2002, p. 8).

O desafio para esses primeiros modernistas era equacionar um texto esteticamente avançado e um conteúdo político com o objetivo de superar as

¹⁸ Citação direta de Mário de Andrade com referência a Ernst Toller, publicado em 30/10/1929: “Existe em geral nos artistas uma incompetência formidável pra viver. Mesmo o que se entrega de corpo e alma a um desiderato social, a uma função pragmática qualquer, vem um momento em que a incompetência o desvia pro seu hospício legítimo, e Ernst Toller, preso político, cheio de ódios, cheio de ideais, cheio de interesses imediatos, se bota cantando as taperas que foram fazer ninho na cela dele. É assim. Não tem dúvida que Toller pôs muito de preocupações sociais no livro *Andorinha*, porém este não deixa de ser por isso uma inocente e graciosa evasão”. In: ANDRADE, M. de. Táxis e crônicas no Diário Nacional; estabelecimento de texto, introdução e notas de Têlé Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 153.

formas dramáticas do Brasil da época. Por isso, o uso constante da metateatralidade, principalmente em *O rei da vela*¹⁹, por exemplo ao fazer a crítica ao ponto teatral. Ou a versatilidade de linguagens em *Café*, ao unir drama e canto coral numa perspectiva de resgate da expressão popular com uma crítica à sociedade burguesa:

Mário de Andrade busca fazer uma crítica antiburguesa, na qual a burguesia se torna quadro, pintado como forma de denúncia social. Tem como matéria de expressão ou matéria-prima as fontes de cultura popular, a expressão do povo, da dança, da música, da fala, dos jogos, etc.; material colhido nas viagens etnográficas de Mário de Andrade e que serviram para a elaboração da peça *Café* (ENGELMANN, 2017, p. 107).

Mário de Andrade não é objeto desta pesquisa, mas, ao tratar da modernidade artística no Brasil, o crítico e escritor torna-se figura singular, pois é considerado figura chave do Modernismo ao desenvolver uma arte genuinamente brasileira, conectada com as transformações mundiais.

2.3. Nelson Rodrigues e o drama do eu: a modernidade no teatro

A contribuição de Nelson Rodrigues para o teatro brasileiro é inquestionável. Sua dramaturgia, em especial *Vestido de Noiva*, apresenta elementos novos tanto no texto quanto no plano da encenação, ao proporcionar uma abordagem utilizando elementos expressionistas. Eudinyr Fraga ressalta, em seu estudo *Nelson Rodrigues Expressionista* (1998), a importância de *Vestido de Noiva*, bem como de outras obras rodriguianas:

Não me parece ser *Vestido de Noiva* peça datada ou simplesmente marco histórico. Suas audácias técnicas foram, sem dúvidas, assimiladas pelo nosso teatro. Sua visão sarcástica e pessimista da humanidade não envelheceu e Alaíde é um arquétipo da condição humana (FRAGA, 1998, p. 70).

¹⁹ A peça foi escrita em 1933 e publicada em 1937. No entanto, sua encenação foi realizada 30 anos após sua publicação em 1967, pela célebre montagem do Teatro Oficina. Recentemente em 2018, o Teatro Oficina reencena o *Rei da Vela*.

A peça *Vestido de Noiva* foi encenada em dezembro de 1943 e, para muitos críticos²⁰, é um marco inicial do moderno teatro brasileiro. Segundo Fraga (1998, 59) “a segunda peça de Nelson Rodrigues, encenada [...] no Rio de Janeiro, consagrou- o”. A sua primeira peça foi *A mulher sem pecado*: “Montada em dezembro de 1942, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, não atraiu especial atenção” (FRAGA, 1998, p. 50). Para Fraga (1998), essa primeira peça, em três atos, apresentava uma estrutura simples e linear, que até obedecia às regras de unidade aristotélicas.

No entanto, *Vestido de Noiva* proporciona uma nova lógica, dominada até o momento pelo teatro de revista e pelos atores-empresários²¹. Sua estrutura formal, segundo Fraga (1998, p. 60), “[...] passa-se em sua memória [de Alaíde], enquanto está sendo operada, confundindo lembranças com desejos, os mais secretos. Nelson manipula com extrema habilidade três planos: memória, alucinação e realidade cotidiana”.

Quando Nelson se propôs a fazer o texto de *Vestido de Noiva*, segundo Fraga (1998), sua intenção não era escrever um texto expressionista, pois

[...] pode-se até imaginar que não se preocupasse com teorias literárias, enfocando, todavia, os fatos sob a ótica da protagonista e deformando-os por afastar-se da realidade cotidiana que pipocava no meio das alucinações de Alaíde (FRAGA, 1998, p. 64).

A guinada que proporcionou uma configuração expressionista do texto está na expressão dos devaneios de Alaíde, nos últimos momentos de sua vida. “Para a esposa, existe um limite! A imaginação de Alaíde solta-se quando suas reservas desaparecem na mesa de operação, no momento de sua duplicidade existencial pode ser gestada ressurgindo numa nova unidade” (FRAGA, 1998, p.62).

O sucesso da recepção de *Vestido de Noiva* pelo público de 1943 foi enorme. Segundo Fraga (1998, p. 59): “Nos intervalos os comentários explodiam: loucura ou inovação?”. Ainda assim, “[...] a maioria do público percebeu estar diante de algo novo, um grande momento para o teatro brasileiro” (FRAGA, 1998,

²⁰ Magaldi (1997, p. 217) “A lufada renovadora da dramaturgia contemporânea partir de *Vestido de Noiva* - não se contesta mais”.

²¹ Dulcina de Oliveira, Procópio Ferreira e Jayme Costa.

p. 60). Essa confirmação “de algo novo” é relativizada pelas observações de Alfredo Mesquita, ao afirmar que

O público de estreia era, segundo me disseram, a flor da ervilha [...] não compreendeu patavina, falou durante o espetáculo, riu a contratempo, queixou-se da escuridão (ui! que medo...) a falta de intervalos em que pudessem ir ao corredor fumar, bater papo (MESQUITA apud FRAGA, 1998, p. 60).

O público, que não estava acostumado com o grau de formalismo da peça, até julgou *Vestido de Noiva*, conforme afirma Fraga (1998, p. 69), como “peça espírita”, devido à projeção das alucinações de Alaíde depois de morta.

Toda essa inovação formal só foi possível por um conjunto de ações que se materializaram no palco. A primeira delas foi a criação do grupo amador *Os Comediantes*, em 1938. O grupo teve como fundadores Brutus Pereira, Tomás Santa Rosa e Luiz Barreto Leite. A filosofia do grupo defende que “[...] todas as peças devem ser transformadas em grande espetáculo” (MAGALDI, 1997, p. 207).

Outra inovação fundamental do grupo *Os Comediantes* passava por modificar

[...] o panorama brasileiro, em que o intérprete principal assegurava o prestígio popular da apresentação, independentemente do texto, do resto do elenco e dos acessórios, *Os Comediantes* transferiram para o encenador o papel de vedete. Nessa forma, o nosso teatro procurava, mais uma vez, com alguns atrasos, acertar o passo pelo que se praticava na Europa (MAGALDI, 1997, p. 207).

Nesse contexto, surge um nome que irá contribuir para tornar o palco brasileiro em um espaço profissional, Zbigniew Ziembinski (1908-1978):

Formado na escola expressionista e dominando como poucos os segredos do palco, em que é um mestre na iluminação, Ziembinski veio preencher um papel que se reclamava: o de coordenador do espetáculo. Sob sua orientação, entrosaram-se os vários elementos da montagem. O ator de nome cedeu lugar à preocupação da equipe (MAGALDI, 1997, p. 208).

Entre outras coisas, os atores passavam a decorar o texto, não dispondo mais do ponto, mudança que só foi possível com o surgimento da figura do encenador. Um outro elemento que completa este processo modernizante ocorre com o uso dos “cenários e figurinos, que antes eram descuidados e sem gostos artísticos, passaram a ser concebidos de acordo com as linhas da revolução modernista, sobressaindo-se o nome do pintor Santa Rosa [...]” (MAGALDI, 1997, p. 208).

Estes fatores estéticos contribuíram para a modernização do teatro brasileiro que, diferente do que ocorrera no teatro europeu, não era resultado da crise do drama burguês, e se estabelece junto com este no Brasil. O Expressionismo Alemão foi um dos movimentos artísticos que mais buscou romper com a ideologia burguesa, mas isso não estava no horizonte de sua apropriação brasileira – até porque não havia um contexto burguês em crise, estabelecido no Brasil, nos anos 1940. Sendo assim, o expressionismo teatral que aporta aqui faz da fuga interior um primeiro momento para o rompimento da moral tradicional, mais próximo do que Williams chamou de expressionismo subjetivo. Retomando a citação:

Theodor Däubler escreve em 1919: “O nosso tempo tem um projeto grandioso: uma erupção da alma! O eu cria o mundo. Um pouco mais tarde, Piscator escreveu: “Não é mais o indivíduo, com seu destino privado e pessoal, o fator heroico do novo drama, mas o próprio Tempo, o destino das massas” (WILLIAMS, 2011, p. 82).

Os dramas rodrigueanos podem ser classificados nessa primeira categoria, a que diz “o eu cria o mundo”. Mas, para efeito de completa modernização do teatro, faz-se necessário, segundo Williams (2011), compreender que o fator heroico é o próprio Tempo – assunto épico por excelência. Nesse caso, há um salto, segundo Williams (2011), de um expressionismo “subjetivo” para um expressionismo “social”. Nelson Rodrigues faz em *Vestido de Noiva* um percurso subjetivista, trazendo à tona os recalques sexuais de personagens da classe média, bem como os devaneios, sonhos e receios em torno de valores burgueses como o casamento, o amor, o sexo, a loucura, o tabu etc.

Com certeza, o quadro apresentado por Rodrigues é crítico das idealizações do mundo burguês, mas o modo como faz essa apropriação deixa

transparecer, também, uma espécie de universalização desta condição. Ou seja, não surge a preocupação em localizar historicamente o surgimento e a normalização das relações burguesas, processo que se mostraria importante para se compreender os seus vazios, o seu interesse histórico. Isso é mudado por uma concepção dada de sociedade, que penetra no inconsciente por meio de arquétipos fixos (seja pela construção dos personagens, como dos conflitos, seja também pela sua linguagem marcada por frases de efeito, quase proverbiais, que têm dicção absoluta).

Assim, embora crítico da burguesia, Nelson Rodrigues se compraz no megalho em seus negativos, em seu falso moralismo, na decadência encoberta das ações e pensamentos. Não é à toa que lemos a peça e, se não soubermos de antemão, não podemos identificá-la como sendo escrita em 1943, ou pouco antes, de todo modo durante a Segunda Guerra Mundial. Para efeito de comparação, *Massa-homem*, de Toller, representante clara do expressionismo social, fala diretamente da revolução alemã, é dedicada à revolução e, apesar dos planos oníricos e do devaneio, nunca perde o chão material que lhe dá sentido. Ou uma peça como *Tambores na noite*, de Brecht, de 1919, que simplesmente tinha como título provisório *Spartacus*, em homenagem à liga espartaquista, cujos líderes, Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, haviam sido assassinados em janeiro de 1919. A peça discute, de peito aberto, a decisão do combatente na primeira guerra, Kragler, de ir procriar em sua cama em vez de ir para a revolução no bairro dos jornais: o que importa, claro está, não é sua decisão aburguesada, mas a crítica do potencial da revolução e da posição subjetiva. Nada disso está presente na peça de Rodrigues, o que, dialeticamente, não implica em ela ser, diretamente, uma defensora de valores burgueses. A monumentalidade que Ziembinski impõe ao conjunto corrobora essa perspectiva. Como se vê, essa postura não é alheia ao contexto europeu no qual o expressionismo se desenvolveu, e nem leva necessariamente à adesão a ditaduras. E, como não é o caso de estudar mais a fundo a peça de Rodrigues, ela serve de contraponto para a outra perspectiva, do expressionismo social.

Quando é encenada *Vestido de Noiva*, em 1943, o mundo encontra-se em plena Segunda Guerra Mundial. O aspecto de um expressionismo social será melhor visto em um dramaturgo como Jorge Andrade, especialmente pelo tratamento formal dado em suas peças à categoria do tempo, que não será reflexo

de uma crise unicamente individual, mas uma retomada do “destino das massas” em aspecto de uma memória coletiva. No entanto, para compreender o processo de modernização do teatro brasileiro, é necessário partir dos avanços e retrocessos de um teatro profissional desenvolvido pelo TBC - Teatro Brasileiro de Comédia, projeto que percebe sua viabilidade pelo sucesso absoluto de *Vestido de Noiva*.

2.4. Teatro Brasileiro de Comédia: um sonho burguês

O teatro brasileiro passa por transformações desde a criação do grupo *Os Comediantes*²², em 1938. Mas somente em 1948, com a criação do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia - por iniciativa de Franco Zampari (1898-1966), o Brasil entra definitivamente no contexto mundial do teatro. O TBC foi constituído por dois grupos de teatro amadores. O GTE – Grupo de Teatro de Experimental, coordenado por Alfredo Mesquita, e o GTU – Grupo de Teatro Universitário coordenado por Décio de Almeida Prado.

Na obra de Alberto Guzik *TBC: Crônica de um sonho* (1986), o autor apresenta um panorama da importância do teatro brasileiro a partir da sua formação em 1948, desenvolvimento e declínio em 1964. Guzik (1986) historiciza esse panorama de dezesseis anos subdividindo em tópicos como: “Sob o signo do Dinamismo” – 1948-1949, ainda com forte aspecto amador. Em 1949-1953 – “Sob o Signo do Sucesso”, período no qual ocorre a centralização de um único grupo teatral que se profissionaliza. O salto de qualidade se subdivide entre atores brasileiros e diretores estrangeiros, como Aldo Calvo (1906-1991), Adolfo Celi (1922-1986), Flamínio Bollini (1924-1978) Ruggero Jacobbi (1920-1991) e Ziembinski.

No ano de 1950, o TBC adapta peças de renome internacional como *Entre Quatro Paredes*, de Jean Paul Sartre, causando muita polêmica com o Partido Comunista e, principalmente, com a igreja católica.

²² “Amadores, *Os Comediantes* intentam modificar o panorama do teatro que se faz na época, dominado pelo teatro de revista e pelos atores-empresários, tais como Dulcina de Moraes, Procópio Ferreira e Jaime Costa. São seus fundadores Brutus Pedreira, Tomás Santa Rosa e Luiza Barreto Leite. Segundo o crítico Gustavo Dória, o percurso do grupo está bastante ligado ao da Associação de Artistas Brasileiros, fundada no início dos anos 1930 e frequentada por modernistas como Di Cavalcanti, Candido Portinari, Tomás Santa Rosa e Lasar Segall”. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. (2019).

Esta determina aos católicos que não vejam o espetáculo, a censura se põe em ação e proíbe a peça. A liberação vem depois de representações especiais para as autoridades. [...] O resultado de todo esse zunzunzum é que a peça conhece um *succès de scandale*: quase dezesseis mil pessoas assistiram aos sessenta e sete espetáculos oferecidos [...]. (GUZIK 1986, p. 38).

Outra peça polêmica é a montagem de *A Ronda dos Malandros*, adaptação de *A ópera dos mendigos*, de John Gay. Agora a censura foi interna:

[...] Conta Ruggero Jacobbi que a montagem do texto de John Gay nasceu da vontade de fazer no Brasil sua adaptação recente e mais famosa, a *Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht e Weill. Compreendendo que seria difícil conseguir sua liberação pela censura, opta pela encenação do original de John Gay. Na verdade, a diferença entre os dois textos, ao nível de agressividade e ironia com que expõe seu tema, é praticamente nenhuma (GUZIK, 1986, p. 39-40).

A iniciativa de Jacobbi comprova o quanto a burguesia brasileira, naquele contexto, não estava pronta para a obra em questão, como uma representação das estruturas sociais em um modo mais direto. Um exemplo de como forma e conteúdo podem provocar cisões, especialmente quando os capitalistas que bancam o empreendimento se sentem atacados. A peça fica em cartaz somente por duas semanas:

A Ronda e, conseqüentemente, Jacobbi foram afastados do TBC por motivos ideológicos. Desde sua entrada para a empresa, Jacobbi não procurava disfarçar seu interesse por um teatro popular e engajado, e com *A Ronda dos Malandros* afrontava diretamente os capitalistas conservadores que haviam bancado a produção. Só se pode supor que estes aceitavam a provocação indireta do discurso de Sartre, mas não a direta de Gay e Jacobbi (GUZIK, 1986, p. 41).

A vaga de Jacobbi é preenchida por Ziembisnski, que é contratado em caráter definitivo. Mesmo diante da polêmica causada pela demissão, a peça

ficou por apenas duas semanas, sendo retirada pela direção da Sociedade Brasileira de Comédia. [...] A peça foi retirada de cartaz pela empresa sob alegação de insucesso de crítica e público. O

primeiro é real; Décio de Almeida Prado, por exemplo, condena severamente todos os aspectos da montagem. Mas os números desmentem o segundo. Em dezenove representações, a *Ronda* foi vista por quase seis mil pessoas, obtendo uma média de 294 espectadores por sessão (GUZIK, 1986, p. 40).

Ou seja, o problema não estava nem mesmo no público, mas no olhar da crítica (que se pautava pelas normas do drama francês da peça bem-feita para análise) e pelos mantenedores do TBC, capitalistas em busca de um teatro burguês positivo, moral – e que, quando fosse contrariar essa perspectiva, o fizesse em chave psychologizante, subjetiva, que facilmente poderia ser identificada como doentia. Não é o caso das peças que mostram que as estruturas sociais não se pautam por decisões individuais, mas coletivas, e daí os problemas não poderem ser resolvidos no exíguo espaço de um palco. Estamos, no entanto, muito distantes de uma discussão embasada sobre isso, e os poucos elementos que temos a respeito da encenação de Jacobbi impedem uma análise mais profunda no sentido acima apresentado, infelizmente.

Outro período importante para o TBC se deu entre 1953-1955, chamado por Guzik “Sob o Signo das Estelas”. Neste sentido, a maior estrela, e quase sinônimo de um teatro tebecista, foi Cacilda Becker. Nesse período, destacam-se peças internacionais como: *Uma Certa Cabana*, de Adré Roussin, *Leito Nupcial*, de Jan de Hatoh, *Mortos Sem Sepulturas*, de Jean Paul Sartre, *Uma Mulher do outro Lado do Mundo*, de Noel Coward, *A Desconhecida de Arris*, de Armand Salacrou. Algumas dessas peças proporcionaram prejuízos ao TBC, como é o caso de *A Desconhecida de Arris*. De acordo com Guzik: “Não foi boa a acolhida pelo público à iniciativa do Teatro de Vanguarda, embora a crítica a tenha prestigiado amplamente” (GUZIK. 1986, p. 89); algo análogo ocorreu com *Mortos Sem Sepultura*, por apresentar uma crítica social voltada ao processo da Resistência francesa. Segundo Guzik (1986, p. 102), “Todas as questões levantadas pela peça, e são muitas, se traduzem no palco em situações exacerbadas, cuja repetição, excessiva, esvazia o impacto da argumentação”. Em 1977, o texto é novamente levado ao palco por Fernando Peixoto, e, no contexto de ditadura militar, “a peça atinge um valor simbólico relevante” (GUZIK, 1986, p. 102). Devemos lembrar que, por essa época, no TMDC houve a encenação de *A moratória*, de Jorge Andrade, uma das peças que será estudada nessa tese.

As peças que tinham sucesso no TBC mostravam poucos experimentos na linguagem ou enveredavam por uma abordagem social mais relevante. A preferência por dramas bem feitos buscava satisfazer um público burguês em formação, tendo como resultado a casa cheia. Assim,

Numa época em que o expressionismo iniciara e encerrara sua trajetória enquanto movimento, em que se impunha à admiração das gentes a novidade do absurdo de Beckett e Ionesco, as ousadias do TBC não foram além de Renard e Salacrou, Pirandello e Campanille. Nem Cocteau nem Apollinaire, nem Gertude Stein nem Tristan Tzara foram cogitados pelo Teatro da Segunda-Feira, perdendo-se assim uma extraordinária oportunidade de forçar a ampliação dos limites do repertório mundial encenado no Brasil (GUZIK, 1986, p. 103).

A ousadia na forma e no conteúdo em experimentação teatral ficou a cargo da Escola de Arte Dramática que encena, em 1951, em um clube fechado, a peça *A Exceção e a Regra*, de Brecht, e realiza a montagem de *Esperando Godot*, em 1955, no teatrinho da Major Diogo: “Zampari cede uma de suas salas por quinze dias a Alfredo Mesquita, que lá apresenta o texto de Beckett interpretado por alunos da EAD” (GUZIK, 1986, p. 124).

Segundo Guzik (1986), Maria Della Costa identifica ações de Franco Zampari que atrapalhavam, inclusive, a chegada de novas formas: “Maria indica que o empresário teria tentado criar obstáculos à expansão de outros grupos teatrais na cidade. Por medo de mudar, o TBC começou a perder terreno” (GUZIK, 1986, p. 124).

Em 1955, o TBC leva ao palco a peça *Santa Marta Fabril S/A*, de Abílio Pereira de Almeida, em um período que, embora com sucesso de público, o TBC estava endividado. Nesse mesmo ano de 1955, o Teatro Maria Della Costa estreia *A Moratória*, de Jorge Andrade, sucesso de crítica e público. Como iremos dedicar um capítulo específico para a análise dessas peças, nos limitamos a destacar que a crise do TBC articula aspectos econômicos, mas também começa a surgir a necessidade de uma representação mais voltada para a realidade do Brasil. Nesse sentido, tanto *A Moratória* quanto *Santa Marta* apresentam elementos dessa crise.

2.5. EAD – Escola de Arte Moderna e Jorge Andrade: os labirintos do saber

O processo de modernização do teatro brasileiro teve, entre muitos outros nomes, a contribuição de Alfredo Mesquita (1907-1986). Representante da elite paulistana, ele participou ativamente na Revolução de 1932 e, em decorrência desse engajamento, foi preso e permaneceu confinado no presídio de Ilha Grande. Publicou contos e romances, além de dramaturgia: *Em Família* (1937); *Casa Assobrada* (1938) e *Dona Branca* (1939). No entanto, a busca inquietante de Alfredo Mesquita esteve centrada na modernização do teatro brasileiro, a partir do enfoque na formação de atores, diretores e outras funções para o teatro. Para isso, fez viagens pela Europa nas quais participou de cursos em universidades francesas, além de assistir às peças de Jacques Copeau (1879-1949), cuja proposta de inovação se fundamentava em “formar um novo ator, o que começou a acontecer a partir de 1915, com a abertura de sua primeira escola” (SILVA, 1989, p. 33). Essa referência será norteadora para a criação, no Brasil, de diversos grupos de teatro amador, além de ser um caminho fundamental para a formação da EAD – Escola de Arte Dramática:

Alfredo Mesquita sempre se considerou um humílimo seguidor do diretor francês [Jacques Copeau], defendendo sempre aqui no Brasil as ideias dele. Veremos, posteriormente, que a Escola de Arte Dramática assimilou, basicamente, quase a totalidade das ideias do renovador da cena francesa (SILVA, 1989, p. 33).

A obra e a atuação do encenador francês foram decisivos para a organização de princípios estéticos centrais na criação de companhias amadoras no Brasil, como o Grupo de Teatro Experimental (GTE), fundado em 1942 por Alfredo Mesquita e do Grupo Universitário de Teatro (GUT), fundado por Décio de Almeida Prado em 1943. Durante os 10 anos que esteve como diretor e coordenador do GTE, Mesquita:

[...] dirigia o elenco na base do esforço pessoal, da intuição brasileira, como ele mesmo disse, além de se orientar pelas ideias teatrais de Jacques Copeau, colhidas na leitura de seus ensinamentos. Era, ao mesmo tempo, diretor artístico e mestre dos jovens amadores da alta sociedade paulistana (SILVA, 1989, p. 51).

Os grupos amadores proporcionavam novas atitudes diante da cena. Impulsionados pelo espírito empreendedor de Alfredo Mesquita, desbravavam novas relações entre ator, texto e plateia. O fato de serem amadores não os impedia de buscar rigor e disciplina, até mesmo para decorar suas falas, superando o auxílio do ponto – recurso muito utilizado pelos atores-empresários que dominavam a cena artística nas últimas décadas no Brasil. Esse processo no sentido de uma formação para um novo ator e para um novo teatro ganha força em 1948, com a criação da EAD:

A Escola de Arte Dramática de São Paulo teve sua aula inaugural no dia 02 de maio de 1948 proferida por Paschoal Carlos Magno, como se Alfredo quisesse homenagear aquele que, ainda na década de 30, teria dado os primeiros passos rumo à renovação do teatro brasileiro. Na plateia estavam os 37 alunos pioneiros daquela Escola humilde [...] (SILVA, 1989, p. 52).

A EAD surge dos esforços de Alfredo Mesquita e, nos primeiros anos, os professores dedicavam-se ao trabalho como voluntários pela causa teatral. Silva (1989, p. 52) traz um depoimento de Mesquita afirmando que “somente pôde pagar os professores a partir de 1951, quando obteve um convênio com a Prefeitura de São Paulo”. O empenho de tempo, dinheiro pessoal e muito trabalho deram resultado, pois a formação de novos atores profissionais foi acompanhada com outro empreendimento determinante para o teatro brasileiro, como afirma Silva (1989, p. 52), “[...] o TBC seria inaugurado cinco meses depois”. Evidentemente, Mesquita pode contar com um contexto favorável, pois o teatro passava a ser visto como uma atividade cultural que poderia trazer bons lucros para empresas montadas com esse fim, quando havia tanto um público quanto uma classe teatral ávida por conhecimento. Na visão de Mesquita, os tempos de amadorismo e do primeiro-ator estavam se esgotando; a próxima década, de 1950, exigiria um teatro à altura do seu tempo, que dialogasse diretamente com as manifestações artísticas europeias. Assim, surge uma parceira fundamental entre EAD e TBC.

Entre os diversos atores e dramaturgos formados pela EAD, o destaque para nosso estudo recai na participação de Jorge Andrade, entre os anos de 1951 a 1954, como registrou Silva (1989) a partir dos relatórios da EAD. Nesse período

iniciara a quarta turma, com os alunos: “Dione de Paula Rosa, Flora Basaglia, Jorge Andrade, Jorge Fischer Jr., Maria do Carmo Bauer, Maria Magdalena Diego, Sara Perissionotto” (SILVA, 1989, p. 253).

O primeiro contato que Jorge Andrade teve com o TBC foi a encenação da peça *Anjo de Pedra*, de Tennessee Williams. Ao ver o desempenho de Cacilda Becker como atriz principal, ele resolve tornar-se ator. Porém, em conversa com Cacilda, esta o aconselha a ingressar na EAD e trilhar o caminho de dramaturgo, como já visto. Nos anos seguintes dedica-se aos estudos teatrais, tendo como professores na EAD Alfredo Mesquita, Décio de Almeida Prado, Gilda de Mello e Souza²³, Gianni Ratto, Luis de Lima, Marcel Marceau, Paulo Mesquita de Mendonça, Ruggero Jacobbi, Sábato Magaldi, entre outros. Nesse período, a EAD sofre forte influência francesa e italiana. Entre os diversos encenadores italianos destacamos, inicialmente, a presença de Ruggero Jacobbi (1920-1981).

Jacobbi atuou como professor na EAD entre os anos de 1950 a 1953, sendo nome fundamental para a formação de uma visão crítica dos alunos da EAD. Ele foi, entre outras coisas, o primeiro a trazer para a discussão na EAD de textos de Bertolt Brecht, tendo grande conhecimento sobre o teatro épico, como se pode ver pela citação abaixo:

Antunes Filho, por exemplo, credita a Ruggero Jacobbi a força vetora que anunciou o surgimento do diretor brasileiro. Na época, Antunes Filho, ainda um jovem encenador, ficara impressionado com a cultura de Ruggero, principalmente a respeito de Brecht e de todo o teatro político (SILVA, 1989, p.94).

A presença do professor italiano como encenador pode ter sido decisiva para a montagem, ainda que experimental, da peça *A Exceção e a Regra*, de Brecht, na EAD em 1951. A encenação teve um caráter amador e foi apresentada para uma plateia fechada no Clube Concórdia, em Curitiba, no dia 07/08/1951. No entanto, a primeira encenação profissional de Brecht virá apenas em 1958, com o TMDC – Teatro Maria Della Costa.

O trabalho de Ruggero Jacobbi teve destaque pela leitura crítica de peças teatrais, que eram dissecadas em análises feitas com os alunos. Ele buscava “uma técnica bastante aprofundada de análise do texto, bem como a consciência da

²³ Professora de estética teatral, seu curso foi iniciado em 1953. Segundo Souza (1989, p. 66), Gilda de Mello e Souza buscava “[...] levar o aluno-autor a pensar criticamente sobre o seu trabalho, concomitante e a desenvolver maior consciência de seus objetivos artísticos e sociais”.

função social da arte que pretendiam exercer” (SILVA, 1989, p. 84). O fato de Ruggero dedicar-se à arte destacando sua função social rendeu críticas de outros professores, como Décio de Almeida Prado e Sábado Magaldi, que avaliavam seu trabalho teórico como excelente, mas questionavam suas credenciais como encenador. Talvez isso evidencie a dificuldade da abertura da discussão brasileira sobre teatro para a recepção do teatro moderno – para sermos rápidos, as matrizes francesas e alemãs eram muito diferentes. Havia pouca oportunidade para um estudo mais aprofundado do teatro de Brecht, por exemplo, que era trazido aos poucos por intelectuais, professores e homens de teatro como Anatol Rosenfeld, Ruggero Jacobbi e Alberto D’aversa, entre outros.

Para Jacobbi, o teatro moderno era fruto da chamada crise do drama burguês, postulado por Szondi (2001), de tal modo que as transformações históricas e sociais, principalmente da Europa no final do século XIX, exigiam novas formas e impunham novos conteúdos para representação da sociedade em crise. Já Prado e Magaldi atribuíam menor peso aos elementos sociais e históricos para a análise da organização estrutural do teatro. Sendo assim, havia visões divergentes que ampliavam as possibilidades para se pensar sobre o teatro e a relação entre arte e sociedade. Isso tinha implicações diretas também na cena. Jacobbi decide encenar uma obra que tem como núcleo as contradições sociais, em *A Ronda dos Malandros*, de John Gay – que fora reescrita por Brecht como *A Ópera dos três vinténs*. Os financiadores do TBC, representantes da alta sociedade, sentiram-se ofendidos com tal encenação, exigindo a interrupção imediata da temporada, o que levou ao pedido de demissão de Jacobbi²⁴ em 1953 do TBC. Segundo Iná C. Costa:

[...] o TBC [foi] a empresa que demonstrou concretamente a viabilidade do teatro moderno no Brasil. 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

²⁴ Ruggero terá participação determinante como orientador intelectual do TPE – Teatro Paulista de Estudante. Grupo teatral composto por Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, entre outros. Nomes que comporão o Teatro de Arena e o CPC da UNE nos anos de 1960. Para compreender a importância de Ruggero Jacobbi na fomentação de grupos de vanguarda, conferir o estudo: NEIVA, Sara Mello. **O Teatro Paulista do Estudante nas origens do nacional popular**, 2016.

opostas: aqui por falta e lá por “excesso” de experiência com o movimento operário (COSTA, 1990, p. 110).

Com isso, queremos mostrar como o ambiente da EAD (que tinha intensa e íntima relação com o TBC) era rico em termos de uma formação ampla para atores, diretores, dramaturgos, entre outros. Mesmo com tensões como essa no debate em torno da conceituação do teatro moderno, a EAD foi gradativamente ampliando e apresentando aos seus alunos textos ligados à vanguarda europeia. Com a saída de Ruggero Jacobbi da EAD em 1953, Luiz Lima passou a ser o novo encenador. Segundo Silva (1989, p. 97), “Luiz Lima deixou um pouco de lado os aspectos teóricos e fez, em classe, um trabalho essencialmente prático, com grande ênfase no teatro improvisacional”. Além disso, “trouxo em sua bagagem uma série de textos de Ionesco até desconhecidos entre nós. Se *A cantora careca* e *A lição* já estavam em cartaz em Paris, no Brasil, Ionesco não passava de um abstrato nome ligado ao ‘absurdo’” (SILVA, 1989, p. 97). A importância de ampliar o espectro de leituras é enorme. Além disso, ao mudar o encenador, mudou-se também a perspectiva ideológica e estética, ao substituir o teatro épico pelo teatro do absurdo, o que vinha ao encontro dos interesses dos mantenedores do TBC, que queriam ‘elevação estética’, mas sem que isso se configurasse como um teatro político, ou que estivesse próximo disso.

Outro nome que irá contribuir de forma direta tanto para a EAD quanto para Jorge Andrade é Sábato Magaldi, professor e crítico teatral, que acompanhou a formação de Jorge Andrade ao longo de todo seu percurso, como aluno e, depois, dramaturgo. Sábato registra um conselho fundamental sobre um impasse na constituição temporal na peça *A Moratória*:

Jorge Andrade era aluno da Escola de Arte Dramática de São Paulo, onde passei a lecionar, em 1953. [...] Jorge contou-me a trama e a dificuldade, que não estava conseguindo superar, de unir os tempos de 1929 e 1932, indispensável à estruturação da história. Aconselhei-lhe a leitura da peça rodrigueana, que havia resolvido muito bem o problema de três planos – o da realidade (presente), o da memória e o da alucinação (MAGALDI, 1998, p. 44).

O conselho funcionou, pois a arquitetura do esquema temporal é um dos elementos mais importantes da peça. No entanto, Jorge Andrade avança no esquema, evasivo e escapista, aplicado em *Vestido de Noiva*, ao tornar os períodos 1929 e 1932 em instâncias narrativas, possibilitando uma leitura épica da peça *A Moratória*.

Vale a pena mencionar, ainda, a atuação do italiano Gianni Ratto na EAD, após a sua entrada em 1955. Nesse período, Jorge Andrade não mais frequentava a escola, porém a proximidade com o encenador decorre da encenação da peça *A Moratória* pelo Teatro Maria Della Costa (TMDC), no mesmo ano em que se torna professor da EAD:

Gianni Ratto teve a oportunidade de revelar ao público brasileiro o talento de Jorge Andrade, através da encenação profissional de *A moratória* (1955), ao mesmo tempo em que usava, para exercícios na E.A.D., *O telescópio*, outra peça do mesmo autor. (SILVA, 1989, p. 104).

Ou seja, Ratto não apenas encena a primeira peça profissional de Andrade, como passa a utilizá-lo em exercícios na mesma EAD. Com isso, se vê que a história da EAD cruza-se com a de Jorge Andrade de várias maneiras. As diversas leituras de textos clássicos e modernos possibilitaram ao dramaturgo coadunar suas memórias afetivas, em nível pessoal e familiar, aos processos de decadência e rupturas históricas do Brasil. Sobre esse processo de formação Jorge Andrade afirma:

Quem me ensinou realmente teatro foi a Escola de Arte Dramática – Décio de Almeida Prado, Paulo Mendonça, Sábato Magaldi. Eles realmente liam e eu não tinha vergonha de pedir para que lessem. Essas pessoas me marcaram profundamente. Num certo sentido, eu sou produto da Escola de Arte Dramática de São Paulo (ANDRADE, 2012, p. 164).

Ler o teatro de Jorge Andrade implica perceber as marcas da modernidade reescritas com forma e conteúdo que aproximam suas peças de um realismo inovador, de cunho épico. Nessa seção, destacamos a importância da EAD nesse processo, que é tanto de Andrade quanto do teatro brasileiro. Afinal de contas, não se trata apenas da EAD e do já mencionado TBC, mas é necessário compreender

esse processo de modernidade levando-se em conta outros grupos, como o **Teatro Maria Della Costa (TMDC)** e o **Teatro de Arena**.

2.6. Teatro Popular de Arte (TAP) depois Teatro Maria Della Costa (TMDC): uma nova representação realista

O Teatro Popular de Arte (TPA) tem sua origem em grupos pioneiros do teatro brasileiro, com destaque para o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), fundado por Paschoal Carlos Magno, que também foi a base para constituição do grupo amador *Os Comediantes*. A pesquisadora Tania Brandão assim contextualiza:

[...] o Teatro Popular de Arte foi o prolongamento profissional de *Os Comediantes*, apesar da retirada de diversos de seus fundadores, sob a alegação de discordância artístico-cultural (...). Mas ele foi também, em escala maior, a continuidade do Teatro do Estudante do Brasil, pois Itália Fausto e Sandro Polônio participaram muito mais do TEB do que do grupo de Santa Rosa e Brutus Pereira (BRANDÃO, 2009, p. 151).

A primeira montagem do TPA, em 1948, leva adiante o projeto de *Os Comediantes*, pois, segundo Brandão (2009), sua primeira montagem foi da peça *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, com direção de Ziembinski – autor e diretor são os mesmos que, em 1943, fizeram sucesso enorme com a encenação de *Vestido de Noiva*. Os principais nomes que compõem o grupo são Miroel Silveira, Sandro Polônio e Maria Della Costa, entre outros.

No mesmo ano de 1948, o TPA monta uma peça ousada como *Woyzeck*, de Georg Büchner, sob o título *Lua de Sangue*. Aos poucos, pelos textos escolhidos e com a direção de Ziembinski, o grupo foi criando um espaço próprio, diferenciando-se do principal concorrente, o TBC, também criado em 1948 por Franco Zampari. O TBC contrata o italiano Adolfo Celli, o que, entre outros motivos, tem o objetivo de se diferenciar do trabalho executado por Ziembinski. Assim, o diretor italiano apresenta sua concepção de teatro moderno:

O teatro moderno é um teatro orientado para o mais puro realismo.
O teatro atinge sua própria essência através de uma simplicidade

realística, uma espécie de realismo “físico”, sem, contudo, chegar ao expressionismo. O verdadeiro realismo, aliás, é o do teatro, e não o da vida. Na vida o realismo se apresenta, e ninguém ousa negá-lo com os maiores defeitos. No teatro os defeitos são corrigidos artisticamente (CELLI apud BRANDÃO, 2009, p. 224-225).

Na temporada de *Anjo Negro* em São Paulo, em 1949, a ousadia do TPA passava por se contrapor ao TBC como única companhia que produzia um teatro moderno. Assim, percebe-se a necessidade de Celli de conceituar o teatro moderno como realista, em detrimento do teatro expressionista de Ziembinski. Tais conceituações aproximam-se de um dos principais objetivos deste estudo, que é compreender como o *Debate sobre o Expressionismo* chega ao Brasil, no âmbito da discussão sobre formas teatrais e sua relação com determinados contextos históricos. Aqui percebe-se a tentativa de se criar uma dicotomia entre realismo e expressionismo. Um exemplo, na fala de Celli, é o desligamento da relação entre arte e sociedade, pois forma e conteúdo estariam intimamente ligados na representação realista da arte. Por meio dessa diferenciação, é possível compreender que cada companhia de teatro trilhou uma expressão realista diferente: o TBC gestou uma arte moderna enquanto forma artística que imitava modelos europeus ou estadunidenses, procurando reproduzi-los aqui – uma perspectiva mais estética, e voltada para formas não tomadas como históricas. Por outro lado o TPA e, posteriormente, o TMDC, desenvolveu um realismo em que se evidenciavam as contradições da sociedade, ampliando o conceito de realismo que animava o TBC. Brandão (2009) exemplifica esse limite fazendo menção à montagem da peça *A Ronda dos Malandros*:

[...] uma adaptação de *The Beggar's Opera*, de John Gay, retirada de cartaz após duas semanas de apresentação, pois sem dúvida desagradou profundamente senão Franco Zampari, com certeza seus amigos e associados. [...] Na mesma data Jacobbi demitiu-se do TBC e da Vera Cruz, tornando clara e pública a qualidade do realismo que poderia ser trabalhado pela companhia, *distante de densidades críticas maiores, engajadas* (BRANDÃO, 2009, p. 227, grifo nosso).

Nos anos seguintes, em 1950 o TPA produz o espetáculo *No Fundo do Poço*, texto de Helena Silveira. A grande revelação da companhia acontece em

1954, quando encena a peça *O Canto da Cotovia*, de Jean Anouilh. Essa apresentação marcou a inauguração da casa de espetáculo Maria Della Costa em São Paulo. A estreia foi um sucesso de público e crítica. Brandão (2009) destaca como Décio de Almeida Prado recebeu a nova casa de espetáculo, bem como a atuação do elenco do TPA: “O Teatro Maria Della Costa não fica nada a dever a nenhum outro, como edifício e como organização, a não ser, talvez, quanto ao amadurecimento do conjunto, que apenas o tempo pode trazer” (PRADO *apud* BRANDÃO, 2009, p. 275). Vista como um todo, a recepção crítica deste pensador enumera avanços e, sutilmente, identifica problemas que, a seu ver, ainda fariam do TMDC um grupo menor do que o TBC. Nesse sentido, Brandão (2009) evidencia que Prado falava em nome do TBC, ou seja, que tinha lado. Quando este crítico justifica os motivos da criação do TMDC, parte para argumentos pessoais e injustos, ao afirmar que o TMDC “é fonte de algum ressentimento por parte dos dois artistas²⁵, em suas queixas por falta de reconhecimento”. (PRADO *apud* BRANDÃO, 2009, p. 274).

Para aumentar um pouco mais o rancor de Prado, o Teatro Popular de Arte contrata Gianni Ratto²⁶ como diretor, causando um desconforto no TBC, pois, segundo Brandão (2009, p. 270): “a estreia, de saída, provocou um choque com o TBC (...). Tudo muito *chique*, com categoria, na moda (...)”. Ratto tinha seu nome consagrado no famoso Piccolo Teatro de Milão, e sua proposta era também inovar nos palcos brasileiros, indo além do que já tinha feito, pois:

A seu ver, o problema básico era o desejo de experimentação, de ruptura com uma obsessão por qualidade; ele estaria cansado de ‘andar em volta do palco’, entediado pela busca do teatro pelo teatro, requintado, que as conquistas – a seu ver, maravilhosas – do pós- guerra, com os teatros estáveis, determinaram na Itália (BRANDÃO, 2009, p. 269).

Na perspectiva da busca por experimentação, Gianni Ratto assume a direção de uma dramaturgia brasileiro, até então inédita nos palcos: *A Moratória*,

²⁵ Os artistas mencionados por Décio de Almeida Prado são Maria Della Costa e Sandro Polônio.

²⁶ Sobre Gianni Ratto e o teatro Piccolo de Milão, conferir: CARNEIRO FILHO, Carlos Eduardo Silva. **Gianni Ratto: artesão do teatro**. Dissertação apresentada no departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Arte da USP, 2007.

de Jorge Andrade. Essa encenação deu materialidade ao desafio esperado pelo diretor italiano, pois:

[...] o seu medo [era] de encenar uma peça de autor brasileiro, pois, na condição de estrangeiro, poderia não conseguir captar uma linguagem regional e nacionalista. Gianni Ratto acrescentou que o medo se dissipara ao ler *A Moratória*, já que o tema, a linguagem, a história, os gestos, as emoções expostas na peça “são comuns a todos nós” (BRANDÃO, 2009, p. 290).

A Moratória estreou no dia 06 de maio de 1955, representando, assim como *Vestido de Noiva*, um marco no processo de modernização do teatro brasileiro, *A Moratória* será estudada no terceiro capítulo desta tese. Aqui destacamos a importância do TMDC como protagonista de uma nova vertente nos palcos nacionais, que marcou a estreia de Jorge Andrade como dramaturgo (e de Fernanda Montenegro no papel de Lucília). Curiosidade apontada por Brandão (2009), quando Maria Della Costa abre mão do papel, ressaltando a importância do elenco para o TPA:

A atriz deixara o *estrelato* para uma outra, uma *novata* de sua companhia, Fernanda Montenegro. Esta foi uma das atitudes sempre lembradas, por estudiosos ou contemporâneos, para destacar o conceito de *elenco* predominante no conjunto. É difícil de imaginar gesto semelhante em qualquer atriz da época, cabeça de elenco e dona de companhia [...] (BRANDÃO, 2009, p. 288).

Portanto, a importância do Teatro Popular de Arte (TPA) ou o nome que assumirá a partir de 1954, Teatro Maria Della Costa (TMDC), a partir da inauguração de sua sede em 1954, representa um dos primeiros grupos a romper com o modelo de encenação tebecista, pois “o Teatro popular de Arte despontou aqui um autêntico teatro moderno de orientação social – social-democrata, digamos, bastante aproximável do modelo italiano e do francês, neste caso, Théâtre National Populaire de Jean Vilar” (BRANDÃO, 2009, p. 266). Essa vertente de um teatro fundamentado em uma concepção nacional-popular aparecerá com mais profundidade a partir de 1958, no Teatro de Arena. No entanto, o TBC mantinha certa hegemonia, pois sua linha de atuação refletia, principalmente, nos modelos importados com poucas apresentações nacionais.

2.7. O processo de nacionalização do palco do TBC

O final dos anos 1950 viu uma mudança bastante contundente no panorama apresentado até agora para o TBC, que vivera um momento bom até por volta de 1956. Alberto Guzik (1986) chama o período entre 1956 e 1960 das atividades do TBC pelo título “Sob o Signo da Crise”. Há uma inflexão gradual em direção a peças que buscam discutir o Brasil e os rumos políticos, sociais e estéticos, linha seguida pelo teatro de Arena. A proposta não era mais copiar os melhores modelos europeus, o que até então era o lugar que o TBC tinha criado para si mesmo. Gianni Ratto, que fora cenógrafo e diretor de *A Moratória*, no TMDC, entra em 1956 para o TBC. A crise de bilheteria reflete a ausência de dramaturgias brasileiras que falassem sobre o Brasil mesmo. Mesmo quando o texto era nacional, o TBC ainda se reportava aos clássicos europeus como *Casa de Chá do Luar de Agosto*, texto de John Patrick e dirigido por Maurice Vaneau, *Gata em Teto de Zinco Quente*, de Tennessee Williams, *Panorama Visto da Ponte*, de Arthur Miller. O destaque surpreendente dos textos clássicos é *Senhorita Júlia*, de August Strindberg. Uma exceção, e que obteve sucesso, do repertório brasileiro é a estreia de Jorge Andrade no TBC com a peça da *Pedreira das Almas*, em 1958.

Já o período entre 1960 e 1964 do TBC foi chamada, por Guzik, de “Sob o Signo da Realidade”. O título já mostra que o TBC passa a assumir um discurso nacional em peças como *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes. Essa fase se delineia quando Franco Zampari, em 1960, entrega a direção do TBC a Flávio Rangel, que conta com investimento público para tocar o projeto do TBC, sendo a peça de Dias Gomes a primeira dessa nova fase. Outra peça que irá refletir temáticas sociais, como a greve, antes não abordadas pelo TBC, virá ocupar o palco, em fevereiro de 1961, com o texto *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri. Aos poucos, os temas brasileiros vão ganhando espaço e garantindo ao TBC um sucesso de público e crítica, em especial com peças de Jorge Andrade, seja com *Pedreira das Almas*, seja com *A Escada*, em 1961, e, principalmente, com a peça mais vista no TBC: *Os Ossos do Barão*. A respeito dessa encenação bem-sucedida, Guzik (1986, p. 213) ressalta que: “A peça ficou um ano e meio em cartaz. Foi vista por mais de cento e cinquenta mil pessoas. O maior triunfo de bilheteria de toda a história da sala”. Nosso estudo também incluirá um capítulo específico para analisar as obras *O Pagador de Promessas* e *Vereda da Salvação*.

O recorte discutirá o conceito de realismo no processo de representação para uma arte crítica.

O golpe militar em 1964 contribuiu para o fechamento do TBC. A peça que é encenada por Antunes Filho nesse ano é *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade. O texto refletia um problema real, que foi o extermínio de lavradores pela polícia, no interior de Minas Gerais, na região de Malacacheta. Antunes aplica métodos inovadores na encenação, causando uma divisão do pouco público que fora ao teatro na época. Alguns a acharam uma obra genial, outros a odiaram. A direita condenou o espetáculo por incorporar discussões que, de alguma forma, remetiam ao comunismo. Por outro lado, parte da esquerda considerou a obra reacionária, por não dar voz revolucionária aos camponeses, não oferecer uma saída tendo como perspectiva a luta de classes. Em *Veredas*, o palco do TBC experimenta um teatro em que forma e conteúdo evidenciam uma crise entre arte e sociedade. As contradições dos trabalhadores camponeses evidenciam uma temática nacional que será melhor recebida em outros palcos, como no **Teatro de Arena**.

2.8. O Teatro de Arena em busca do nacional-popular

O Teatro de Arena teve início em 1953, formado por dois egressos da EAD, José Renato e Geraldo Mateus. Os fundadores queriam um teatro funcional e com baixo custo. A sugestão de usar o palco em formato de arena veio, segundo Décio de Almeida Prado, com base no modelo estadunidense: “[...] o chamado *arena stage* ia muitíssimo além, dispensando cenários elaborados e, mais do que isso, reduzindo radicalmente o espaço do teatro” (PRADO 1988, p. 62). Assim se constitui o Teatro de Arena, sendo o primeiro espaço de espetáculo o Museu de Arte Moderna de São Paulo. As primeiras peças foram dirigidas por Zé Renato, como *O Demorado Adeus*, de Tennessee Williams, e *Uma Mulher e Três Palhaços*, de Marcel Achard; *Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Pena, com direção de Sergio Britto, foi encenada em 1954. Nesses primeiros anos, o repertório não fugia do modelo tebecista, com poucas peças nacionais e uma tentativa de estar à altura do que se fazia fora do Brasil. Augusto Boal comenta esse momento do Arena, que vai de 1953 a 1958, dizendo que “Não era possível continuar assim”. Segundo Boal (1991, p. 188), “O Arena descobriu que estamos

longe ‘dos grandes centros’ mas perto de nós mesmos – e quis fazer um teatro que estivesse perto”.

As mudanças têm início em 1956, com a contratação de Augusto Boal como diretor artístico e com a fusão com o Teatro Paulista do Estudante (TPE), trazendo jovens atores como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Milton Gonçalves, Vera Gertel, Flávio Migliaccio, Flormy Pinheiro, Riva Nimitz, como já visto. A contribuição dos novos contratados foi produzir um teatro que estivesse próximo do povo. Neste momento, algumas peças como *Ratos e Homens*, de John Steinbeck, encenada em 1956, e *Juno e o Pavão*, de Sean O'Casey, levada ao palco em 1957, começam a demarcar um novo realismo.

A fase do Arena que Boal nomeia como “fotográfica” tem início com a encenação de *Eles Não Usam Black-tie*, em 1958. Essa peça salva o Teatro de Arena da falência, pois foi um sucesso absoluto de público e crítica, ficando em cartaz por mais de um ano. O Arena estava perto de fechar, e essa guinada em direção não apenas ao autor nacional, mas a um tema novo (operários na favela, em torno de uma greve) e que se mostrou com grande apelo. Isso possibilitou ao grupo desenvolver um Seminário de Dramaturgia, coordenado por Augusto Boal, para estudar e usar as teorias de Stanislavisk e de Brecht, tendo em vista os problemas e as questões nacionais. O resultado foi medido por peças como *Revolução na América do Sul*, de Boal, *Pintado de Alegre*, de Flávio Migliaccio, *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianninha, além de outras. Assim se materializa essa fase do Arena, pois os dramaturgos e artistas buscavam se aproximarem ao máximo possível de uma realidade nacional.

A terceira fase é denominada por Boal como “nacionalização dos clássicos”, que vai de 1962 a 1964. Foram encenadas peças como *A Mandrágora*, de Maquiavel, *O melhor Juiz, o Rei*, de Lope de Veiga, *O Noviço*, de Martins Pena, *O Tartufo*, de Molière, *O Inspetor Geral*, de Gogol. Com essas peças, o Teatro de Arena poderia repetir mais uma vez a estética tebecista, mas Boal faz alterações nos textos e nas cenas, aproximando-os da realidade nacional. Um exemplo acontece na peça *Tartufo*, como se “Molière, para evitar censuras tartufescas, tivesse sido obrigado a fazer, ao final, imenso elogio ao governo; basta aí o texto em toda sua simplicidade para que a platéia se pusesse a rir: a obra estava nacionalizada” (BOAL, 1991, p. 194). Outro exemplo é o texto de *O melhor juiz, o rei*. Se, no clássico espanhol do século de ouro, o monarquista Lope de Vega

defendia o rei como a instância última e moralmente elevada para dirimir qualquer situação de conflito social, na atualização de Boal é o povo, não o Rei, que toma a decisão de punir o nobre que abusara de uma noiva. (MELLO, 2016). Quando, em primeiro de abril de 1964, o golpe militar foi deflagrado, houve a desarticulação de grande parte dos setores artísticos que materializavam nos palcos uma arte engajada no sentido da construção de uma nova sociedade.

A resposta ao golpe se constitui numa quarta fase do Teatro de Arena, denominada de *Musicais*. A primeira atuação acontece em parceria com o *Grupo Opinião*, no Rio de Janeiro, com o *Show Opinião*, em 11 de dezembro de 1964; logo depois, o espetáculo *Liberdade, Liberdade* estreia em 21 de abril de 1965. As produções de musicais exclusivos iniciam com *Arena conta Zumbi*, de 01 de maio de 1965, e *Arena conta Tiradentes*, em 21 de abril de 1967. Em *Zumbi* e em *Tiradentes*, um dos objetivos era revisitar e ressignificar, na história do Brasil, focos de resistência contra sistemas opressores, não de forma idealizada, com uma “[...] perspectiva cósmica, mas sim de uma perspectiva terrena bem localizada no tempo e no espaço: a perspectiva do Teatro de Arena e seus integrantes” (BOAL, 1991, p. 196). Outros musicais também ganharam relevância, como *Arena conta Bahia* e *Arena conta Bolívar*. No entanto, foi em *Zumbi* e em *Tiradentes* que Boal desenvolveu um novo procedimento teatral denominado de Sistema Coringa. Essas questões serão retomadas no capítulo cinco desta tese.

Portanto, o Teatro de Arena criou barricadas de resistência no campo da arte. As tentativas de inovações estéticas passavam por processos de experimentações estéticas, evidenciando os limites da forma dramática e constituindo obras vinculadas ao teatro épico como *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, ou *Mutirão em Novo Sol*, de Boal e Nelson Xavier. Conforme muda a conjuntura, mudou-se também a forma e o conteúdo dos espetáculos. Em plena ditadura militar, a disputa acontece pela memória de um passado histórico esquecido ou lido de forma enviesada, com viés de classe. Esse processo de construção de uma frente de esquerda nas artes culmina na *I Feira Paulista de Opinião*, realizada em 1968, que será tratada mais adiante.

2.9. O teatro épico no Brasil

O contexto de transformação social que ocorre no Brasil, no final dos anos 1950, é fruto do desenvolvimento econômico de grandes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro. Com isso, cresce também a constituição de uma classe trabalhadora nas cidades, e de uma luta no campo que avançava com a organização das Ligas Camponesas. Também os estudantes lutam por condições melhores na Universidade. O teatro brasileiro, contudo, ainda estava bastante ligado ao modelo dramático de representação. Os avanços estéticos de peças como *A Moratória* e *Eles Não Usam Black-Tie* são primeiros passos da expressão da crise do drama burguês no Brasil, crise que é dialeticamente superada pelo teatro épico. Alguns marcos dessa chegada no Brasil são a encenação de *Black-tie*, no Arena, em 1958, mesmo ano da primeira representação profissional de Bertolt Brecht por aqui, pelo TMDC. *Alma Boa de Se-Tsuan* estreou no dia 28 de agosto de 1958, com a direção de Flaminio Bollini, tendo Maria Della Costa como atriz principal, representando tanto as personagens Chen-Té quanto Chuí-Ta. Segundo Tânia Brandão, a representação da peça:

Alma Boa de Se-Tsuan contribuía para 'transpor o Teatro Brasileiro a uma fase mais madura' e abria caminho para que a obra do autor se tornasse presente em nosso palco. Sandro Polônio estava certo – a encenação se tornou um marco na história do teatro brasileiro, sem dúvida contribuindo para fazer de 1958 um ano decisivo, com certeza o fim da primeira época do teatro moderno nacional (BRANDÃO, 2009, p. 316).

O sucesso da recepção crítica é reforçado por Anatol Rosenfeld: "Graças à iniciativa do Teatro Maria Della Costa, levando à cena *A Alma Boa de Setsuan*, o público brasileiro terá oportunidade de conhecer pela primeira vez, numa encenação 'brechtiana', um dos grandes dramaturgos de nosso tempo" (ROSENFELD, 2012, p. 127). A crítica negativa ficou a cargo de Décio de Almeida Prado, ao destacar aspectos maniqueístas da peça, além do problema, para ele, da vinculação de Brecht ao socialismo, como enfatiza Iná Camargo Costa, em sua obra *A Hora do Teatro Épico no Brasil* (1996).

O TMDC continuou levando ao palco obras que dialogavam com um Brasil em transformação, ao valorizar a dramaturgia nacional em *Gimba*, de

Gianfrancesco Guarnieri, em 1958. No entanto, o desafio de formar um público era constante para todas as companhias apresentadas até aqui. Para mostrar a rápida apropriação de conceitos do teatro épico no Brasil, Flávio Rangel, falando sobre o TPA do início dos anos 1950, relativizando a dimensão “popular” inscrito em seu próprio nome (Teatro Popular de Arte), afirma: “[...]‘não tinha nada de popular, no sentido que as esquerdas iriam popularizar em breve” (RANGEL, apud BRANDÃO, 2009, p. 341). Logo após isso veio, a partir do ano-chave de 1958, uma série de peças e grupos que articulavam a dimensão social com a expressão estética, sobre os quais já falamos. O quadro ganha uma nova inflexão por grupos como o Teatro de Arena e o CPC, ligado à UNE, que ampliaram o público incorporando o movimento estudantil, a classe trabalhadora e a luta camponesa. Esse percurso foi interrompido em 1964, pois esses grupos não tinham mais liberdade para lutar por suas demandas, e o movimento teatral foi atacado também. Apesar disso, até 1968 floresceu um teatro de resistência de cunho épico, muito forte, com características diferentes do que tinha antes. Tudo isso foi interrompido com o AI-5, em 1968.

Para esse percurso, foi necessário que homens e mulheres ligados ao teatro – dramaturgos, diretores, atores, críticos, teóricos – atuassem em várias frentes, em articulação direta com novos públicos, para construir um sistema teatral permeável a questões populares.

2.10. A mudança de clima na EAD: por um currículo à esquerda

A estrutura curricular da EAD foi, gradativamente, modificando-se na medida em que o contexto histórico e social do Brasil também se alterava. Inicialmente, como já vimos, a EAD tem forte influência francesa e italiana. No entanto, com o sucesso do Teatro de Arena e, principalmente, com o Seminário de Dramaturgia e laboratório de interpretação, coordenado por Augusto Boal entre 1958 a 1960, novas perspectivas foram trazidas. Aos poucos, isso proporcionava novas possibilidades para se compreender o teatro, fugindo dos modelos estrangeiros até então reafirmados por Alfredo Mesquita. Além disso, “O projeto de Alfredo Mesquita, paternalista e carregado de grande personalismo afetivo, começa a dar sinal de esmorecimento” (SILVA, 1989, p. 205).

Para mostrar como todos esses grupos e pessoas estavam articulados, em 1960, Alfredo Mesquita contrata Augusto Boal²⁷ para ministrar o Curso de Dramaturgia e Crítica. Nesse sentido, a EAD passa a materializar mudanças radicais quanto “[...] a forma de uma nova postura estético-ideológica, frente à arte cênica, visivelmente influenciada pelos grupos profissionais de vanguarda” (SILVA, 1989, 205). A base dessa nova postura estava em um novo currículo, como afirma Paula Chagas Autran Ribeiro (2018):

[...] a sua contratação parece ter sido a mais adequada para o momento, pois ele poderia dar conta do trabalho artístico e do trabalho pedagógico, envolvendo tanto os temas sociais e políticos, ligados a questões nacionais, quanto a busca por uma atuação realista brasileira calcada na pesquisa da linguagem stanislaviskiana (RIBEIRO, 2018, p. 48).

O corpo docente da EAD reforçou, gradativamente, a participação de professores vinculados às ideias de esquerda: “Além de Boal, nos anos seguintes foram contratados também Flávio Império (em 1962), Roberto Freire e Heleny Guariba (1965), artistas com posturas políticas semelhantes à de Boal”. (RIBEIRO, 2018, p. 48) Outro professor contratado pela EAD em 1960 é Anatol Rosenfeld, ocupando a cadeira de estética teatral. Segundo Maria Abadia Cardoso (2014), Alfredo Mesquita já fizera vários convites a Rosenfeld. E, de fato: “Para alguém que, como imigrante, não objetivou construir fortunas no Brasil, alguém que, como intelectual, preferiu não seguir carreira universitária, certamente o ambiente da EAD atraía Rosenfeld” (CARDOSO, 2014, p. 37). E assim, o professor de estética teatral permanece na escola até 1967, quando a EAD passa a ser incorporada oficialmente à estrutura da Universidade de São Paulo.

O processo de incorporação da EAD à USP foi iniciado em 1966 e oficializado em 1968; nesse processo, aos poucos Alfredo Mesquita se desvincula de sua escola. Novas propostas estavam postas e em discussão:

Em março de 1967, Augusto Boal, Flávio Império e Heleny Guariba, após um curso irregular dado no ano anterior para os alunos das referidas especialidades, resolveram fazer um documento propondo a reformulação do ensino da EAD, tentando

²⁷ Boal aceitou o convite, começou a ministrar aulas na EAD em 1960 e permaneceu na escola até 1967, último ano do curso de Dramaturgia e Crítica.

colocá-la em sintonia com as pesquisas estético-ideológicas que estavam acontecendo no teatro profissional de vanguarda (SILVA, 1989, p. 207).

No documento proposto pelos professores para a reformulação do currículo, segundo Silva (1989), o curso proposto seria dividido em quatro setores: *Seminário*, (sob a responsabilidade de Boal); *Laboratório* (sob a responsabilidade de Flávio Império); *Documentação e pesquisa* (sob a responsabilidade de Heleny Guariba) e *Montagem* (sob a responsabilidade de José Celso Martinez Corrêa). As reivindicações não foram aceitas pelo diretor e dono da Escola.

A atitude personalista de Alfredo Mesquita, implantada desde a fundação da EAD, estava cada vez mais frágil; os alunos assumiram uma postura mais radical, e “tentaram fazer chegar de outra maneira suas reivindicações ao diretor da EAD, na medida em que estavam bastante sintonizados com aquela época de grandes convulsões políticas.” (SILVA, 1989, p. 209) No dia de uma assembleia estudantil, os alunos resolveram não sair da escola, e fizeram uma ocupação. Esse fato foi determinante para Alfredo Mesquita se sentir “muito ofendido e amargurado. Foi então que achou que a Escola não era mais dele” (SILVA, 1989, p. 210).

Assim como aconteceu nos palcos do TBC, a tensão entre forma e conteúdo também chegou numa disputa pelos rumos do projeto da EAD. Por um lado, os alunos da EAD e seus professores queriam um currículo voltado à realidade nacional e a uma concepção de teatro moderno, numa perspectiva não mais afeita aos moldes estrangeiros defendidos por Franco Zampari no TBC. Essa visão burguesa de um teatro, que transmite a ideologia da classe dominante, entra em crise tanto na sua forma como também em seu conteúdo.

Na verdade, Alfredo Mesquita começava a entender que sua missão estava cumprida. O próprio teatro que estava na moda já não o satisfazia. Perguntado sobre quando ele sentiu que o teatro brasileiro se afastava dos ensinamentos ministrados na EAD, ele respondeu: “Foi o teatro engajado, o teatro agressivo... *Roda vida*.” (SILVA, 1989, p. 210).

É necessário reconhecer a importância do trabalho desbravador de Alfredo Mesquita no processo de formação de atores. Como afirma Silva (1989, p. 192), a “ética de seu idealizador em relação ao próprio teatro, que pretendia ser resumida

no seguinte binômio: disciplina e seriedade cultural um lado, e de outro, uma paixão que contagiava a todos que o cercavam”. No entanto, também é importante demarcar os limites de sua metodologia personalista no gerenciamento da escola, o que se evidencia na ausência de uma perspectiva coletiva de trabalho. Com isso, colocava-se na contramão dos novos grupos que surgiam como o Teatro de Arena ou o Teatro Oficina. Outro aspecto limitador, como formador de novos atores, encontra-se nas assertivas negativas e preconceituosas, quando se referia ao teatro engajado e ao teatro agressivo, como vimos faz pouco. A primeira menção faz referência ao teatro épico encampado pelo Teatro de Arena e CPC; a segunda vertente, do ‘teatro agressivo’, é assumida pelo Teatro Oficina. Essas vertentes teatrais ganhavam força em detrimento da representação do drama burguês almejado por Alfredo Mesquita. Essas dicotomias vivenciadas tanto pela EAD e TBC, em oposição ao Teatro de Arena e o TMDC, se materializam na apropriação brasileira da reflexão dialética proposta por Brecht, ao afirmar que: “A realidade se altera e, para representá-la, tem de se alterar os processos de representação. Nada surge do nada, o novo nasce do velho, mas nem por isso deixa de ser novo” (BRECHT, 2016, p. 314).

Essas são discussões que pretendem mostrar o processo de modernização do teatro brasileiro a partir de alguns grupos e da EAD, que deixam nítidas as dificuldades e as idas e vindas de um percurso influenciado tanto pelas mudanças sociais pelas quais o Brasil passava no período como, também, por uma rica e produtiva recepção de novas perspectivas teatrais mundo afora. Seus movimentos de avanço e recuo, limites e realizações, são decisivos para se entender os rumos do teatro e da arte brasileiros.

CAPÍTULO 3 – A DIALÉTICA ENTRE ARTE E SOCIEDADE EM *A MORATÓRIA* E SANTA MARTA FABRIL S/A

JOAQUIM: (*Num grito*) Vamos voltar!

MARCELO: ...tornaríamos a perdê-la. As regras para viver são outras, regras que não compreendemos e nem aceitamos. O mundo, as pessoas, tudo! Tudo agora é diferente! Tudo mudou. Só nós é que não. Estamos apenas morrendo lentamente. Mais um pouco e ficaremos como aquele galho de jabuticabeira: secos! secos! (ANDRADE, 2008, p.161)

3.1. O tempo como chave interpretativa

Um excerto de Piscator (1968, p. 151), já visto nesta tese, afirma que “Não é mais o indivíduo, com o seu destino privado e pessoal, o fator heróico do novo drama, mas o próprio Tempo, o destino das massas”. Essa conclusão de Piscator pode proporcionar uma chave interpretativa para analisar alguns dramas que surgem no Brasil desde *Vestido de Noiva*, em 1943, até *A Moratória*, em 1955. Na obra inaugural do que Magaldi chamou de teatro moderno brasileiro, o tempo se configura como uma categoria central ao proporcionar uma ruptura com velhas formas dramáticas que estavam ao gosto do público. No entanto, em nossa leitura, apresentada no capítulo 02, *Vestido de Noiva* usa da categoria temporal ainda atrelada ao indivíduo e seu “destino privado e pessoal”. Portanto, esse “novo drama” rompe com a máxima do “destino privado e pessoal” do indivíduo burguês, sem deixar de passar por ele, o que é um resultado dos mais importantes e difíceis de se alcançar. Essa proposta de ruptura será melhor identificada em *A Moratória*.

Como veremos, sem deixar de lado uma caracterização muito precisa de psicologias individuais, Andrade apresenta tipos históricos que se debatem em um momento de profunda transição da sociedade brasileira, no período da crise do café, entre 1929 e 1932. Nesses momentos de ruptura é mais evidente o caráter ideológico, falso, forjado e histórico de determinadas visões de mundo, de modos

de organização da vida social, de justificativa de ordenação econômica, de criação de subjetividades – nada disso é visto em chave ontológica, universalista, pois exatamente esse caráter é exposto pelos interesses que defendem de modo subreptício. Jorge Andrade é um mestre em se mover nesses lugares espaciais e temporais em que as contradições estão à flor da pele, em que suas marcas afloram à superfície, como em *A Moratória*.

Em outras palavras, Peter Szondi categoriza a crise do drama também por subverter um dos elementos centrais do drama: o tempo, quando afirma que, a respeito do drama burguês, chamado de drama, apenas, quando se quer universalizado: “O presente do drama é absoluto porque não possui nenhum contexto temporal [...]” (SZONDI 2001, p. 78).

Contudo, este tempo representa uma crise quando o passado constitui a ação do presente, como afirma Szondi, a respeito do drama ibseniano. De acordo com ele: “Em Ibsen, o passado reina em lugar do presente. O que se tematiza não é um acontecimento do passado, mas o passado ele mesmo, como passado rememorado que continua a agir internamente” (SZONDI, 2001, p. 77). Portanto, ao fazer a devida análise imanente da obra *A Moratória*, o foco de leitura partirá de duas categorias fundamentais: o espaço e o tempo. Esses elementos configuram-se como instâncias narrativas que se materializam em uma estética realista aos moldes de Bertolt Brecht, e perspectivam todas as outras categorias: o enredo não é mais o mesmo, pois o salto entre tempos faz com que saibamos o efeito das ações anteriores no contexto futuro, a psicologia dos personagens perde o caráter derivado das ações – como ocorreria no drama – porque o **resultado** das ações no futuro aparece **antes** das ações, fazendo com que a concepção de tempo perca o caráter envolvente, sedutor e empático da relação causa-consequência, e adquira nova perspectiva crítica, pois é vista em face de dois tempos apresentados em justaposição, em vez de em sucessão. Será um Rosenfeld, leitor de Szondi, quem dirá que Jorge Andrade é um artista do ontem, o que não quer dizer de ontem, velho, mas um artista de hoje do ontem: o passado tornado tema, ele é que inviabiliza o sucesso das ações no presente em 1929, e também proíbe uma compensação simbólica em 1932.

Mas essa dimensão deve ser estudada passo a passo, para que vejamos a superação do drama tradicional irromper de fissuras muito finas, irônicas, que atua sobre o corpo supostamente coeso da teoria dos gêneros dramáticos. Esse

percurso ganha, inclusive, com o contraponto com uma outra obra encenada pelo TBC em 1955, que é *Santa Marta Fabril S/A*, de Abílio Pereira de Almeida.

3.2. A Moratória: um caminho de mão única

A peça *A Moratória* foi escrita em 1954 e teve sua estreia no dia 06 de maio de 1955, pelo Teatro Maria Della Costa, com direção e cenografia de Gianni Ratto. O sucesso atribuído à peça em sua estreia passou por uma inovação técnica no uso do recorte temporal, segundo Magaldi (1997, p. 232):

A leitura de *Vestido de Noiva* deu-lhe a pista de nova dialogação que passaria a cultivar: frases secas, cortantes, incisivas – um pingue- pongue contínuo em que a palavra ressoou em plenitude ao ser exclamada no palco. Também o abandono de continuidade rígida do tempo, já experimentada na peça de Nelson Rodrigues [...]

Interessante notar que Magaldi aproxima *Vestido de Noiva* e *A Moratória* pelo fato de ambas fugirem da continuidade rígida do tempo, mas deixa de anotar as diferenças profundas na concepção desse abandono: enquanto Rodrigues se esbalda na desestruturação do tempo psicológico de Alaíde, em chave expressionista subjetiva, Andrade assume o tempo como uma categoria coletiva, do andar da história, que só por erro pode ser reduzido à mera categoria interna dos personagens ou ao desdobramento contínuo da história, em um leito sucessivo sem abalos. O tempo é tomado em chave materialista, objetivo, em Andrade. Se a crise do drama indicada por Rodrigues diz que o conflito não está na relação intersubjetiva, pois ele é deslocado para atuar principalmente em esfera intrassubjetiva, em Andrade a crise se deve à sua redução ao nível extrassubjetivo, das contradições sociais históricas que, não obstante, têm evidentemente repercussão no plano subjetivo das personagens – mas essa não é a dimensão decisiva.

A ação se desenvolve utilizando dois planos temporais: o primeiro plano em 1932, numa casa na cidade, e o segundo plano em 1929, quando a família de Joaquim ainda estava na sua fazenda de café. A simutaniedade dos planos torna-

se instâncias narrativas, pois “Em *A Moratória*, os planos são relacionados à objetividade histórica, estando ambos à vista, todo o tempo. Apesar das distinções, nos dois casos esses recursos rompem com a cena ilusionista e apresentam os fatos distanciados do público leitor” (ENGELMANN, 2017, p. 132). O palco é dividido ao meio, em diagonal: numa das partes está a fazenda, na outra a casa. Os elementos de cena são os mesmos, ou fazem analogia: as mesmas figuras religiosas, alguns móveis, até o galho seco de jabuticabeira na casa faz menção às jabuticabeiras da fazenda. A diferença notável é que, na casa, ocupa o centro do espaço a máquina de costura, de onde sai o sustento da família, que na fazenda ainda era vista apenas como um passatempo para uma filha com pendores aristocráticos. No contexto da cidade o galho de jabuticabeira seco “Remete, contudo, à inexorável realidade presente e é signo de morte, de perda irremediável, diante dos olhos lúcidos dos filhos” (SANT’ANNA, 1997, p. 139). Os dois planos não se sucedem, um cedendo espaço ao outro, mas estão justapostos, todo o tempo. Os quatro personagens principais – o pai Joaquim, a mãe Helena, os filhos Lucília e Marcelo – transitam entre esses dois espaços-tempo, de tal modo que os quatro podem estar num mesmo espaço, ou dois a dois. Não há comunicação entre os dois espaços, contudo. A cena é de tal modo construída que os dois planos se perspectivam mutuamente, o tempo todo. Segundo Engelmann (2017, p. 145) “As unidades de espaço reafirmam a temporalidade, isto é, passado–fazenda, presente– cidade. E colocam em foco a questão social: rural versus urbano, e histórica: decadência da aristocracia rural e formação da nova burguesia industrial”.

Outro elemento importante que se destaca no decorrer da peça é o uso da linguagem, neste sentido, Décio de Almeida Prado afirma: “a linguagem da peça nos engana na sua pretensa simplicidade: parece ser mera transcrição quando é, na verdade, o produto de um feliz esforço de seleção e despojamento” (PRADO, 2008, p. 627). Nas expressões usadas por Helena “como dar o ponto na goiabada, como se fazia sabão de cinza, como se aproveitava o leite para fazer queijo [...]”. (ANDRADE, 2008, p.175). Esse é um exemplo de uma situação e um linguagem despojada, mas que se universaliza quando transfigurada pela arte, como nos relata Prado ao participar nos Estados Unidos de uma montagem de *A Moratória*: “Era um milagre sempre renovado, da transfiguração pela arte. Aquele mundo

restrito que eu conhecera menino havia se transformado em símbolo universal e falava com igual persuasão numa língua estrangeira” (PRADO, 2008, p.629).

Jorge Andrade prefere iniciar a ação no primeiro plano, no momento em que a família de Joaquim já se encontra residindo em Jaborandi, uma cidade do interior de São Paulo que, segundo Joaquim, só se formou devido ao fato de seus antepassados terem doado partes de suas terras para surgimento do novo município. O personagem que abre a ação é Joaquim, ao oferecer uma xícara de café a sua filha Lucília. O ritmo frenético do trabalho a impede de ter um tempo livre, como afirma:

JOAQUIM: O café vai esfriar.

LUCÍLIA: Meu serviço está atrasado.

JOAQUIM: Ora, minha filha, cada coisa em sua hora

LUCÍLIA: Para quem tem muito tempo (ANDRADE, 2008, p. 123).

No primeiro plano, o leitor/espectador toma contato com duas personalidades marcantes. Joaquim representa um tempo já ultrapassado, boa parte de sua história são memórias de uma época de força e dedicação, como fala de sua saúde: “Tenho uma saúde de ferro. Pensa que sou igual a esses mocinhos de hoje?” (ANDRADE, 2008, p. 122). Também nesse novo contexto, Joaquim tenta reafirmar constantemente sua aristocracia.

JOAQUIM: Gentinha! Só têm dinheiro...

LUCÍLIA: *(Seca)* É o que não temos mais.

JOAQUIM: *(Pausa)* Quando meus antepassados vieram de Pedreira das Almas para aqui, ainda não existia nada. Nem gente desta espécie. *(Pausa)* Era um sertão virgem! *(Sorri)* A única maneira de se ganhar dinheiro era fazer queijos... (ANDRADE, 2008, p. 122).

A personagem Lucília abre a peça juntamente com Joaquim. Sua atividade de costureira simboliza a ruptura do mundo agrário e garante o mínimo de estrutura financeira para sua família. Sabemos, logo depois, que a família perdeu a fazenda devido à crise de 1929, e Lucília trabalha na máquina para garantir o sustento da família. Na primeira cena, aparece menção a duas pessoas: tia Elvira e dona Marta: “LUCÍLIA: *(Corta)* Ora papai! *(Pausa. Lucília olha para Joaquim e disfarça)*. Tia Elvira vem experimentar o vestido e ainda tenho que acabar o de dona Marta.” (ANDRADE, 2008, p. 123). A primeira (Elvira) tem uma participação

direta na peça, pois é irmã de Joaquim, e oferece uma suposta ajuda à família de Joaquim levando café e leite como uma espécie de permuta pelo trabalho de Lucília; já a dona Marta é apenas mencionada, mas sua participação nos bastidores com as aulas de corte e costura irá assegurar à família de Quim o mínimo necessário para sobrevivência na cidade.

Essas duas personagens têm papel muito diverso na peça. Tia Elvira diz que deseja ajudar Quim e sua família, mas não impede que o irmão perca a fazenda. Dona Marta não aparece em cena, mas seu curso de corte e costura é o elemento fundamental para que Lucília consiga manter sua família com seu trabalho. Nesse caso, Marta representa a emancipação, enquanto Elvira representa a submissão ao se aproveitar do trabalho de Lucília na fabricação de vestidos retribuindo-lhe apenas com leite e café.

Nesse jogo de essência e aparência, Joaquim manifesta todo seu preconceito por dona Marta, ao mencioná-la como “costureirinha”:

JOAQUIM: Chega de aprender costura.

HELENA: Ela ainda não acabou o curso de Dona Marta, Quim!

JOAQUIM: (Com desprezo) Dona Marta! Uma costureirinha.

Basta algumas noções. A Lucília não vai ser costureira
(ANDRADE, 2008, p. 135).

Para Sant’Anna (1997, p. 116), “Marta está por trás de Lucília, a primeira personagem do ciclo que reage à decadência econômica e se adapta com lucidez à nova situação”. É importante a presença de Marta para consolidar, mesmo com a crise da família e sua vinda para a cidade, a situação atual para a sobrevivência dos seus membros. Sant’Anna (1997) apresenta alguns significados de Marta no contexto da peça:

Podemos situar aqui a gênese do símbolo de “Marta”: além de ação, esboçam-se os semas da mudança, ou resistência, de realismo (em oposição a quimera), algo de plebeu (em oposição a aristocracia), algo de novo (em oposição ao tradicional) e de solidariedade (SANT’ANNA, 1997, p. 116).

Jorge Andrade, em depoimento a Edla von Steen, argumenta que “Marta, para mim, simboliza a história que tudo presencia” (ANDRADE, 2012, p. 145).

Nesse caso, Marta funciona como um personagem onipresente, constituindo um dos pilares que garante o desenvolvimento da ação. Não é à toa que o ciclo de dez peças será intitulado por Marta²⁸, a árvore e o relógio.

Na primeira vez em que há o retorno a 1929, o leitor/espectador toma contato com a causa primeira da crise. No entanto, além do evidente fato histórico da quebra da bolsa de Nova Iorque e do seu impacto no Brasil, a crise aparece em microrrelações individuais. Deste modo, a crise é tanto coletiva – nacional e internacional – quanto, também, individual, ligada a estes personagens com suas subjetividades marcantes. Joaquim e seus antepassados viviam em uma época em que o poder estava na palavra empenhada, como afirma o próprio personagem, sendo imediatamente contestado por sua esposa Helena: “Joaquim: Entre dois homens de bem, a palavra empenhada basta. Helena: Vender café a prazo nesta situação é perigoso, Quim” (ANDRADE, 2008, p. 127).

Nesta curta passagem, podemos ver tanto o plano coletivo, social, quando Joaquim anuncia que confia na palavra das pessoas, em seu caráter, nas virtudes dos homens bem posicionados. Helena também remete a esse nível coletivo, mas já adaptando-o à situação atual em que se encontram. A situação a que ela remete é tanto a da crise que se avizinha – como vão honrar o pagamento a prazo com a crise? – quanto, também, a nova organização social, para a qual é preciso haver contratos, documentos, um sistema legal que não se limite à palavra empenhada, que era típica do modelo de patriarcalismo então em declínio. Ao mesmo tempo, vemos Quim e sua teimosia, que o faz tomar decisões equivocadas e intempestivas, em chave individual.

Surge outro personagem, Marcelo, o filho que não se adaptou nem ao campo nem à cidade. Ele estava se preparando para ser o legítimo herdeiro dos bens da família. Sua atitude de não adaptação também funciona como uma oposição à Lucília. Como se viu, Lucília representa uma atitude realista frente à mudança de paradigma, enquanto Marcelo divaga em seus pensamentos em um mundo sem compromissos formais relacionados à sobrevivência.

²⁸ Outra referência que o nome Marta simboliza encontra-se na analogia com a personagem bíblica: “certa vez, organizando em sua casa uma recepção e refeição para receber Cristo, ao não ser ajudada por Maria que se aninha aos pés do convidado, Marta investe: ‘Senhor, não vos importais que minha irmã me deixe servir sozinha? Dizei-lhe que me ajude!’. Ao que Cristo teria respondido que ela se agitava e se inquietava por muitas coisas quando uma parte só era necessária, e que Maria teria escolhido a melhor parte” (SANT’ANNA, 1997, p. 116).

HELENA: Marcelo! (*Bate na porta*) Marcelo! Levante-se, meu filho! Você vai ao frigorífico? (*Ouve qualquer coisa*) Então venha tomar o seu café.

LUCÍLIA: Vamos ver pelo menos se neste emprego ele para mais (ANDRADE, 2008, p. 126).

Marcelo está em oposição ao pai, pois mesmo quando morava na fazenda, não se dedicava ao trabalho e, muito menos, ao estudo. Como filho de fazendeiro, Marcelo não precisaria de muitos esforços para ter um futuro melhor. Tudo viria como herança, sem muita dedicação. Em decorrência disso, como representante de uma casta, Marcelo também carrega consigo um preconceito para com os trabalhadores.

MARCELO: (segundo plano) Mande o Benedito arrear meu cavalo. [...]

HELENA: (Segundo plano) Arreie você mesmo.

MARCELO: (Segundo plano) Mas afinal, para que temos empregado? (ANDRADE, 2008, p. 129).

Sua posição de mandatário inverte-se na cidade. No entanto, a perspectiva de viver no mundo da lua ainda persiste:

MARCELO: Trabalhando no meio daqueles ingleses, logo estarei “espikando”. Então, a senhora vai ver! Subirei como um rojão! É muito importante saber falar inglês, dona Helena.[...]

MARCELO: Tenha confiança no seu filho. (*Pára na porta e volta-se para Helena*) Ele vencerá! (*Entra no quarto num rompante*) (ANDRADE, 2008, p. 138).

Na fazenda, Joaquim questiona o porquê da sua não adaptação, principalmente aos estudos:

JOAQUIM: Pois bem: você esteve praticamente em todos os colégios do Estado, nenhum serviu, tenho lutado com você para estudar, mas não adiantou. Não quer estudar, não é?

[...]

MARCELO: Não me dou para os estudos (ANDRADE, 2008, p. 135).

Olímpio, namorado de Lucília, representa o filho do fazendeiro que deu certo. Ele formou-se em direito e torna-se um legítimo representante de uma nova categoria de trabalho: os profissionais liberais. Para infelicidade de Joaquim, Olímpio era filho do seu maior inimigo político: “JOAQUIM: (*Com desprezo*) O Olímpio! Você fala do “Olímpio” como se já fosse íntimo na minha casa. Não quero saber disto. Ele também deve ser do P.R.P. Basta para mim, Era só o que me faltava: ver minha filha casada com um perrepista!” (ANDRADE, 2008, p. 137).

Nesse momento, Joaquim obriga Lucília a terminar seu namoro. Contraditoriamente, em 1932, no primeiro plano, será Olímpio sua última oportunidade de reaver a fazenda, embora seja essa uma tentativa malograda.

Como representante da oligarquia cafeeira, Joaquim manifesta sua crítica ao presidente da época de 1932. Segundo Joaquim, ao ler o jornal: “Entregam-se ao ‘Ditador’ com uma facilidade de vendidos” (ANDRADE, 2008, p. 138). Na sequência do diálogo, Lucília, mesmo falando que não gostava de política, demonstra ter uma visão mais ampla que seu pai. Joaquim acredita que as causas de todos os seus problemas estão relacionadas à política nacional, e não vê que a crise de 1929 é um processo amplo que envolve o modo de produção do capitalismo. Em relação a isso, Lucília pondera: “Ora papai, o senhor sabe que isto não depende de partido. Crise é uma coisa a parte” (ANDRADE, 2008, p. 139).

A personagem Lucília é construída de forma a ter uma visão realista dos problemas. Ao se colocar de forma solidária, ajudando seus pais e seu irmão Marcelo, sua atitude é de sacrifício e ela tem consciência disso, quando diz, por exemplo, que é: “[...]responsável também pela carga” (ANDRADE, 2008, p. 130). No entanto, a única personagem que Lucília não perdoa é sua Tia Elvira. As causas dessa raiva não são diretamente apresentadas, cabendo ao leitor/espectador lançar a hipótese pelo problema acontecido no passado. Nesse aspecto, a peça *A Moratória* aproxima-se dos pressupostos naturalistas, quando uma determinada ação do presente está diretamente ligada ao passado. Em um dos diálogos entre Lucília, Helena e Joaquim, começa a se esboçar a mágoa de Lucília: “Tia Elvira gosta de se fazer esperada. Por mim, não aceitava nada que viesse daquela gente!” (ANDRADE, 2008, p. 128).

No final do primeiro ato, Jorge Andrade elabora com maestria uma simultaneidade de conflitos na qual mescla dois sentimentos antagônicos: a decepção e a esperança. Segundo Rosenfeld (2008, p. 614) “A justaposição

simultânea de dois planos temporais é, evidentemente, um recurso épico. Só um narrador, no caso encoberto, pode manipular os dois níveis de tempo, fazendo com que as personagens vivam simultaneamente ambos”. Esse “narrador encoberto” quebra o conflito ao antecipar os fatos que serão vivenciados pelos personagens. Como afirma Elizabeth Ribeiro “O efeito de ironia dramática [...] amplia o horizonte do espectador sem diminuir a força do drama. Poder-se-ia pensar que o interesse no que se passa em 1929 diminuiria, já que o público já sabe que a família terá que deixar a fazenda” (AZEVEDO 2014, p. 83). Assim, dois diálogos marcam esse final, um de Helena e Elvira, e outro entre Lucília e Joaquim. Elvira como portadora das más notícias, anuncia a Helena que o preço do café teve uma queda vertiginosa, e Helena antevê o desastre da família. Em outro plano, Joaquim, ao ler o jornal, encontra a maneira de como reaver sua fazenda, pedindo ao banco uma Moratória:

HELENA: (*Segundo Plano*) Meu Deus! Que será de nós?
JOAQUIM: (*Primeiro Plano*) Moratória! Moratória, minha filha!
LUCÍLIA: (*Primeiro Plano*) O que é isto?
ELVIRA: (*Segundo Plano*) É preciso ânimo, Helena!
JOAQUIM: (*Primeiro Plano*) Prazo! Prazo de dez anos aos lavradores.
[...]
HELENA: (*Segundo Plano*) (*Não se contendo mais*) Nossas terras! Não! Será o fim de tudo!
[...]
LUCÍLIA: (*Primeiro Plano*) (*No auge da alegria*) Papai! Papai! (Abraça Joaquim).
HELENA: (*Segundo Plano*) (*No auge do desespero*) Quim! Quim! Quim! (Elvira abraça Helena). (ANDRADE, 2008, p. 145-146).

A construção da personagem Helena vai se mostrando aos poucos. No primeiro ato, percebe-se que suas atitudes estão em sintonia com as ações de Lucília. Jorge Andrade atribui às mulheres (Helena e Lucília) o papel de sustentação do lar. Helena tem a força emocional e a solidariedade, enquanto Lucília representa o vigor e uma visão pragmática na luta pela sobrevivência na cidade e no novo mundo que se anuncia. No entanto, Joaquim e Marcelo estão presos ao passado, um pela lógica do trabalho rural, outro pela incompatibilidade em uma nova organização social do trabalho visto como “[...] sinônimo de sofrimento e aprisionamento, é sinal proletarização e desqualificação do indivíduo”

(ARANTES, 2001, p. 102). Estes dois estão fadados ao fracasso. Cabe, então, àquelas a tentativa de manter o grupo unido e, a partir de um processo dialético, estabelecer uma nova síntese de família para sobreviver no mundo capitalista. Segundo Souza (2008, p. 140), em relação à Lucília: “A sua força é a da criatura sem liberdade, empenhada nos compromissos, na aceitação do mundo e do presente. Por isso, apenas ela conseguirá se libertar da fazenda e penetrar no novo universo que se constrói”.

Portanto, no primeiro ato, o leitor/espectador já tem consciência de que a família não ficará na fazenda, pois a primeira cena é feita em 1932, já na cidade. Essa quebra temporal faz com que o leitor/espectador não apenas assista passivamente às sequências das cenas, mas também reflita sobre a impossibilidade de uma solução no palco através dos diálogos, pela ação dos personagens. A forma como Jorge Andrade trabalha com a questão temporal possibilita não um mergulho nostálgico do passado, mas um enraizamento no presente que desvela os limites do modo de produção capitalista como um processo desumanizador. Não há como resolver essa questão no âmbito do drama, do sucesso em reaver a fazenda – o que seria uma compensação simbólica de curto alcance – ou de perdê-la por conta de decisões individuais, pois o que impede a solução positiva é a impossibilidade de moratória para a grande maioria das fazendas.

3.3. A Moratória: ainda há esperança

No segundo ato, a cena também se inicia, no primeiro plano, quando um clima de euforia contagia o ambiente. Lucília, bem vestida, vai à missa com Olímpio. No segundo plano, Helena convida Lucília para rezar a ladainha. A cena é justaposta com o clima de alegria do primeiro plano. Helena, durante a ladainha, ao proferir: “Helena: (*Segundo Plano*) Mãe do bom conselho (*Helena vacila*)” (ANDRADE, 2008, p. 149). Essa fala pode remeter o leitor/espectador para toda a problemática da família: a palavra “conselho” está em oposição à atitude de Joaquim, com sua intolerância e seu preconceito assumidos por sua visão patriarcal, em parte, também condicionada às causas do problema. No entanto, é

importante salientar que o conflito não se resolve em um plano individual, pois materializa a condição estrutural do modo de produção capitalista.

A cena seguinte persiste no segundo plano, em um diálogo entre Helena e Lucília sobre a possível perda da fazenda. Joaquim foi à cidade reaver o dinheiro com Arlindo. Outra solução seria que Augusto, cunhado de Joaquim, comprasse a fazenda. Helena argumenta:

HELENA: Se seu tio arrematar a fazenda, o Quim poderá continuar, trabalhar, morrer em suas terras. Há homens que não sabem, não podem viver fora do meio. Seu pai sempre morou na fazenda. Para nós, o mundo se resume nisto. Toda a nossa vida está aqui. (*Joaquim no primeiro plano trazendo um embornal, cartuchos, buzina de chifre, pios de passarinhos etc.*) E não se esqueça, Lucília, de que seu irmão não tem profissão, não estudou. Em que condições iríamos viver? (ANDRADE, 2008, 151).

A cena conclui-se como a chegada de Elvira no primeiro plano. Joaquim diz que Lucília não costura mais, Elvira não perde a oportunidade para demonstrar sua atitude esnobe:

ELVIRA: (*Primeiro Plano*) Queria experimentar o vestido. Não tem importância, volto mais tarde. Trouxe esses queijos da fazenda.
JOAQUIM: (*Primeiro Plano*) Não vai esperar?
ELVIRA: (*Primeiro Plano*) Não posso. Preciso ir ao Asilo. Hoje temos reunião da Diretoria. E como são cansativas e cacetes! Mas precisamos ajudar o próximo (*Suspira*). (ANDRADE, 2008, p. 152-153).

Na cena seguinte, volta-se para o segundo plano. Nele, Lucília recebe a visita inesperada de Olímpio, que veio para restaurar uma conversa sobre o possível noivado e, também, para falar pessoalmente a Lucília que a fazenda de seu pai irá à praça:

OLÍMPIO: (*Com esforço*) O Arlindo... não conseguiu se salvar também. A fazenda de seu pai vai à praça hoje.
LUCÍLIA: Não!
OLÍMPIO: Lucília
LUCÍLIA: Não!
OLÍMPIO: Não queria que soubesse por intermédio de outra pessoa. (ANDRADE, 2008, p. 155).

Outro fato interessante é como Jorge Andrade lidou com a relação amorosa entre Lucília e Olímpio, fugindo da matriz melodramática de um amor impossível por ser Olímpio o filho do maior inimigo de seu pai: o coronel João José.

OLÍMPIO: (*Pausa*) Sei que sente. Acha humilhante depender de mim, o filho do inimigo político de seu pai. Como se casamento fosse isto: combinação de fortunas ou de partidos políticos. Nunca aprovei esta mentalidade e espero que isto acabe de uma vez. Sempre achei vergonhoso o que meu pai fez ao seu e o que seu fez a muita gente. Esse coronelismo que não reconhece razão a ninguém, que destrói tudo, que é cego (ANDRADE, 2008, p. 156).

Olímpio representa uma geração diferente de seu pai, e não aceita a lógica do coronelismo. Importa notar a forma como Jorge Andrade redimensiona a questão amorosa: ele não a localiza no plano dramático, das ações dos amantes contra uma sociedade hostil, mas sim no plano épico, ao apresentar o conflito social e histórico vivido pela família como algo a ser abandonado, que não merece atenção e, com isso, não caia na armadilha romântica do casamento como solução para todos os problemas. Em nenhum momento se abre a possibilidade de solução dos problemas da família pelo casamento de Lucília e Olímpio, pelo contrário: Lucília precisa antes reorganizar sua vida para, então, poder pensar em relações pessoais. E também o conflito entre os pais não se torna um conflito na peça: eles não brigam e retomam a relação, entre lamentos e decepções, alegrias e festas. Tudo se resolve em poucas linhas, sem afetação, sem grandes abalos. Andrade privilegia o conflito no plano histórico e social.

Na cena do primeiro plano, Joaquim tenta acordar Marcelo para contar a novidade sobre a Moratória, mas Marcelo reluta em se levantar. Joaquim também pergunta a Marcelo o porquê de deixar o emprego no frigorífico. Para Joaquim, essa atitude e o fato de viver bebendo acabam manchando o nome da família, que deveria ser preservado: “JOAQUIM: Muitas coisas. Ainda somos o que fomos” (ANDRADE, 2008, p. 159). Marcelo faz um desabafo:

MARCELO: Vivemos em um mundo diferente, onde o nome não conta mais... E nós só temos nome.

[...]

MARCELO: O senhor finge não compreender o que digo. Não me adapto a esta ordem de coisas.

JOAQUIM: Mostrei o caminho fiz minha obrigação.

MARCELO: O caminho! É exatamente o que estou querendo provar: que o senhor mostrou o caminho errado. O caminho que nós tomamos, não tem mais sentido. O senhor não me educou para ser operário (ANDRADE, 2008, p. 159).

O reconhecimento de Marcelo frente à situação em que se encontra não joga toda a culpa sobre Joaquim, mas percebe que tanto ele como seu pai pertencem a um mundo superado e que qualquer tentativa levaria novamente ao fracasso:

JOAQUIM: (*Num grito*) Vamos voltar!

MARCELO: ... tornaríamos a perdê-la. As regras para viver são outras, regras que não compreendemos nem aceitamos. O mundo, as pessoas, tudo! Tudo agora é diferente! Tudo mudou. Só nós é que não. Estamos apenas morrendo lentamente. Mais um pouco e ficaremos como aquele galho de jabuticabeira: secos! secos! (ANDRADE, 2008, p. 161).

Percebe-se, nesta passagem, como Marcelo deixa de ser apenas o filho-problema de um pai que foi rico. O trecho extrai o foco do indivíduo e o lança à dimensão histórica, ao passado, ao tempo tornado o verdadeiro assunto: o mundo mudou, as relações são capitalistas, a velha ordem será superada pelas novas injunções. Não é apenas essa crise, por mais profunda que seja, que finaliza com eles, mas uma mudança profunda na organização social. Marcelo bebe, tenta se esquecer o que está ocorrendo, não se adapta ao mercado de trabalho como operário, mas não o faz somente por sua constituição psicológica; há uma dimensão coletiva, de superação de uma situação histórica determinada. Como se tenta mostrar, todos os personagens de Andrade, sem perder seus traços idiossincráticos, são representações das impossibilidades e travamentos impostos pelo andar da história. A formação cultural, psicológica, social e econômica que Marcelo recebeu impede sua adaptação ao novo contexto. Nesse segundo ato, tanto Marcelo como Helena assumem atitudes mais desafiadoras e passam a contestar o que Joaquim dizia como lei:

JOAQUIM: Defenda, defenda seu filho. Deixe que ele fique um perdido, um inútil.

HELENA: Não acuso você de nada Quim. Sempre aceitei o que fazia ou determinava, como sendo o mais certo. Em tudo! Mas você pode afirmar que nunca errou? Pode?

[...]

HELENA: Nunca tive ilusões. Para mim, tudo acabou naquele dia... *(Olha ligeiramente para os quadros)* ... naquele dia saímos de lá. Falo em voltar para não desanimar o Quim (ANDRADE, 2008, p. 162-163).

Marcelo revela o motivo porque bebeu na noite anterior, pois ele já sabia que o resultado do processo pedindo a Moratória seria nulo:

MARCELO: *(Com esforço)* Foi por isso que bebi ontem à noite. Papai ia ficar sabendo. Tive medo!

HELENA: *(Temerosa)* Sabendo o que?

MARCELO: Ele... ele perdeu.

HELENA: Perdeu?!

MARCELO: O processo de nulidade. Não pude me controlar. Não tive coragem de dizer. Mamãe! Não queria que você sofresse. Não posso vê-la sofrer! (ANDRAD E, 2008, p. 164).

De volta ao segundo plano, Joaquim chega com o rosto machucado por brigar com seu cunhado Augusto. Quando chega em casa, encontra-se pela primeira vez com Olímpio. É contundente em não autorizar o relacionamento entre Lucília e Olímpio. Além disso, culpa Olímpio e seu pai pela situação que está vivendo. No auge de seu desespero, ouve e replica:

OLÍMPIO: Procure compreender “seu” Quim. Eu e Lucília queremos casar e acho que...

JOAQUIM: *(Corta, brusco)* A fazenda vai à praça, não minha filha. Minha família não está em liquidação (ANDRADE, 2008, p. 164)

Mesmo Joaquim não aceitando o noivado, Olímpio promete estudar o processo para buscar uma solução jurídica:

OLÍMPIO: Vou estudar o processo e... se houver alguma falha, entrarei imediatamente com um recurso. Teremos, assim, tempo para esperar uma resolução do governo. Não é possível que ele deixe uma classe inteira ir à ruína, sem tomar uma providência qualquer (ANDRADE, 2008, p. 168).

No primeiro plano, já com a decisão negativa de nulidade do processo, Olímpio lê o porquê da perda da causa:

OLÍMPIO (Lê) “Não procede a nulidade alegada. A lei manda publicar os editais no Diário Oficial e em jornal local, onde houver... Etimologicamente, jornal vem do italiano *giornale* e de *giorno*; do latim *diurnus*, de *dies-diei*, quer dizer, diário. Ora, na comarca não há diário e sim semanários. Não é obrigatória a publicação em semanários...”.

O segundo ato finaliza com a derrota nos dois planos pois, em 1929, a fazenda vai à praça e, em 1932, perde-se o processo de nulidade. Helena, então, clama aos céus para manter sua família unida:

HELENA: (Segundo Plano) (*Enquanto Lucília tira o vaso de flores e a toalha, Helena cai ajoelhada na frente dos quadros*) Ó Maria concebida sem pecados, rogai por nós que recorremos a vós! Tirai nossas terras, mas conservai, conservai, eu suplico... (*Olha o quadro de Joaquim e subitamente esconde o rosto nas mãos. Lucília abre a máquina de costura.*) (ANDRADE, 2008, p. 170).

Termina o segundo ato em um clima de derrota. Com efeito, percebe-se, na atitude de Lucília ao abrir a máquina de costura, a ação determinante que garantirá o sustento da família nos próximos anos. Além disso, serve como uma passagem para iniciar o terceiro ato já na máquina de costura, como abrira o primeiro ato. Nesse final, o único que não sabe ainda do que ocorreu é Joaquim. Essa informação será revelada somente no final do terceiro ato. Portanto, podemos classificar os personagens da seguinte forma: “Joaquim e Marcelo são os perdedores, irremediavelmente deslocados no novo mundo que lhes surge pela frente. Lucília é uma lutadora que não entregará os pontos. Helena também vence, na medida em que se resigna à nova situação” (AZEVEDO, p. 83).

3.4. A Moratória e a mentira desvelada: o fim da esperança

O terceiro ato inicia no segundo plano, após a decisão do tribunal para deixar a fazenda. Joaquim está em um quarto escuro, observando os detalhes. Helena o chama para sair do quarto e parar de ficar “Examinando tudo”

(ANDRADE, 2008, p. 171). Como em um ritual de despedida, Joaquim e Helena passam a comentar detalhes da casa (balaústre quebrado, forro do quarto, janela com defeito) e também os latidos dos cachorros na colônia. Tudo isso para se desviar do assunto principal, que é a saída da fazenda na qual eles conviveram por 35 anos. O casal passa a relembrar a festa de casamento, as pessoas de antigamente como mais autênticas, segundo seus critérios aristocráticos de comportamento. Helena deixa transparecer uma crítica ao modo como se casava no passado, por se tratar de casamentos arranjados:

JOAQUIM: O que foi que você pensou de mim no momento em ficamos a sós?

HELENA: Nada.

JOAQUIM: Nada?! [...]

JOAQUIM: Não queria se casar comigo?

HELENA: Não sei, não me perguntaram.

JOAQUIM: E se tivessem perguntado?

HELENA: Não me perguntaram nunca (ANDRADE, 2008, p. 176).

Quando voltam a falar sobre a saída da fazenda, os dois encaram a situação como apenas uma “viagem”, pois logo retornarão para sua casa. No dia da partida, o combinado era levar pouca coisa: os quadros de santos, o galho de jabuticaba e o relógio que foi presente de seu avô Gabriel.

JOAQUIM: (Pausa) Foi presente de casamento de meu avô Gabriel ao meu pai. Sabe? Vovô Gabriel tinha um propósito. Os antigos não davam nada assim sem mais nem menos. Sabia sempre o que era mais útil. Junto com o presente veio a recomendação: “Martiniano! Não deixe nunca o sol pegar você na cama, meu filho, e saiba dividir o seu tempo que tudo...”. Disto ninguém poderá me acusar, Helena. Em toda minha vida, somente aquela vez quando tive maleita não vi o sol nascer (ANDRADE, 2008, p. 176).

O relógio além de estabelecer uma relação intertextual com a peça *Pedreira das Almas* ao retomar o avô Gabriel, segundo Catarina Sant’Anna perder sua função “A partir de *A Moratória*, o relógio perderá sua função utilitário e assumirá, portanto, uma função simbólica, a de ‘tempo perdido’, ‘tempo parado’, em relação ao presente – ‘tempo de ação’, ‘tempo de trabalho’, de tentativa de renovação” (SANT’ANNA, 1997, p. 152). Ironicamente, a função do relógio ocuparia na cidade uma maior utilidade, pois é neste contexto, marcado pelo “tempo do trabalho” e

não mais pelo “tempo da natureza” do nascer ao por do sol como regia a vida no campo. Como Jorge Andrade quer enfatizar a decadência, a morte de um grupo social, o relógio para e ressalta o tempo perdido. “Só voltará para a parede, no entanto, funcionando perfeitamente, no fechamento do ciclo com Vicente” (SANT’ANNA, 1997, p. 152).

Outra cena que revela uma ironia dramática, acontece na intercalação de dois planos: no segundo plano, Helena e Joaquim conversam sobre a volta das formigas e a preocupação delas destruírem as plantas, e até mesmo invadirem a casa. No primeiro plano ocorre um diálogo entre Elvira e Lucília. A justaposição de cenas proporciona uma crítica e uma possível comparação entre formigas e Elvira como duas pragas. No segundo plano Helena alerta: “Você viu que as formigas tornaram a sair? [...] JOAQUIM: Não. Onde?” (ANDRADE, 2008, p. 177). No primeiro plano:

ELVIRA: (Primeiro Plano) Bom dia Lucília.
LUCÍLIA: (Primeiro Plano) Bom dia.
[...]
ELVIRA: (Primeiro Plano) (Pega o vestido) O Olímpio voltou, não é?
[...]
ELVIRA: (Primeiro Plano) Alguma novidade? [...]
ELVIRA: (Primeiro Plano) Soube que não pretende costurar mais.
LUCÍLIA: (Primeiro Plano): Quem disse?
ELVIRA: (Primeiro Plano) Seu pai (ANDRADE, 2008, p. 177).

Essa intercalação de cenas e de planos proporciona ao leitor/espectador perceber as atitudes da cunhada como uma praga que devora o sentimento de pertencimento de uma classe aristocrática, materializada na frase de Joaquim: “Ainda somos o que fomos”. Essa atitude de Elvira é revelada na relação de submissão que ela estabelece com a família não levando o café, não pagando pelo trabalho de Lucília por costurar seus vestidos. No entanto, é chegado o momento em que Lucília explode sua raiva acumulada e desabafa para sua tia.

ELVIRA: (Primeiro Plano) Cada um tem suas razões. Se não ajudei foi porque não pude, e isto basta.
LUCÍLIA: (Primeiro Plano) Pode ficar com o seu dinheiro. Faça bastante caridade!
ELVIRA: (Primeiro Plano) Lucília!
LUCÍLIA: (Primeiro Plano) Ficamos pobres e continuaremos pobres à nossa custa. Agora saia daqui! Já não moramos mais em sua casa, e devo isto ao meu trabalho (ANDRADE, 2008, p. 182).

As duas últimas cenas revelam um alto grau de tensão pois, no segundo plano, a família tem que sair da casa em que moraram por toda sua vida, segundo Helena: “Trinta e cinco anos, Quim! Trinta e cinco anos aqui e agora... tudo isto!” (ANDRADE, 2008, p. 182). No final dessa cena aparece mencionada o nome de Rosária, provavelmente esposa de Benedito, e Helena recomenda: “Você pediu a Rosária para abrir a casa de vez em quando? Não quero que fique suja de pó (ANDRADE, 2008, p. 183). Outra preocupação de Helena: “Quem vai aguar os vasos do jardim” (ANDRADE, 2008, p. 183). Cada um levou o que mais importava para si: Joaquim leva o relógio e o galho de jabuticabeira florido, Helena um dos quadros religiosos, Lucília a máquina de costura, como afirma: “MARCELO (Segundo Plano) (*Segurando o outro quadro*) A Lucília já arrumou a máquina de costura” (ANDRADE, 2008, p. 184). Além de levar um dos quadros para sua mãe, Marcelo faz uma promessa: “Antes de sair quero dizer ao senhor que... que farei o que for possível para ajudar. Nunca trabalhei, mas...” (ANDRADE, 2008, p. 184). Assim, neste clima de derrota, termina a cena da saída da fazenda.

Na última cena na cidade, Joaquim é o único que não sabe do desdobramento negativo do pedido da Moratória. Sua ausência em casa faz com que Lucília e Helena se desesperem. Quando Joaquim chega, já se encontrou com Olímpio e sabe que perdeu a causa. O silêncio de Joaquim faz com que Lucília entre em pânico e assuma as dores do pai:

LUCÍLIA: É isso mesmo. Proteste. Proteste, papai. O senhor tem o direito, nós temos esse direito. As terras são nossas, sempre foram nossas. Ninguém nos pode tomar. Papai! Ainda há esperança, daremos um jeito; é preciso que o senhor não aceite, nós não podemos aceitar (ANDRADE, 2008, p. 186).

A tentativa de Lucília de manter seu pai com esperança é inútil, pois ela sabe que o único motivo que o faz permanecer vivo em um mundo ao qual não mais pertence é a esperança de poder retornar a sua antiga vida. Aceitar a derrota significa aceitar a morte de tudo o que ele é e representa. Assim, Joaquim responde a Lucília: “Eu... eu não sofro mais, não sofro mais, minha filha. Não precisa ter medo. Eu... eu...” (ANDRADE, 2008, p. 187). Joaquim sabe que o que

resta são as lembranças: “O feijão da seca começa a soltar vagens!” (ANDRADE, 2008, p. 187). Assim termina o ato, como indica a rubrica: “As vozes se transformam em um murmúrio e as luzes apagam definitivamente.” (ANDRADE, 2008, p. 187).

Como se acompanhou, nessa peça o passado não é apenas um marco da passagem do tempo, pois tornou-se o centro irradiador da crise apresentada. Essa crise não se resume à social, a crise do café, mas também precisa se alçar à crise formal, do drama, que se abre ao épico. Em Andrade, isso não se faz pelo esquecimento do nível subjetivo, mas pela identificação de uma dialética entre indivíduo e sociedade das mais produtivas. Em uma primeira abordagem, superficial, poderíamos incorrer no erro de imaginar a peça até mesmo reacionária, caso ela se detivesse em mostrar o sofrimento de um homem, Joaquim, em chave nostálgica, a defender os valores de uma sociedade pautada pela força da burguesia no campo. E, como Joaquim não é visto como um personagem negativo, não é demais lembrar que essa dimensão está necessariamente presente. No entanto, o que a peça mostra é a localização histórica dessa transição: não há nem nostalgia, nem defesa, nem a crítica veemente, ou acusação. Ele consegue fazer isso, entre outras coisas, pela forma. A organização do espaço e do tempo, em primeiro lugar, e a articulação de conflitos que apenas aparentemente se limitam ao nível intersubjetivo; eles sempre se espriam para discussões de maior alcance e desembocam em um ponto de fuga épico.

Nesse sentido, vemos a discussão em torno do realismo (e do expressionismo) já realizada se materializando na peça. Se no expressionismo vimos um apelo a uma subjetividade distorcida, aqui não poderia ser mais diferente: estamos diante de personagens demasiado humanos, materialmente localizados. Por outro lado, o expressionismo social intenta mostrar o nível de construção dos significados artísticos, e essa exposição surge em *A Moratória* com muita clareza, no que diz respeito à perspectivação temporal, e mais nuançado na construção do enredo. Aproxima-se, de fato, das discussões realizadas pela importância central da tensão em torno da forma do drama para a construção de seus sentidos possíveis, forma essa questionada a partir de mudanças no plano social que exigem novas saídas. A dialética entre forma e conteúdo torna-se, ela mesma, decisiva para a ironia formal que marca a peça, mirando um plano épico.

Como afirma Engelmann (2017, p. 152) “O conflito principal é épico: a peça expressa um mundo que está se desmanchando e os personagens, nada podendo fazer, são entregues a um percurso histórico já traçado de antemão pela lógica da forma épica-dialética”. Já vimos que isso é muito diferente de *Vestido de Noiva*. Mas a comparação mais elucidativa se dá com *Santa Marta Fabril S/A*, de Abílio Pereira de Almeida, encenada no TBC, no mesmo ano de 1955.

3.5. *Santa Marta Fabril S/A*: Família, Propriedade e Tradição

A peça *Santa Marta Fabril S/A*, escrita por Abílio Pereira de Almeida, teve sua estreia no dia 02 de março de 1955, no TBC com direção de Adolfo Celi e cenário de Mauro Francini. A peça trata de uma família burguesa que tenta livrar sua fábrica da falência. Para isso, a família faz um acordo de ajuda financeira com o governo de Getúlio Vargas. Para estabelecer uma leitura mais aprofundada da obra e suas relações com o teatro de Jorge Andrade, tomaremos como ponto de partida as críticas de Gilda de Mello e Souza, publicadas no ensaio ‘Teatro ao Sul’ (2009), bem como o estudo de Gabriela Über, *O teatro de Abílio Pereira de Almeida e algumas relações com a obra de Jorge Andrade* (2011).

Abílio Pereira de Almeida tem uma relação muito próxima com o TBC, pois participou de sua fundação, em 1948, como primeiro secretário, cargo que exerceu por mais de oito anos. Logo em 1948, teve sua primeira peça encenada pelo TBC, *A mulher do próximo*. Em 1949, encena *Pif e Paf*; em 1951, *Paio Velho*; em 1955, *Santa Marta Fabril S/A* e, finalmente, em 1957, *Rua São Luiz, 27 – 8º*. O conjunto de sua dramaturgia, para Prado (1988, p. 56), “só não se completou por não possuir um arcabouço literário e ideológico mais sólido. Formalmente, perseguiu durante anos a técnica da ‘peça bem-feita’, não alcançando a não ser quando já dava evidentes sinais de esgotamento”. No entanto, foi um dos dramaturgos mais prestigiados pelo TBC, além de atuar como ator no teatro e no cinema pela Companhia Vera Cruz²⁹. No entanto, a pouca densidade literária e o vínculo ideológico ligado à burguesia, citada por Prado (1988), não foram empecilhos para

²⁹ GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Companhia Cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos**: um estudo sobre a produção cinematográfica industrial paulista. Tese de doutorado pela Universidade de São Paulo, 1976.

que o público se identificasse com os temas de suas peças, proporcionando, assim, espetáculos com maior número de bilheteria entre os dramaturgos brasileiros. Porém,

(...) em geral, os críticos malhavam todas as minhas peças. Então eu achava que, como as minhas peças faziam mesmo muito sucesso, modéstia à parte, e os críticos eram impiedosos, a opinião da crítica, em matéria de teatro, estava dissociada do gosto do público. Mas como eu estava fazendo sucesso, pouco ligava para a crítica, quer dizer, a crítica é que estava dissociada, azar o dela, não é? (ALMEIDA, apud ÜBER, 2011, p. 3-4).

Os argumentos do dramaturgo materializam a polêmica sobre quando surge um teatro moderno no Brasil. Iná Camargo Costa, quando escreve o ensaio *A modernidade tardia do teatro brasileiro*, reflete justamente sobre a questão de articular três elementos centrais: texto, crítica e público. Os textos, encenados pelo TBC, em sua maioria estrangeiros, traziam não apenas um conteúdo avançado, mas também uma forma que pretendia expor os limites do drama burguês, como estudou Szondi (2001). Mas, no Brasil, encenados com toda a pompa e circunstância de obras já consagradas, elas não vinham pelo seu caráter inovador, mas por conta de seu apelo para o público. Distantes dos contextos históricos, das lutas e oscilações, da acumulação crítica e teórica no seio da qual as obras surgiram, restava seu caráter mercadológico, os rótulos de peças de sucesso na Europa e nos EUA. Deste modo, por meio desse nivelamento receptivo, elas recebiam um tratamento formal que as fazia peças bem-feitas. Essa é uma das contradições que corrobora argumentos desta tese: refletir como o *Debate sobre o Expressionismo* pode ter eco no Brasil, principalmente, tendo como foco uma arte realista, sendo que para isso é indispensável levar em conta o contexto em que as obras surgiam. E, na esteira disso, como elas eram estruturadas, formalizadas, não importava muito o seu conteúdo. Com o perdão do exagero, eram encenadas com a distância de clássicos atemporais.

Essa forma, quase uma fórmula, era determinante para o sucesso das peças. Vimos, faz pouco, como Jorge Andrade soube, na contramão desta tendência, fazer uma obra que falava de uma fase crítica da sociedade brasileira, com um drama com personagens fortes, psicologicamente bem desenvolvidos, mas cuja forma fazia esse nível do drama se dissolver em teatro épico. Nesse

sentido, falando de um assunto brasileiro e com uma forma inovadora, Andrade trazia para a cena brasileira elementos do teatro de Arthur Miller – como as idas e vindas entre passado e presente – mas numa chave completamente diferente. Como se pode observar, na fala de Abílio há uma separação entre a avaliação do público e a da crítica, sendo que esse abismo não trazia a ele qualquer constrangimento: em busca do sucesso, ele o conseguia com a aceitação do público.

Em *Santa Marta Fabril S/A* (2009), as contradições entre conteúdo e forma assumem um aspecto exemplar. Pois esta peça, aparentemente, apresenta em seu conteúdo uma temática mais progressista do que *A Moratória*. Entretanto, para compreender as diferenças, não basta ficarmos presos ao nível da análise do conteúdo, mas sim perceber como a forma pode condicionar o conteúdo. Portanto, faz-se necessário analisar *Santa Marta* (2009) contrapondo forma e conteúdo com a peça *A Moratória* (2008), e, assim, relacionar como o *Debate sobre o Expressionismo* se constitui como uma chave de leitura capaz de atualizar a recepção de uma obra em uma perspectiva realista. Afinal, como conceituou Brecht (2016, p. 300): “O realismo não é apenas uma questão literária, mas uma grande questão política, filosófica e prática, e deve ser tratado e explicado como um problema muito mais vasto, em todos os níveis do humano”.

O enredo de *Santa Marta* (2009) tem como foco principal a manutenção da posse da fábrica ao longo de três gerações, sendo que cada ato representa uma geração. O primeiro ato inicia-se em 1926; o segundo em 1933 e o terceiro em 1948. A sequência temporal indica que a peça enquadra-se “Na dramaturgia tradicional, [...] as personagens avançam irremediavelmente para o futuro, como na realidade, inseridas no decurso linear do tempo, podendo apenas evocar o passado pelo diálogo, nunca cenicamente (ROSENFELD, 2008, p. 614). Esse é um recurso fundamental que diferencia *A Moratória* de *Santa Marta*. Portanto, *Santa Marta* cobre um período de vinte e dois anos que foram muito importantes para a história brasileira. O período tem como momentos principais a crise da bolsa de valores de Nova Iorque, que afeta diretamente a produção cafeeira no Brasil; a Revolução de 30, a Revolução Constitucionalista de 1932, culminado com o Estado Novo de Getúlio Vargas, o início e fim da segunda guerra mundial e o fim do Estado Novo brasileiro, com a volta da democracia em 1945. Vejamos em seu

conteúdo e forma como os elementos históricos e sociais estão presentes em *Santa Marta*.

No primeiro ato, que acontece em 1926, basicamente, a ação decorre do encontro quase diário para o jogo de cartas entre os personagens Tônico, sua mulher Vera, Julia e Clóvis. Quase sempre o jogo resulta em confusão e briga entre os casais, e as cenas de desentendimentos são silenciadas com a intervenção da matriarca Dona Marta: “(60 anos, bem sacudida) - Não briguem, por favor. Ainda proíbo esse bridge na família” (ALMEIDA, 2009, p. 153). A personagem central do primeiro ato é a jovem Marta, que faz aniversário comemorando 20 anos de idade. O melhor presente que recebeu na noite foi um lote de ações da fábrica Santa Marta Fabril:

Dona Marta Não sabe ler? Leia, menina.

Marta (*lendo*) Santa Marta Fabril Sociedade Anônima... 500 ações! (Contando 5 títulos) Duas mil e quinhentas ações... Nossa Senhora, o que é que eu vou fazer com tudo isso?...

A fábrica é o único motivo para que os principais acionistas continuem unidos, porque é fundamental manter a maioria das ações, o que é explicado por Dona Marta:

Não há de que, minha neta. Você hoje é também acionista da Santa Marta. Ela é de nossa família. É a nossa própria família. Tem o meu nome, o seu nome. É alguma coisa mais que uma fábrica. É nosso patrimônio, nosso sangue, nosso... Nosso “panache”, compreendeu?... (ALMEIDA, 2009, 167-168, grifo nosso).

O empreendimento industrial passa como herança de uma Marta a outra, mas, para assegurar o completo processo de transição da riqueza, Dona Marta aconselha sua neta que já é hora de se casar. O pretendente já foi arrumado, Cláudio, o gerente da fábrica e candidato à presidência de Santa Marta Fabril. Assim, une-se o útil ao agradável:

Dona Marta: Então, menina? Tão bom que tenha calhado assim! Ele já é da Santa Marta. Filho de grande acionista. Diretor. Não é pessoa de fora. É uma sorte. Não que isso seja essencial, Deus me livre! Se você não gostasse dele, eu não falava assim. É você

quem deve escolher o seu marido. Deus me livre de insinuações e muito menos de imposições [...]” (ALMEIDA, 2009, p. 173).

Tudo se completa com outro presente que Marta recebe de Cláudio: um anel de brilhante, formalizando seu noivado mesmo à contragosto de Marta. O receio de aceitar se casar com Cláudio explica-se pela infelicidade de seus pais. Não tendo nenhuma afinidade amorosa, restou a aparência e o interesse financeiro para não dividir as ações da fábrica. O jogo de aparências se desfaz para Marta no momento em que ela descobre que sua mãe mantém uma relação amorosa secreta com doutor Clóvis, o médico da família. Julia até tenta disfarçar, mas acaba desabafando para a filha:

Julia: Não nos separamos... Parece ridículo... Mas é a pura verdade... Não nos separamos por causa da Santa Marta Fabril Sociedade Anônima. Para não dividir as ações. Para não perder a maioria. É isso mesmo. É a pura verdade. O traço-de-união da família. Eu e seu pai... Toda a família... Só entramos em acordo quando se trata da Santa Marta. O resto é briga, incompreensão.... Tudo. (*Julia sai inopinadamente*) (ALMEIDA, 2009, p. 204).

Portanto, com essa fala de Julia, termina-se o primeiro ato. Os temas abordados como casamento, adultério e dinheiro reafirmam o jogo de interesses da nova burguesia industrial, ainda em ascensão, no início do século XX no Brasil.

O segundo ato acontece em 1933, um ano após da revolução de 32. A cena é aberta com um recital de poesia em homenagens aos heróis da revolução e também aos bandeirantes, “os primeiros” desbravadores das terras paulistas:

Paulista eu sou, há quatrocentos anos:
Imortal, indomável, infinita,
Dos mortos de que venho ressuscita
A alma dos bandeirantes sobre-humanos (ALMEIDA, 2009, p. 205).

Vale como comparação a adesão ideológica de Almeida, à procura de heróis sem crise, diferentemente de Andrade, que joga luzes turvas e contraditórias sobre seus objetos. Nesse novo contexto, todos os personagens de Santa Marta Fabril S/A estão bem envelhecidos. Cláudio e Marta estão casados e

têm uma filha, Martuxa, de seis anos de idade. Martuxa reforça o coro das crianças e recebe elogios de todos, como afirma Dona Marta: “É muito inteligente essa minha bisnetinha!” (ALMEIDA, 2009, p. 207). Este saudosismo pela Revolução de 32 é mais incorporado pelo personagem Tonico, combatente nas trincheiras da revolução:

Tonico: Muito bem, cunhada. É isso mesmo. Precisamos criar uma rapaziada nova, uma mentalidade de combate, uma juventude de revolução, de 23 de Maio, de MMDC³⁰, de 9 de Julho, me dá outrobuísque aí, Cláudio, uma mocidade pró São Paulo *Fiant Eximia*. Vamos à música. Bota o disco lá, Vera (ALMEIDA, 2009, p. 216).

Para firmar seu compromisso histórico, Tonico deixa sua barba crescer como símbolo de resistência: “Minha barba não é ostentação. Não preciso disso. É um voto. Lutei pela Constituição. Esta barba cresceu nas trincheiras, por uma Constituição, e só a rasparei no dia em que for promulgada essa Constituição” (ALMEIDA, 2009, p. 217). Tonico reafirma sua dedicação ao usar a barba ridicularizada por todos. Clóvis, médico da família e amante de Julia, confessa que não aderiu à luta, pois preferia o conforto e a segurança de seu consultório. Ele mesmo afirma:

Clóvis: Não sou herói, dona Marta. Sou médico. Alimento crianças, salvo vidas e também... Passo atestados de óbito. Não sou de briga, não sou político, e em matéria de valentia e demonstrações de força, sou como aquele que me disse: *Mais vale um minuto de covardia que herói morto e enterrado toda a vida* (ALMEIDA, 2009, p. 219).

Nesse sentido, Clóvis assume uma posição de maior autenticidade frente aos demais, pois Tonico, como Cláudio, recua dos confrontos. Cláudio, segundo Almeida (2009, p. 220), atuou como: “Estafeta, não senhor. Agente de ligação”. E Tonico, que mais se aproximou dos confrontos, teve uma dor de barriga e recuou:

³⁰ Conforme a Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (2016, p. 03): “A data de 09 de julho de 1932 é conhecida pelos paulistas como início do levante da Revolução Constitucionalista. Após a morte dos estudantes Martins, Miragaia, Dráusio e Camargo (a quinta vítima, Alvarenga, também foi baleado naquela noite, mas morreu meses depois) em conflitos de rua entre forças paulistas e partidários de Getúlio Vargas, em 23 de maio de 1932, iniciou-se o movimento MMDC. Os paulistas, em especial a elite afastada do poder pela Revolução de 1930, tinham por objetivo a derrubada do Governo Provisório de Vargas e a promulgação de uma nova constituição para o Brasil”.

“Abandonei, vírgula. Baixei a hospital para tratamento” (ALMEIDA, 2009, p. 221). É possível fazer comparação entre o personagem Clóvis e a personagem Natacha da peça *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, pois ambos assumem posições aparentemente secundárias, mas vão ganhando espaço no decorrer da trama. Natacha, casada com Andrei, gradativamente vai expulsando quem está em seu caminho, tendo como objetivo ocupar espaço na casa e, conseqüentemente, dormir no melhor quarto. Para isso, Natacha expulsa a personagem Anfissa, que é a velha babá que tem oitenta anos. Como afirma Souza (2008, p. 168), “Só ela [Natacha] tem direito ao presente”. E este presente revela sua crueldade em descartar a tradição, representada na figura dos antigos servos como Anfissa. Evidentemente, a peça *Santa Marta Fabril S/A* não apresenta a mesma profundidade proposta por Tchekhov em *As Três Irmãs*. As influências do dramaturgo russo estão mais presentes nas peças de Jorge Andrade, principalmente com a temática da decadência e da não adaptação a um novo mundo. No entanto, a comparação ajuda a compreender as estratégias do personagem Clóvis, que funciona como uma alegoria que representa uma classe média que quer tirar vantagem tanto de sua profissão de médico, como amante e, posteriormente, após a morte de Fernando, como marido de Julia.

Diante de uma situação de possível falência de Santa Marta, Cláudio e Marta aderem ao governo Getúlio Vargas, convidando para um jantar Acrísio Vivanti, representante do governo provisório de Vargas. A evocação gloriosa da Revolução de 1932, cai por terra ou revive apenas em atitudes folclóricas como de Tunico em relação a sua barba, o que vale é a manutenção do patrimônio da família, como afirmar Gabriela Über:

A respeito da revolução de 1932, percebe-se que os fatores motivadores para a classe alta paulista abraçar a causa revolucionária baseavam-se em interesses individuais, que na maioria dos casos seriam contrários ao bem do país. Portanto, não obtiveram muito apoio popular e a revolução elitista logo sucumbiu, com os paulistas decidindo apoiar o governo para não perder seus privilégios (ÜBER, 2011, p. 23).

Cláudio apresenta vários motivos para essa aproximação. Tanto Marta como Cláudio relembram a boa recepção que tiveram quando foram em férias

para a Argentina em tempos passados, mas o maior motivo, e o mais evidente, é apresentado:

Cláudio: E há ainda um quarto motivo para recebê-lo: o doutor Acrísio Vivanti está em condições de salvar a Santa Marta Fabril, por via de um empréstimo na Caixa Econômica Federal.
(*Silêncio geral. Todos olham, ora para Cláudio, ora para o lugar de onde saiu Tonico. Este voltou à cena, meio embasbacado*)
(ALMEIDA, 2009, p. 234).

A possibilidade do empréstimo desmascara os ideais de Tonico, pois este ainda tenta afirmar suas convicções, ao dizer: “Tonico: Vamos, Vera, antes que eu fraqueje. Prefiro a falência da Santa Marta” (ALMEIDA, 2009, p. 235). Argumento este contraposto, de forma muito pragmática, pela matriarca da família:

Dona Marta (*Forte*). Prefere coisa nenhuma. Fique quieto. Não diga asneiras. Antes, pergunte à sua mulher o que é que ela prefere. Hein! Vera, o que é que você prefere? A falência da Santa Marta? Perder seu automóvel, suas jóias? Viver na miséria? Julia, você também? Respondam. Se vocês pensam só no orgulho de São Paulo, por que não fizeram economia? [...] (ALMEIDA, 2009, p. 234).

Após os argumentos incontestáveis de Dona Marta, outra saída honrosa para aceitar o empréstimo foi, supostamente, afirmar a necessidade de colocar São Paulo acima dos interesses da família, como afirma Cláudio: “A questão do empréstimo à Santa Marta é secundária. Ou antes, está em terceiro lugar, porque em segundo está o bem de São Paulo. São Paulo não pode se isolar na federação” (ALMEIDA, 2009, p. 236). Nesse novo entendimento, Tonico recua, afirmando: “Pois que seja para o bem de São Paulo”. (ALMEIDA, 2009, p. 236). Como matriarca da família e isenta de qualquer julgamento, Dona Marta deixa claro o que tem que ser feito para manutenção do patrimônio: “Dona Marta: Eu sou franca. Para o bem da Santa Marta Fabril. E se ele salvar a fábrica, ponho um retrato dele no salão da minha casa. Vamos, Vera. Vamos, seu barbudo teimoso. Levem-me para casa” (ALMEIDA, 2009, p. 236).

Na cena seguinte, o casal Cláudio e Marta combinam quais estratégias usarão para conseguir o objetivo: o empréstimo. Deliberadamente, Marta autoriza

que Cláudio flerte com Nenê Paraíso, a esposa de Acrísio. E Marta também usará de seu charme e de um suposto envolvimento no passado para se aproximar de Acrísio. Nessa cena, fica evidente que o casamento deles também está em função de Santa Marta. Para mantê-la, vale qualquer meio para se obter o que se pretende, isento de qualquer tipo de moralidade que supostamente os dois defenderiam.

O jantar transcorre regado a muita bebida e cigarros. Relatos de viagens para o exterior de Cláudio e Marta, além de relato de festas extravagantes de Nenê Paraíso que, segundo a descrição do dramaturgo, aparenta ser uma mulher de 30 anos e muito elegante. No final da cena e do ato, ambos os casais conquistam seus objetivos: dinheiro e sexo. Com relação ao dinheiro, Marta propõe como fará o pagamento: “amor-tizar”:

Marta Mas uma obrigação dessas!

Acrísio (*percebendo*) E você faz questão de pagar!

Marta Pagar não. Amor-tizar. (*Beijo*)

(*O quadro termina com o seguinte efeito: à direita, o beijo de Acrísio e Marta. Ao centro, o relevo da Santa Marta. À esquerda, os vultos de Cláudio e Nenê, também se beijando*) (ALMEIDA, 2009, p. 2660).

Portanto, o segundo ato começa a apontar uma temática mais social, por tratar do tema da Revolução Constitucionalista de 1932. No entanto, o dramaturgo apresenta a comemoração da Revolução de forma jocosa, ao materializá-la na figura de Tonico, pela sua barba longa, um símbolo de luta pelos ideais de São Paulo. Essa resistência é logo esquecida quando se trata de salvar Santa Marta da falência, numa clara posição oportunista da burguesia de não ter ideais, mas lucro. O casal Marta e Cláudio faz do seu casamento um negócio, assim como fez sua mãe Júlia com Fernando. Como afirmou a personagem, em passagem agora repetida: “Dona Marta: [...] Ela é de nossa família. É a nossa própria família [...]” (ALMEIDA, 2009, p. 167).

O terceiro ato transcorre no ano de 1948. Neste contexto, a ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas já terminou, em 1945. A temática social apresenta-se de forma mais concreta; no entanto, o ponto de vista ainda é da classe burguesa. O ato se inicia com Cláudio falando ao telefone sobre uma comissão de operários que reivindicam aumento de salário. Cláudio é taxativo; não negocia,

pois prefere fechar as portas a ceder às reivindicações. “Que é que estão pensando? Ou aumento ou greve? Fecho a fábrica. Ponho todo mundo na rua e acabou-se! Oh! **Acrísio:** em todo caso fale amanhã com o Mendonça. Preciso de policiamento na fábrica” (ALMEIDA, 2009, p. 267).

Mesmo não concordando com Cláudio, Acrísio enviará os policiais, mas tenta alertar Cláudio de que é melhor negociar para evitar maiores transtornos. Essa atitude intolerante é contraposta por sua filha Martuxa, que agora tem vinte e dois anos e cursa sociologia. O personagem Acrísio se contrapõe a Cláudio, defendendo a posição de Martuxa por não se interessar pela fábrica, pois, segundo Acrísio: “Não estou de acordo. Martuxa vê na Santa Marta um problema social. Vê muito mais longe...” (ALMEIDA, 2009, p. 280). Um exemplo é a busca por um livro sobre gerenciamento:

Martuxa: Estou contentíssima. Há 15 dias ando atrás desse livro. Procurei-o em todas as livrarias de São Paulo. Mandeí ver no Rio. E não é que o encontro agora na estante do papai?

Acrísio: Que livro é esse?

Martuxa: *A revolução dos gerentes*³¹, de Burnham, *The Managerial Revolution*. Formidável! É a última palavra! (ALMEIDA, 2009, p. 282).

Nesse ato, Martuxa centraliza todo o conflito dramático, já que sua visão moderna se choca com a visão conservadora de seu pai. No entanto, a postura de Martuxa, ao desenvolver suas teses, reverbera uma nova fase de desenvolvimento da produção no sistema capitalista, pois, para a jovem socióloga, é preciso investir em capital humano: “Não estou criticando. Estou falando em tese. Hoje em dia, uma fábrica não pode ser tocada apenas como máquina de ganhar dinheiro” (ALMEIDA, 2009, p. 292). Essa visão moderna de Martuxa tem como influência as ideias de Roberto que, na trama, é seu namorado e também o melhor aluno do curso de sociologia:

³¹ Segundo Souza (2009, s/p) “Em 1941, James Burnham publicou uma obra monumental que fez tremer o universo político e ideológico, *The Managerial Revolution*, onde rompe com a escatologia marxista ou mesmo liberal, transferindo a força científica e revolucionária dos teóricos do proletariado para os técnicos e dirigentes econômicos. Burnham foi talvez um dos primeiros teóricos a constatar que os executivos de colarinho-branco concentram nas suas mãos o poder de decisão nas empresas capitalistas e assumem cada vez mais um papel de relevo na sociedade, gerindo e organizando o trabalho produtivo”. Cf. <http://cyberdemocracia.blogspot.com/2009/03/james-burnham-ou-revolucao-silenciosa.html>

Cláudio: Que é que você entende de fábrica de tecidos?...

Martuxa: Eu não. Roberto. Ele estuda a organização do trabalho. É a tese dele: Cousin Taylor Ford.

Cláudio: Mas a Santa Marta não fabrica automóveis (ALMEIDA, 2009, p. 288).

De fato, quando Acrísio afirma que Martuxa “vê muito mais longe...” (ALMEIDA, 2009, p. 280), ele remete às transformações inevitáveis que virão, em prol da organização capitalista. Essa visão de longo prazo se materializa na tese de Roberto sobre novas formas de organização do trabalho, ao implementar as inovações oriundas do fordismo³² e do taylorismo. Martuxa vê potenciais onde seu pai só observa gastos e problemas: “Martuxa: Por exemplo. Você tem 5 mil operários. Podia ter uma cantina, um entreposto de leite, uma cooperativa de consumo.” (ALMEIDA, 2009, p. 288). Outra sugestão de Martuxa passa pela organização de cooperativas de consumos: “Com uma cooperativa, a fábrica poderia fornecer aos seus operários os gêneros de primeira necessidade, em muito melhores condições de preço” (ALMEIDA, 2009, p. 289). Na concepção de Cláudio, essas ideias são absurdas e representam uma crítica ao seu modelo tradicional de administrar Santa Marta. Como se vê, o discurso de Martuxa oscila entre o fordismo (com a administração científica de Taylor, que aumenta em muito a produtividade, a rotatividade e a hiperespecialização do trabalhador, bem como sua alienação e exploração) e uma abordagem humanista da organização do trabalho, perdendo-se nestas agudas contradições. Se isso fosse feito a partir de uma perspectiva de fora, que de alguma maneira ironizasse essa salada de teorias e evidenciasse a fraqueza da apropriação de teorias gerenciais a esmo, teríamos uma peça bastante crítica. Porém, o que se vê é a adesão à postura supostamente humanizadora de Martuxa, contra as gerações anteriores, imorais, sem princípios, corrupta, falsa etc. O maniqueísmo evidente nivela por baixo as perspectivas críticas possíveis no trecho, pois em 1955 já havia, de fato, insatisfação nas

³² Segundo Ricardo Antunes em seu livro *Adeus ao trabalho*: “o fordismo, *fundamentalmente*, como a forma pela qual a indústria e o processo de trabalho consolidaram-se ao longo deste século, cujos elementos constitutivos básicos eram dados pela produção em massa, através da linha de montagem e de produtos mais homogêneos; através do controle dos tempos e movimentos pelo cronômetro fordista e produção em série taylorista; pela existência do trabalho parcelar e pela fragmentação das funções; pela separação entre elaboração e execução no processo de trabalho; pela existência de unidades fabris concentradas e verticalizadas e pela constituição/consolidação do operário-massa, do trabalhador coletivo fabril, entre outras dimensões” (ANTUNES, 1995, p. 17). Grifo do autor.

fábricas, movimento no campo, e toda uma série de mudanças se abria em tela. Mas o enredo se perde em fórmulas fáceis e mal pintadas.

A personagem usa uma linguagem científica para justificar seu ponto de vista. Nesse aspecto, o enredo de *Santa Marta Fabril S/A* induz uma aproximação com temáticas próprias ao naturalismo, pois o foco de análise ainda tem como filtro o olhar burguês e suas relações de interesses. Mas seria forçar demais a mão compará-la com *Os Tecelões*, de Hauptmann, de 1892, sobre a miséria e a luta dos tecelões da Silésia. Para exemplificar esse olhar de fora para questões sociais, Martuxa menciona seu estudo sobre a mobilidade urbana: “Foi sugestão do Roberto. Você sabe? Ele é filho de imigrantes italianos. Seu pai é o Genaro, contramestre lá na fábrica.” (ALMEIDA, 2009, p. 295). Ao mencionar a base de sua pesquisa e a aproximação com Roberto, bem como com os imigrantes, Cláudio identifica a origem de todo o problema: “Martuxa amanhã vai largar essa faculdade. Não quero amizades com esse Roberto e, amanhã mesmo, mando o Genaro para a rua” (ALMEIDA, 2009, p. 297). Esse momento acaba sendo um dos ápices dramáticos da peça. Segundo a rubrica:

(Cláudio dá uma bofetada em Martuxa. Perplexidade. Cena muito rápida. Marta corre em socorro da filha. Abraça-a; de repente, num acesso de raiva, senta um bofetão no marido, com vontade. Este fica pálido, como cera. Acrísio e Clóvis intervêm, afastando Marta. Após dois segundos Cláudio espatifa o copo no chão e sai furibundo, sem dizer palavra. Martuxa chora no regaço da mãe, sentadas as duas no sofá; Julia, chorosa, faz menção de sair, volta-se e chama por Clóvis) (ALMEIDA, 2009, p. 299).

A cena seguinte desenvolve-se exclusivamente entre Marta e Acrísio. Marta deixa transparecer seu arrependimento por ter se casado com Cláudio, abrindo mão de um suposto amor verdadeiro em função da manutenção econômica de Santa Marta. A peça termina com um conselho de Marta para sua filha: “Agarre o seu homem!” (ALMEIDA, 2009, p. 300). Marta projeta em sua filha os seus desejos reprimidos. Assim educa Martuxa, proporcionando-lhe uma maior liberdade de opinião. Além disso, Martuxa se diferencia de Marta ao estudar, pois não é mencionado que outras mulheres da peça com formação superior. De certa forma, o fato de cursar uma universidade possibilita um maior poder feminino. Como se percebe, a discussão social, que já era fraca e calcada no maniqueísmo raso, mostra-se apenas pano de fundo para falar do amor, da busca da felicidade no

casamento. Sendo assim, as temáticas sociais tangenciadas na peça não extrapolam a forma do drama burguês como acontece com *A Moratória*, o que veremos a seguir.

3.6. O debate entre forma e conteúdo: A Moratória e Santa Marta Fabril S/A

No estudo *Teatro ao Sul*, Gilda de Mello e Souza (2008) faz uma análise comparativa entre *A Moratória* e *Santa Marta*. Sua recepção crítica é feita no calor da hora, quando da estreia de ambas as peças em 1955. Souza destaca o mérito dos escritores, mas demonstra uma predileção pela abordagem inovadora de Jorge Andrade em *A Moratória*, por ser sua peça de estreia como escritor. Abílio Pereira de Almeida, por sua vez, era já um ator e dramaturgo consagrado, e tinha tematizado a crise das elites cafeeiras na peça *Paio Velho*³³, encenada pelo TBC em 1951.

Um fator inovador destacado pela crítica de arte é o aspecto do “testemunho da realidade” (SOUZA, 2008, p. 132). Este elemento foi muito exercitado por José Lins do Rego ao apresentar em seus romances de memórias a decadência de uma

[...] sociedade patriarcal ligada à cultura do açúcar e do cacau. O mesmo, no entanto, não acontece no Sul. A derrocada de 29 não condicionou o aparecimento do romance do café e, fora uma ou outra tentativa só começa a efetuar-se agora, tardiamente, e num gênero como o teatro, muito pouco vinculado à nossa tradição artística (SOUZA, 2008, p. 132).

Tendo o teatro como “testemunha da realidade”, os dramaturgos Abílio Pereira de Almeida e Jorge Andrade ofereciam as experiências de sua classe social como chave interpretativa das novas transformações no modo de produção da riqueza. Cada um ao seu modo, ambos retrataram a crise social, tendo como foco os aspectos morais ou sociais da época, mas com resultados muito diversos. Como afirma Souza:

³³ A peça serviu de referência para *Terra é sempre terra* de 1952, dirigido por Tom Payne e produzido pela Vera Cruz.

A distância que separa a leviandade de *Santa Marta Fabril* da aspereza trágica d'*A Moratória* é mais aparente que real. [...]. Aliás, a grandeza d'*A Moratória* deriva em parte de Jorge Andrade não tomar partido no conflito que descreve e permite, de braços cruzados, que se cumpra o destino doloroso das suas personagens; ao passo que a relativa inconsistência de *Santa Marta* vem de seu autor esposar a ideologia de sua classe de origem, adocicando um ou outro destino e retirando-lhe, portanto, a coerência (SOUZA, 2008, p. 135).

As temáticas sociais como a crise de 1929 e a Revolução de 1932, perpassam *A Moratória* e *Santa Marta*; não obstante, o jogo de falseamento da realidade decorre das estratégias empreendidas pelos dramaturgos, levando os leitores e espectadores a falsas conclusões sobre as avaliações das peças. Abílio Pereira de Almeida constrói um perfil caricatural dos seus personagens em tipos sociais. Ao representá-los, denuncia a decadência moral da burguesia, na tentativa de uma possível regeneração da elite brasileira. No mesmo compasso, reduz os conflitos sociais – decorrentes da luta por manter a empresa – em conselhos amorosos, sem falar que cria maniqueísmos fáceis. Jorge Andrade faz o caminho contrário, ao expor até o último limite valores sociais e morais superados por uma nova lógica de produção da riqueza, sem defender um ou outro lado. Como afirma Souza (2008, p. 137): “Mas se *Santa Marta* inventa principalmente *um tipo*, *A Moratória* descobre sobretudo *um tema*, abrindo para a literatura teatral ao Sul uma nova era”.

A comparação entre *A Moratória* e *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller, é um procedimento recorrente. Contudo, Souza demarca e identifica a função do tempo como elemento que realça o aspecto trágico nas obras, e que opera de modo muito diferente em cada uma delas. Segundo a crítica:

[...] na peça de Arthur Miller, o passado ressurgindo pela memória é o passado de um indivíduo e as lembranças evocadas afastam a personagem de seu núcleo familiar, definindo-o como um ser específico, isolado do seu grupo; em *A Moratória*, ao contrário, é o passado que carrega as pessoas, funcionando como a memória coletiva e dando sentido ao presente (SOUZA, 2008, p. 137).

Já foi falado nesta tese sobre essa dimensão coletiva da peça de Andrade, e também o papel decisivo do passado que, nas palavras da crítica, “carrega as pessoas”. Importante notar que, embora as duas peças (de Miller e de Andrade) trabalhem com o passado em chave crítica, que está relacionado com uma formação social ampla, que em Miller se materializa em perspectiva subjetiva, enquanto em Andrade pelo choque entre os personagens, em plano coletivo. Souza (2008, p. 137) chega a categorizar o conceito de “tempo intemporal”, pois “a fazenda ora é perdida, ora recuperada, num movimento idêntico aos dois pratos numa balança”. A metáfora do labirinto, tão recorrente no conjunto da obra de Jorge Andrade, é confirmada, nas palavras de Souza (2009), como um eterno retorno, “pois ela volta sempre ao ponto de partida, enclausurando as quatro personagens principais num círculo de ferro – o tempo intemporal do grupo”. Esta riqueza presente na forma dramática, materializada no tempo e espaço em *A Moratória*, não se constitui como mesmo grau de complexidade em *Santa Marta*, pois, ao constituir o tempo como linear (1926-1933-1948), Abílio Pereira de Almeida dilui a complexidade, apenas, no conteúdo, reforçando a forma burguesa do drama. Já Jorge Andrade trabalha, permanentemente, para romper com o drama burguês tanto no conteúdo, mas sobretudo por inovações na forma dramática. Como já visto, a partir do debate sobre o expressionismo, a forma teatral já traz consigo um enunciado próprio, um sentido, que pode entrar em choque com o plano temático, do conteúdo.

No plano do conteúdo, o acerto de conta entre pai e filho em *A Moratória* constitui um rompimento de um plano individual, cristalizando-se como uma alegoria de acerto de uma classe social. Segundo Souza (2008, p. 138): “Assim, pai e filho não se opõe propriamente, antes se completam: são a mesma personagem tomada em dois momentos diversos da história do grupo. [...] a acusação mútua que fazem soa como exame de consciência de uma classe que sente o seu momento ultrapassado”. Isso foi visto por nós quando Marcelo deixou de ser um personagem frágil, entregue a suas paixões apenas, mas ele entra em crise por perceber que os tempos mudaram.

No labirinto do tempo e do espaço, a personagem Lucília aparentemente representa a possibilidade de rompimento ou superação. Segundo Souza (2008, p. 139): “Lucília é o último esteio. [...] Ser secundário, de existência subalterna, não

lhe é tão penoso trocar uma sujeição por outra, o domínio do pai ou do marido pela escravidão da máquina de costura”. Essa condição de subalternidade e, ao mesmo tempo, de aceitação do presente, constitui, segundo Souza (2008, p. 140), a capacidade de “[...] se libertar da fazenda e penetrar no novo mundo que se constrói”.

As conclusões de Souza no contexto de estreia das peças *Santa Marta Fabril S/A* e *A Moratória* reafirmam o talento de Jorge Andrade pela sua capacidade de recuperar fragmentos de um mundo superado por meio da imaginação como objeto artístico. Souza (2008, p. 140) finaliza seu artigo demarcando que “*A Moratória* é a primeira obra-prima da modernidade do teatro brasileiro”. Portanto, para Souza, o teatro moderno brasileiro tem seu início com a encenação de *A Moratória*.

CAPÍTULO 4 - ESTÉTICA E POLÍTICA EM VEREDA DA SALVAÇÃO, O PAGADOR DE PROMESSAS E MUTIRÃO EM NOVO SOL: O CONCEITO DE REALISMO NA FORMA E CONTEÚDO DRAMÁTICO

“[...] Trabalho desde de o berço.
Moço! Não está escrito em meu rosto a vida de agonia
que tive?
Não butei no mundo doze
filhos? Não amarguei vendo
filho morto?
Meus peitos não lembram jenipapo, de tão
chupado? Não está nas minhas cicatrizes o que
vivi no campo? Pra que papel, se meu corpo já é
documento?”
(ANDRADE, 1978, p. 111)

4.1. Experimentalismo estético no teatro brasileiro na década de 1960

No Brasil, os três primeiros anos da década de 1960 se diferenciaram pela diversidade de inovações em vários campos culturais. Trata-se de um momento em que o teatro ainda absorvia e desenvolvia as grandes inovações do final da década de 1950 e apontava para uma identidade nacional mais consolidada.

No Rio de Janeiro o C.P.C. (Centro Popular de Cultura) improvisava teatro político em porta de fábrica, sindicato, grêmios estudantis nas favelas, começavam a fazer cinema e lançar discos, o vento pré- revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente (SCHWARZ, 1992 p. 69).

A bem-sucedida experiência do Teatro de Arena com *Eles não Usam Black-tie*, em 1958, proporcionou um salto de qualidade no campo artístico. Nessa fase, surge o Seminário de Dramaturgia organizado por Augusto Boal, espaço de experimentação estética em sintonia com o desejo de nacionalização do palco. Como resultado, surgiram obras como *Chapetuba Futebol Club*, de Vianinha; *Revolução na América do Sul*, de Boal; *Pintado de Alegre*, de Flávio Migliaccio, entre outras. Elas inovaram na forma e no conteúdo dramático. O *Seminário de Dramaturgia* representou um espaço de teoria e prática aos moldes desenvolvidos por Piscator (1968, p. 168): “No estúdio o autor consegue uma relação mais

estreita com o palco em si, vê fraquezas e vantagens de sua peça, pelo fato de confrontá-la com a realidade da representação”. Diante dessas prerrogativas, Boal inova com as experiências adquiridas no teatro estadunidense ao aplicar o método de Stanislavski. Assim, completa-se um ciclo de inovações que irá influenciar de forma direta ou indireta todo o teatro brasileiro.

No decorrer deste capítulo, propomos um recorte das obras *O Pagador de Promessas*, *Mutirão em Novo Sol* e *Vereda da Salvação*, que, em nossa compreensão, dialogam com esse processo de inovação estética no texto dramático e também no palco. Como tese central, lançamos a hipótese de que as mudanças no campo cênico e dramático podem ter sofrido influência, direta ou indireta, da polêmica ocorrida em 1938 intitulada *Debate sobre o Expressionismo* e que viemos acompanhado neste trabalho. Vimos em capítulos anteriores que o cerne do debate passava justamente pelas inovações estéticas materializadas nas vanguardas literárias. Do caloroso diálogo envolvendo Ernst Bloch, Georg Lukács e Bertolt Brecht, muita reflexão se produziu, com destaque para um conceito ampliado de realismo, que resultou desse processo. Nesse sentido, não estamos tentando definir as bases de um novo conceito de realismo, pois isso seria buscar outra fixação, mas sim perceber como a discussão deve ser ampliada para a relação entre arte e sociedade, sobre a função social da arte.

Dias Gomes, desde suas primeiras peças nas décadas de 1930 e 1940, já apresenta um potencial de inovação, seja na forma e no conteúdo, com peças que enfocam o contexto histórico e buscam problematizar certos problemas sociais, tais como a desigualdade. Tal potencial vai se aprimorando com o passar dos anos e alcança tal inovação na forma e no conteúdo, de acordo com boa parte da crítica, com o sucesso alcançado pela peça *O Pagador de Promessas*, em 1961. O componente popular presente na peça será o foco de análise e de aproximação de uma arte popular formulado no *Debate sobre o Expressionismo*, com destaque para o conceito de realismo fundamentado em um plano filosófico e político.

Mutirão em Novo Sol, peça elaborada por Nelson Xavier em coautoria com Augusto Boal a partir de ensaios com o elenco do Arena, configura grande inovação estética no diálogo efetivo com as lutas populares voltadas para a situação no campo. No *Debate sobre o Expressionismo*, Brecht argumenta sobre o potencial criativo das peças de *agitprop*. Assim, partindo de tais considerações de Brecht, nosso objetivo é compreender o realismo presente em *Vereda da*

salvação, estabelecendo diálogos com *O pagador de promessas* e com *Mutirão em Novo Sol*.

O ciclo de análise culmina em Jorge Andrade, autor central dessa pesquisa. O realismo multifacetado presente em *A Moratória*, visto no capítulo anterior, ao fazer a comparação com *Santa Marta Fabril S/A*, proporcionou a Jorge Andrade um lugar novo no teatro brasileiro. As inovações estéticas, no recorte temporal, atribuem dinamismo e, ao mesmo tempo, rompem com a estrutura de uma *peça bem-feita*, o que evidencia a crise do drama burguês, apontada por Szondi (2001), como a contraposição entre forma e conteúdo. Um realismo inovador análogo também pode ser encontrado em *Vereda da Salvação*. Assim como em *A Moratória*, *Vereda* pode ser lida em duas chaves: uma dramática e outra épica. Esse jogo, fundamentado no discurso irônico proporciona camadas ao texto dramático que se alternam entre individual e o coletivo. Essa ironia foi transposta para o palco, causando muita polêmica quando de sua montagem, em 1964, com direção de Antunes Filho, no TBC.

4.2. Dias Gomes: o teatro nacional em debate

Dias Gomes apresenta um percurso singular em sua produção dramatúrgica. Produz sua primeira peça aos 15 anos de idade, *Comédia dos moralistas*, em 1937. Apesar do texto “nunca ter sido encenada, Dias Gomes se inscreveu em um concurso patrocinado pela União Nacional de Estudantes (UNE) e pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), conquistando o primeiro lugar” (OLIVEIRA, 2018, p. 29). Essa peça tem como foco, como próprio nome sugere, tematizar questões voltadas para as falsas moralidades da alta sociedade carioca. Mesmo sendo a primeira obra de Dias Gomes, deixa uma marca fundamental que o acompanhará em outros textos “durante toda sua trajetória como autor teatral, cinematográfico e televisivo: o uso metafórico do discurso ou a alegoria” (OLIVEIRA, 2018, 30). A segunda peça, *Amanhã será um novo dia*, de 1941, é um drama em três atos, tendo como temática a Segunda Guerra Mundial, mais especificamente, a invasão da França pelos nazistas. Nesse sentido, é relevante lembrar que, em 1943, tem-se a estreia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

Enquanto Dias Gomes aborda uma temática social, Nelson Rodrigues prefere abordar questões psicologizantes:

Gomes ressalta a situação política, os problemas sociais, fala dos desdobramentos de uma guerra ainda não terminada, enquanto Nelson Rodrigues permanece no terreno da psicologização, sem menção a momento histórico ou problemas sociais e sem confrontar ou problematizar o cenário burguês no qual insere o assunto da peça (OLIVEIRA, 2018, p. 34).

A proposta inovadora da dramaturgia de Dias Gomes enquadra-se como obra de vanguarda pela temática abordada, assim como as de outros escritores, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Por isso, coube a Procópio Ferreira, primeiro ator-empresário do teatro brasileiro, ter se interessado pelos textos de Dias Gomes. Embora é importante ressaltar que Procópio Ferreira também era crítico dos teatros de vanguardas, pois muitos textos encenados por Ferreira passaram por modificações em seus conteúdos, como veremos logo adiante. A estreia nos palcos acontece com peça *Pé de Cabra*, constituindo-se com uma resposta satírica à peça *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo. A peça de Dias Gomes foi considerada pelo regime autoritário do Estado Novo como subversiva por abordar as ideias de Marx e seu comunismo. Foi liberada pela censura após “[...] o corte de dez páginas da peça para que, no dia 07 de agosto de 1942, ela realmente estresse” (OLIVEIRA, 2018, p. 38-39). Após a estreia, Procópio Ferreira encomendou mais cinco peças para o ano de 1943:

Gomes escreveu, então, as peças *João Cambão*, *Zeca Diabo*, *Doutor Ninguém*, *Eu acuso o céu*, *Um pobre gênio* e *Sinhazinha*. As três primeiras foram encenadas. *Eu acuso o céu* e *Um pobre gênio* não estiveram em cartaz pela companhia de Procópio, mas foram readaptadas para o rádio anos depois. Já *Sinhazinha*, que narrava episódios finais da vida de Castro Alves, não foi levada ao palco porque, segundo Dias Gomes, não havia papel para Procópio, que gostava de encenar todos os papéis importantes das peças por ele produzidas (OLIVEIRA, 2018, p. 39-40).

Essa primeira fase dramatúrgica de Dias Gomes foi marcada por abordagem social não condizente com o repertório de Procópio Ferreira e, conseqüentemente, com o público da época. Muitas polêmicas marcaram a

chegada aos palcos de algumas peças. *Doutor Ninguém* teve a transformação do personagem protagonista negro em branco, deslocando o debate racial para uma questão de classe. Segundo Procópio, a mudança se deve ao fato de “que o público consideraria inaceitável um protagonista que fosse médico e, ao mesmo tempo, pobre e negro” (OLIVEIRA, 2018, p. 43). Outra peça, intitulada *Um Pobre Gênio*, nem foi levada aos palcos, pois abordava a temática da greve. Como explica Oliveira (2018, p. 44): “Levar à cena um herói pertencente à classe operária, com ideias de revolução e transformação, era algo avançado demais para a época”. Em uma transformação dialética entre público e sociedade, outras peças de Dias Gomes passam a ter cada vez mais uma preocupação em retratar o homem brasileiro em consonância com sua realidade, como ocorreu com *Cinco Fugitivos do Juízo Final*, em 1954 e, finalmente, com *O Pagador de Promessas*, em 1960. Como afirma Rosenfeld, na sua avaliação acerca da importância do dramaturgo ao apresentar uma síntese do conflito

Dias Gomes iniciou-se cedo na literatura, como romancista e dramaturgo. Mas é só com *O Pagador de Promessas* que se impôs como um dos autores mais destacados do teatro brasileiro contemporâneo. Hoje, todo mundo conhece a história de Zé do Burro que, em paga de uma promessa a Iansã / Santa Bárbara, salvadora do seu burro Nicolau, percorre sete léguas com uma pesada cruz a fim de depositá-la em Salvador, junto ao altar da santa (ROSENFELD, 1982, p. 58)

A retomada de Dias Gomes aos palcos acontece após “mais de um decênio de silêncio” (GUZIK, 1985, p. 182), consagrando de vez o baiano com sua peça *O Pagador de Promessas*, que tem sua estreia “em julho de 1960 e constitui um dos momentos mais importantes do teatro brasileiro contemporâneo” (GUZIK, 1985, p. 182). A chegada aos palcos se deu pelas mãos de Flávio Rangel, um jovem diretor brasileiro. Na avaliação de Guzik (1985), esse diretor compreende o texto de Dias Gomes e “transforma a saga de Zé-do-Burro num espetáculo repleto de movimento, colorido e intensidade” (GUZIK, 1985, p. 182).

Finalmente, o TBC fazia justiça aos dramaturgos brasileiros, pois “Entre 1948 a 1959, dos noventa textos encenados pelo teatro [TBC], dezoito são de autores nacionais” (GUZIK, 1985, p. 183). Entre esses textos, o brasileiro mais contemplado foi Abílio Pereira de Almeida com seis peças encenadas. No entanto:

Paio Velho conduz sua alça de mira para um assunto menos explorado, mas não consegue discutir o latifúndio por outra óptica que não seja a do proprietário. *O Pagador de Promessas* alarga as fronteiras de um repertório tematicamente restrito. Seus lavradores e capoeiristas, seu povo humilde e obstinado iluminam de modo especial a longa sequência de montagens relevantes ou obscuras, empresadas pela casa (GUZIK, 1985, p. 183).

A dramaturgia nacional se impunha por uma necessidade de revelar um Brasil que trouxesse para o palco o povo simples não como figurante, mas sim como protagonista dos dramas nacionais, tendo como abordagem a cultura popular. Assim, “Zampari não teve a clareza de visão necessária para estimular a dramaturgia nacional. Contudo, demonstrou dignidade ao reconhecer-se vencido. Aceitou a derrota e fez da capitulação um momento histórico” (GUZIK, 1985, p. 183). O empresário entregou a direção artística do TBC a Flávio Rangel em 1960, assim como entregara a direção da casa à Sociedade administradora. Rangel contava com a injeção de verbas públicas para sanear as contas e adotar nova perspectiva na escolha de seu repertório, privilegiando autores nacionais.

A renovação tardia do TBC chega após sintomáticas transformações no campo teatral desde a encenação inovadora de *A Moratória*, de Jorge Andrade, em 1955 pelo Teatro Maria Della Costa, até a encenação de *Eles Não Usam Black-Tie*, em 1958, pelo Teatro de Arena. Após o sucesso de público e crítica de *Black-Tie*, o Arena inovou com o Seminário de Dramaturgia coordenado por Augusto Boal, proporcionando o surgimento de obras como *Chapetuba Futebol Clube*, em 1959, de Oduvaldo Vianna Filho, e *Revolução na América Sul*, em 1960, de Augusto Boal, entre outras. *O Pagador de Promessas* está em sintonia com essa nova orientação do teatro brasileiro.

4.3. O realismo em *Mutirão e Novo Sol*: as ligas camponesas em debate

A obra *Mutirão em Novo Sol* foi escrita em 1961 por Nelson Xavier em coautoria com Augusto Boal e colaboração de Amilton Trevisan, Modesto Carone e Benedito Araujo. A peça surge de um caso histórico, inspirada na operação denominada “Arranca Capim”, revolta liderada por Jofrê Correa Netto, em abril de 1959, no município de Santa Fé do Sul, interior de São Paulo. Como líder dos

revoltosos, camponeses que lutavam contra um dono de terras que não havia cumprido o combinado, a cessão de parte de suas terras para os agricultores lavrarem, em troca do trabalho deles nas terras do dono, Jôfre foi preso. A situação da luta dos camponeses – que, no caso, não dizia respeito à posse da terra, diga-se de passagem – interessava ao Arena, no momento em que o país fervia politicamente, e movimentos operários, camponeses e estudantis surgiam no horizonte e exigiam espaço no debate público. Quando ele sai da prisão, integrantes do Arena buscam e o levam ao Arena para ouvir seu depoimento. Isso leva a ensaios dos atores envolvidos, com base em cenas pouco estruturadas, e o texto surge a partir destes ensaios, numa forma de trabalho inédita para o grupo, e que evidencia um caráter coletivo e integrado.

Jofrê contou todo o desenrolar da luta que liderava. Ficamos horas indagando, ouvindo e gravando seu testemunho que comoveu e entusiasmou a todos. Aquilo representava o ideal buscado pelo Teatro de Arena: trazer para o palco a realidade viva do homem do povo, um teatro que pudemos chamar de documental. Sem ficção. Uma comunidade agrária encontra formas de enfrentar o latifúndio com determinação e consciência de classe. Uma história exemplar (XAVIER, 2015, p. 08).

O grupo do Teatro de Arena assume a tarefa de transformar o depoimento de Jofrê, recém-liberto da prisão, em uma peça teatral, nos moldes do teatro tribunal criado por Piscator (1968) e desenvolvido por Bertolt Brecht. Em especial, pode-se destacar uma aproximação formal com a peça didática *A exceção e a regra*, escrita em 1928. Um outro elemento formal importante é a dinâmica de um teatro feito a partir da elaboração do *agitprop*, ao dialogar diretamente com um público trabalhador formado pelas ligas camponesas. Esse caráter pode ser visto no fato de não ter entrado em cartaz no teatro, por assim dizer. As encenações ocorreram em eventos ligados ao movimento no campo, e são emblemáticas para se compreender a importância do movimento como, também, para perceber o caráter nacional do tema.

A peça se tornou uma experiência nova e sem precedentes para os atores modernos que vinham do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), da Escola de Arte Dramática (EAD) e mesmo do Teatro de Arena. O trabalho fundamentou-se em um tipo novo de trânsito

entre palco e plateia, diferente de toda trajetória ligada à modernização do teatro no país; se tratou de uma montagem aberta que ia se transformando a partir dos debates e apresentações (TOLEDO e NEIVA, 2015, p. 71).

Mutirão em Novo Sol teve diversas apresentações entre 1961 e 1963, com destaque para três: a primeira foi em 1961, no dia 16 de novembro, no I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas. Foi a estreia da peça, com direção de Guarnieri, pelo CPC paulista. A segunda apresentação aconteceu no dia 26 de julho de 1962, organizada pelo Teatro de Cultura Popular (TCP), em Recife, tendo como diretor Nelson Xavier. Nesta encenação mudam o nome para *Julgamento em Novo Sol*. Em temporada do TPC em Brasília, em 1963, a peça é assistida por diversas autoridades, entre elas destaque para Maria Thereza Fontella Goulart, Oscar Niemeyer, Darcy Ribeiro e o padre Alípio de Freitas. A partir de 1964, com a consolidação do golpe militar, a peça desaparece – o texto mesmo só voltou a circular a partir de 2010 – e volta a ser encenada em 2012, pelo Núcleo da Brigada Semeadores de *agitprop* do MST, no Encontro Unitário Trabalhadores dos Povos do Campo, das Águas e das Florestas. A encenação contou com um público de cerca de cinco mil pessoas.

Mutirão em Novo Sol muito nos interessa, em termos de articulação entre forma e conteúdo, e por se materializar como uma possível apropriação da participação de Brecht no *Debate sobre o Expressionismo*, quando conceitua uma arte popular e a vincula à luta dos trabalhadores em um enfrentamento direto com o poder instituído. Sobre esse conceito, Brecht argumenta:

O nosso conceito de popular refere-se ao povo que não só toma plenamente parte do desenvolvimento histórico, como até o usurpa, força, determina. Temos em vista um povo que faz história, que transforma o mundo e se transforma a si próprio. Temos em vista um povo que luta e, portanto, também o conceito combativo do conceito de popular. (BRECHT, 2016, p. 312)

No decorrer deste capítulo, nosso objetivo é fazer a comparação entre as peças *Pagador*, *Mutirão* e *Vereda* tendo como ponto central o *Debate sobre o Expressionismo* quando trata do funcionamento do conceito de realismo em seus

diversos aspectos. Para isso, faz-se necessário apresentar a composição estrutural do texto.

A obra *Mutirão em Novo Sol* já foi estudada por outros pesquisadores. Destacamos a tese *Teatro político e questão agrária, de 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*, de Rafael Litvin Villas Boas, publicada em 2009; o artigo 'Mutirão em Novo Sol e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960', de Paulo Bio Toledo e Sara Mello Neiva; os artigos publicados na edição crítica da obra *Mutirão em Novo Sol*, em 2015; a dissertação *Teatro épico no Brasil 1961-1964: a questão agrária na dramaturgia do Teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura (CPC)*, de Beatriz Yoshida Protazio, defendida em 2019. Dessas análises, é importante destacar como o diálogo entre dramaturgia e público se efetivou em um contexto de luta, estabelecendo uma pauta ao denunciar as injustiças no campo.

A peça *Mutirão em Novo Sol* se estrutura, como já afirmamos acima, tendo como modelo o teatro tribunal de Brecht, que possibilitava aos diversos personagens argumentarem de lugares diferentes, alternando-se tais argumentações entre a perspectiva do opressor e a do oprimido. Ao público cabia o papel de julgar, debater e refletir sobre os personagens em ação. Para não cair em um maniqueísmo raso, o dramaturgo usa da ironia como recurso estilístico dialético, proporcionando camadas discursivas que tornam o texto ambivalente.

Nessa perspectiva, o texto de *Mutirão* também se destaca pela quantidade de personagens em cena. Um grupo produz, reproduz e defende a ideologia oficial do Estado, formado por: representante do Governo, Juiz, Policiais, Candidato, Padre, Delegado, Jagunço, Coronel Porfírio. Outro grupo é formado por personagens que têm o primeiro nome: Roque, Baiano, Liodoro, Honório, o farmacêutico, Aurora e Cruz, que protagonizam a ação de resistência, decidindo permanecer nas terras. Há ainda um grupo de lavradores em forma de coral, que atuam reforçando o enfrentamento, sendo eles: Jaboti, Dito, Maria, Quincão, Damião, Minervina, Nelim, Hostília, Guilhermina, Solavanco e Italiano. Sobre a diversidade de personagens, muitos deles representando caracteres de tipicidade, Protazio argumenta:

Nesse sentido, o número grande de personagens tanto dilui a ênfase subjetiva (que suporta poucos sujeitos em conflito), quanto

mostra a pluralidade de posições existentes dentro do movimento camponês, que não é apresentado como um bloco coeso e doutrinário, nem como movimento já consolidado, mas em disputa e em processo de construção, dentro do qual diversas vozes ganham vez e mudam ao longo do percurso – nos eixos sincrônico e diacrônico. Essa complexidade materializa, em nossa opinião, uma importante lição do teatro épico brechtiano: antes de palavras-de-ordem, o confronto de ideias, o acúmulo crítico e o repensar tendo em vista a conjuntura e a capacidade de conscientização e mobilização para a ação (PROTAZIO, 2019, p. 73).

O argumento de criação da peça, como vimos, surge de um conflito real no campo. Uma situação de injustiça, comum no sistema agrário brasileiro, pois sempre imperou com naturalidade a ordem estabelecida pelo estado, na figura de fazendeiro, juiz e governo. Como se percebe, a peça procura escapar de uma configuração individualista, que focasse em personalidades fortes em confronto, levando forçosamente para o campo histórico seus conflitos. Neste sentido, o Juiz é menos um indivíduo e mais a representação da justiça, ou da injustiça. A luta no campo é entendida como luta social, e fadada ao desfecho favorável aos que dominam a voz e a lei, mas isso não foi determinado por forças insondáveis do destino, e sim pela opressão institucionalizada, naturalizada, e que não deixa de ser violenta por ‘parecer’ objetiva e neutra. Essas são lições brechtianas, atualizadas para nosso contexto e época, e ainda tão atuais. Faz parte da lição ‘mostrar’ esse processo que justifica o abuso, e o legitima. Por isso, colocamos o verbo entre aspas porque não basta, para Brecht e para o Arena, apenas expor isso, no nível do tema, do assunto, do conteúdo. É preciso, formalmente, incorporar o discurso e, ao mesmo tempo, distanciar-se dele, estranhando o processo tanto histórico quanto estético. Os atores e o enredo tanto incorporam, dramaticamente, seus personagens, quanto se distanciam deles, por não abandonarem quem são e porque atuam no processo de incorporação. Assim, há uma adesão e um comentário em cada gesto. E isso está marcado no texto, no número de atores e vozes, na dinâmica nova entre atores e público – formado por interessados diretamente na discussão – a ponto de se perder parcialmente, de propósito, as fronteiras entre arte e sociedade. Parcialmente, porque a própria exposição do caráter estético do material apresentado faz parte do projeto: a arte faz parte da vida social, é produtora de significado social (e não apenas reprodutora), mas não é idêntica à vida social, tem sua autonomia – até para poder

refluir criticamente sobre o mundo material. Esse realismo buscado deixa claro, assim, suas bases dialéticas, o necessário trânsito pela contradição social e estética, que o marca fundo. Sua autonomia existe, mas é constitutivamente relativa, pela própria natureza da obra de arte. Essa discussão é interna à obra de arte, como parte de sua concepção.

A peça tem apenas um ato. Logo na abertura o cenário é o tribunal, onde o personagem Roque é julgado como agitador profissional pelo fato de liderar a resistência dos camponeses pelo descumprimento do acordo firmado com o fazendeiro Porfírio. O fazendeiro se defende:

PORFÍRIO (*aponta Roque*) – Esse homem é o culpado: agitador profissional. Quer roubar a terra que herdei dos meus antepassados. Não posso permitir, meus senhores, que esse verdadeiro império construído pelos meus avós, seja destruído por um pobre diabo, andarilho, sem eira e nem beira. [...] Mas para este homem exijo a prisão até o fim dos dias. Como bom cristão, confio em Deus; como bom cidadão, confio na Justiça (XAVIER, 2015, p. 15).

A peça ocorre em dois planos históricos, um que se passa no tribunal, durante o julgamento, e outro que acompanha as ações que levaram ao julgamento. O acordo foi descumprido pelo coronel Porfírio, que deveria destinar uma parte de suas terras para os trabalhadores plantarem para sua subsistência; estes, em contrapartida, trabalharam nas terras do coronel. Mas, depois de colheita da produção do coronel, este decide plantar capim para o cultivo da pecuária no terreno que seria utilizado pelos camponeses. Isso leva à revolta dos trabalhadores, que ocupam o armazém onde se estoca a produção, uma espécie de prédio comercial de propriedade do coronel Porfírio. Assim começa o motim: camponeses famintos, desempregados e enganados que se revoltam, num primeiro momento, para matar a fome e, em segundo momento, para que o fazendeiro honre sua parte no combinado. Como isso não acontece, os três mil trabalhadores organizam uma associação chamada de União, e começam um mutirão para arrancar o capim plantado pelo coronel Porfírio. “Roque: Nós pensamos bastante, Cruz, e decidimos que o primeiro trabalho da nossa União vai ser a arranca do capim que o Coronel mandou plantar em quase todas as terras” (XAVIER, 2015, p. 74). A ação é acompanhada pela canção do arranca capim:

Arranca, arranca, arranca...
Arranca o capim
Arranca o capim
Arranca o capim Colonião
Basta de sim
Chegou enfim
A hora do não
Chegou a hora
Da gente ser gente
Da fome acabar
Que a terra não mente
Responde à semente
Se a gente plantar
Tornando bem forte a união (XAVIER, 2015, p. 74)

Após essa ação enérgica, de empoderamento dos trabalhadores, o Estado, representado pelo delegado e pelos capangas do coronel, entra em confronto com o grupo de trabalhadores e prende o líder Roque. O Juiz dá a sentença, em seu ritual de “justiça”:

JUIZ – Esse tribunal considera as provas de culpabilidade do réu como decisivas e finais. Que todos se levantem para ouvir a sentença. O réu, Roque Santelmo Filho, é condenado a prisão por tempo indeterminado, até que, em processo ordinário sua inteira responsabilidade. Entretanto, os poderes especiais deste tribunal oferecem ao réu o direito de reconquistar a liberdade. Para isso, Roque Santelmo Filho, como líder revoltoso, terá que convencer os lavradores a suspenderem a arranca capim e abandonarem as terras da Fazenda Cova das Antas. O réu prefere a liberdade ou a prisão? (XAVIER, 2015, p. 79-80).

Assim, o Estado restabelece a suposta ordem ao encarcerar Roque, símbolo da resistência e luta dos lavradores. Como forma de impor ainda mais a hegemonia estatal, o representante do governo adverte: “As forças militares se aproximam e serão mobilizadas caso a arranca do capim não for suspensa. Quanto às terras de propriedade de Porfírio Matias, os lavradores terão que abandoná-las e, para isso, o governo tomará as medidas que julgar necessárias” (XAVIER, 2015, p. 81). O tribunal encerra o caso, mas os trabalhadores continuam resistindo, como afirma a rubrica: “*Os soldados prendem Roque, enquanto os lavradores assistem ao julgamento e o aplaudem. O ‘arranca capim’ continua e sua canção também*” (XAVIER, 2015, p. 80). Essa atitude dos trabalhadores

reforça uma ação coletiva desenvolvida no decorrer da peça. Aqui irrompe um dos aspectos inovadores da peça – o trabalho coletivo – os personagens camponeses agem como um coral, harmonizando a luta e trabalho em uma dialética produtiva.

Outros aspectos inovadores da peça passam pela narrativa dos fatos atualizados no momento do julgamento. Usando de *flashback*, meio pelo qual a ação é rememorada. O distanciamento gerado pela narração rompe com aspectos fundamentais para a construção dramática, configurando uma nova forma artística, nos moldes de um teatro épico, possibilitando, assim, uma experiência dramatúrgica e cênica inovadora. Nelson Xavier e Augusto Boal souberam concatenar forma e conteúdo em um realismo autêntico, que tem ecos de Brecht (2016, p. 316): “É por experiência própria que digo: não precisamos ter medo de apresentar ao proletariado coisas ousadas e incomuns, desde que tenham a ver com a sua realidade”. E a realidade em que se inseria a peça estava em sintonia com as lutas das Ligas Camponesas.

A grande liderança das Ligas Camponesas foi Francisco Julião de Arruda de Paula (1915-1999), conhecido apenas como Francisco Julião. Como advogado e líder político, Julião usava a bíblia como instrumento de aproximação com os camponeses, em um primeiro momento. Traduzia a linguagem jurídica, distante do repertório do povo simples, para mensagens de fé e esperança decorrente do texto bíblico. As Ligas Camponesas ganham força a partir das Reformas de Base do governo João Goulart. As fases de luta são sistematizadas da seguinte maneira:

Fernando Azevedo, autor de obra relevante³⁴ sobre o assunto, divide o tempo de existência das Ligas Camponesas em três períodos: de 1955 a 1959, da fundação da Sociedade Agrária e Pecuária de Plantadores de Pernambuco (SAPPP) até a expropriação do Engenho da Galiléia; de 1960 a 1962, período marcado pela “virada” política e ideológica das Ligas Camponesas; e a partir de 1963, crise das ligas. (VILLAS BÔAS, 2009, p. 50).

O fim das Ligas Camponesas se dá com o golpe militar de 1964, como se vê no documentário organizado pelo CPC e dirigido por Eduardo Coutinho, *Cabra Marcado para Morrer*. A obra tem como foco denunciar o assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira, morto a mando dos fazendeiros latifundiários da

³⁴ AZEVEDO, Fernando Antonio. **As Ligas Camponesas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

região de Sapé (PB). Com o famigerado golpe, o filme teve que ser suspenso, muitas lideranças e artistas foram presos, outros conseguiram fugir de última hora. A filmagem é retomada somente em 1981, no âmbito da lenta abertura no regime ditatorial. Neste contexto, quem assume a narrativa do documentário é Elizabeth Teixeira, esposa de João Pedro. No entanto, nesses dezessete anos entre o início e o final do documentário, a luta foi totalmente desmobilizada, restando apenas um clima de saudosismo. O filme acaba mostrando, também, esse resultado histórico que deixa um travo amargo em quem o assiste.

4.4. *Vereda Da Salvação*: o realismo na forma e no conteúdo dramático

Antes de fazer a análise de *Vereda da Salvação*, é importante ressaltar uma boa fortuna crítica que se formou sobre ela. Um primeiro destaque se dá para Luiz Humberto Martins Arantes, em *Tempo e memória no texto e na cena de Jorge Andrade* (2008), em especial o capítulo ‘Teatro, Engajamento e Religiosidade na década de 1960: variações sobre o herói humilde a partir de *Vereda da Salvação*’ (2008). Um segundo estudo de relevância sobre *Vereda* está em *Recursos Estilísticos na obra de Jorge Andrade* (2012), de Elizabeth R. Azevedo, especialmente sobre a aplicação dos procedimentos estilísticos do expressionismo na peça:

Em *Vereda*, na visão do crítico [Paulo Francis], Jorge Andrade conseguia unir com maestria um grande tema social e um grande tema humano sem perder de vista a interioridade de cada uma das personagens principais. Jorge procurava e conseguia conciliar as razões do indivíduo com a força das circunstâncias, fazendo com que ambas se completassem mutuamente. Desse encontro, nascia o que Francis denominou um estilo ‘**dramático-expressionista**’ (AZEVEDO, 2012, p. 112, grifo nosso).

Diante disso, nosso estudo parte das contribuições de Arantes (2008) e Azevedo (2012), além dos apontamentos de críticos como Prado (1988), Candido (2008) e Magaldi (2008). A veia comparativa entre *Vereda da Salvação* e *O Pagador de Promessas* se justifica pela complexidade temática, principalmente pela temática religiosa utilizada na busca de problematizar a respeito dos

marginalizados do sistema. Entre outras coisas, pretende-se discutir, neste capítulo, a expressão artística da ambivalência do discurso religioso no contexto dos anos 1960, que também está relacionado às estruturas de poder organizadas, expondo parte da complexa dialética entre arte e sociedade.

O processo de escrita de *Vereda* se inicia em 1957, sendo finalizado em 1962. A motivação para a escrita da peça foram acontecimentos ocorridos há alguns anos em Malacacheta, no Nordeste de Minas Gerais (CANDIDO, 2008). A tragédia chama a atenção do dramaturgo³⁵, que passa a pesquisar o fato a partir das informações da época:

No mês de abril de 1955, trabalhadores-parceiros domiciliados numa gleba de terras da Fazenda São João da Mata – município mineiro de Malacacheta –, tomados de forte exaltação místico-religiosa, transformaram-se nos principais protagonistas de um drama social fadado a permanecer, nos meios acadêmicos, mais esquecido do que citado sob o título de “A Aparição do Demônio no Catulé”. Parceiros recém-convertidos à Igreja Adventista da Promessa, nossos personagens envolveram-se num enredo de cenas trágicas: sacrificaram quatro de suas crianças, mataram alguns de seus cães e gatos e perderam dois de seus homens adultos abatidos pelos soldados que se dirigiram à Grota do Catulé em diligência policial para prender os “fanáticos” (QUEIROZ, 2009, p. 105).

O processo de criação de *Vereda* surge, como vimos acima, de uma situação real, mas que não se limita a apresentar uma fotografia desta situação específica. Nesse sentido, sua denúncia retrata o passado de violência que marca a história do Brasil. Outra marca intertextual aparece com a peça *As Bruxas de Salem* (2009), de Arthur Miller. A aproximação temática está fundamentada no fanatismo religioso. No entanto, há também diferenças quanto à abordagem, pois:

The Crucible [As Bruxas de Salém] é uma denúncia, em forma de metáfora, sobre a perseguição macarthista nos Estados Unidos dos anos de 1950, identificando-a com a caça às bruxas ocorrida em Salém, na Nova Inglaterra, em 1662. Já *Vereda da Salvação* é

³⁵ “Jorge Andrade se baseou nos trabalhos publicados no livro Estudos de Sociologia e História, que reunia, entre outros, alguns textos sobre o caso ocorrido em Malacacheta: A aparição do demônio no Catulé, de Carlo Castaldi; A difusão do Adventismo da Promessa no Catulé, de Eunice Todeschan Ribeiro, e Estudo psicológico do grupo, de Carolina Martuscelli” (JORGE FILHO, 2012, s/p). Cf. <https://conferencias.unb.br/index.php/ENPJor/XENPJor/paper/view/1798/125>

uma denúncia direta das miseráveis condições de vida de parte dos brasileiros (AZEVEDO, 2012, p. 107).

Outra diferença pontuada por Azevedo (2012) tem relação com o enredo, pois enquanto em *As Bruxas de Salém* “as acusações de possessão demoníaca se espalham numa sociedade muito estável, ordenada, controlada e relativamente rica, (...) [em] *Vereda* focaliza a vida de posseiros absolutamente miseráveis” (AZEVEDO, 2012, p. 108). As contribuições de Arthur Miller para a formação dramaturgica de Jorge Andrade já foram objeto de muitos estudos³⁶, principalmente para se comparar as peças *A Morte do Caixeiro-Viajante* com *A Moratória*.

4.5. *Vereda da Salvação*: um labirinto como prisão

A peça *Vereda de Salvação* se constitui em dois atos. Ela é breve na extensão e no tempo de duração. “A intriga é simples e densa. A peça flui do crepúsculo de um dia ao amanhecer do dia seguinte [...]” (CANDIDO, 2008, p. 631). Enquadra-se nas três regras das tragédias clássicas: apresenta unidade de tema, tempo e espaço. No entanto, distancia-se do modelo clássico ao retratar pessoas comuns, ou melhor, pessoas que foram jogadas à margem da sociedade. Como exemplifica,

O homem de casta superior, herói tradicional, não existe mais, o mundo mudou e hoje o homem comum vive na mesma proporção e intensidade o sentido trágico da vida. Portanto, o homem comum se equipara ao herói trágico pelo desejo de justificar a própria existência e buscar a autorrealização com a mesma intensidade do herói da antiguidade clássica (CALZAVARA, 2012, p. 112).

Essa nova maneira de retratar o homem moderno enquadra-se na conceituação de uma tragédia moderna:

[...] a tragédia não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente. Tampouco, de modo simples, qualquer reação à morte ou ao sofrimento. Ela é, antes, um tipo específico de

³⁶ ROCHA, Andréa Apécida. *Apontamentos sobre a tragédia moderna nas peças Death of a Salesman [A morte do caixeiro viajante] de Arthur Miller e A moratória de Jorge Andrade*. UBERLÂNDIA, 2018.

acontecimento e de reação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora (WILLIAMS, 2002, p.30-31).

Portanto, ao analisar a obra *Vereda da Salvação*, nosso objetivo não é apenas evidenciar a dor e o sofrimento de um grupo de trabalhadores sem-terra nos moldes do drama burguês, mas também relacionar esse sofrimento com as causas sociais e estabelecer uma reflexão dialética entre arte e sociedade, pois isso está posto na obra.

Diante disso, passemos à apresentação estrutural da peça *Vereda da Salvação*. O primeiro ato pode ser subdividido em quadros, tendo início com a chegada do líder religioso Onofre. Artuliana e Manoel conversam sobre sua situação amorosa. Artuliana quer morar com Manoel, mas teria que aguardar até o dia seguinte para oficializar o casamento. Manoel já foi casado três vezes, e seu potencial viril é destacado tanto pela força sexual como no empenho no trabalho da roça.

A presença de Onofre faz com que todos os agregados se unifiquem na penitência e na obediência aos preceitos religiosos que ele apresenta. A única personagem que frontalmente rejeita a ideia de conversão é Ana, filha de Manoel. Essa permanece firme na defesa da religião católica, denominada pelos agregados como “a religião dos padres” ou a “religião dos fazendeiros”. Assim, configura-se uma oposição entre a religião Adventista da Promessa e a Igreja Católica, que já indica claramente que não estamos apenas no terreno da crença religiosa, mas também da atuação política das igrejas, de sua força temporal. Os dois níveis não irão se separar na peça. Outra oposição, já então demarcada, se dá entre Manoel, que é uma espécie de líder social informal, e Joaquim, que se constrói como líder espiritual, pois este domina a leitura das palavras, em especial da bíblia, enquanto aquele exerce uma liderança pela sua força de trabalho. Joaquim enfrenta Manoel por não conseguir mandar em sua própria casa, pois sua filha Ana resiste em aceitar a religião dos crentes: “A Ana não tem obedecido, irmão! Gente assim ofende Deus. Faz brotar o pecado” (ANDRADE, 2008, p. 238). Manoel também desconfia dos novos preceitos, mas não o faz abertamente, como Ana, cujas justificativas são mais intelectualizadas, ao passo que Manoel atua em chave prática.

No primeiro ato, o leitor/espectador compreende o objetivo da peça que foi “escrita para desagradar, para bulir com os nervos do espectador. O primeiro movimento deste é de contração, no ímpeto de negar aquela realidade” (MAGALDI, 2008, p. 636). Esse processo de contração choca o público diante do infanticídio provocado pelos camponeses em decorrência do fanatismo. No entanto, o mesmo leitor/espectador toma contato com os diversos mecanismos de exploração que levam à morte de crianças, adultos e idosos pela indústria da miséria estrutural, mas que segundo a ideologia dominante é naturalizado pela condição humana. Com maestria Jorge Andrade atualiza o massacre de Malacacheta, conferindo um alto grau de realismo capaz “desmascarar as opiniões dominantes como opiniões daqueles que dominam [...]” (BRECHT, 2016, p. 313). Portanto, o dramaturgo elabora uma equação perfeita tanto na forma como no conteúdo da peça proporcionando um realismo dinâmico crítico e transformador. Ao chegar ao âmago do problema (a miséria estrutural) e questionar se há saídas?

4.6. A saída do labirinto: o voo para morte

O segundo ato tem início com uma rubrica que apresenta o cenário e os personagens. A imagem do grupo preso ao espaço é reforçada no texto:

Quando se abre o pano, já anoiteceu. O luar ilumina os casebres e o céu é transparente como se fosse de cristal. A mata forma uma muralha escura contra o céu; só estão iluminados os casebres de Manoel e Artuliana. (ANDRADE, 2008, p. 253).

A prisão pode ser materializada em dois planos: um físico, pois os trabalhadores, ao assumirem o compromisso de derrubar a mata para o plantio de milho e de outros alimentos, ficariam para o plantio de capim para a pecuária. Enquanto ali permanecem, os meeiros contraem dívidas, ficando dependentes tanto do fazendeiro como do comércio local. Uma segunda prisão acontece no plano ideológico, que também está intrinsecamente ligado à prisão física. Há uma relação de poder que estrutura uma lógica de dominação, a princípio, manifestado pela religião em falas como estas: “[ANA]: A igreja dos padre não manda faltar

com a obrigação, como você anda fazendo. [GERALDO]: Mas foi gente da sua igreja que tomou tudo que era nosso. [ANA] Quem? Quem tomou alguma coisa de nós? Nós não passa de agregado, nada mais” (ANDRADE, 2008, p. 241).

A religião funciona como um processo regulador da ordem. Enquanto trabalham, os meeiros estão distantes dos vícios como o alcoolismo:

CONCEIÇÃO: Ficar bebendo nas venda é arrumar danação!
PEDRO: Foi só um golinho de nada, mulher!
ONOFRE: O povo do progresso é que não abandona essas coisas, por isso vive em desassossego, Pedro.
PEDRO: Perdão em Deus.
ONOFRE: Perdoado, irmão!
GERALDO: Se beber outra vez será cortado da igreja (ANDRADE, 2008, p. 237).

Neste segundo ato, pode-se perceber que a dominação ideológica se mescla entre o plano religioso e o plano social, pois personagens como Manoel, Dolor e Artuliana vão apresentando, aos poucos, as causas da opressão sofridas pelo grupo. Um primeiro elemento religioso que se mescla ao social está no conflito ocorrido na fazenda Gameleira, onde um grupo de crentes foram sumariamente exterminados pela polícia:

MANOEL: Essa gente do Comércio não tem entendimento da crença. Não viu o que aconteceu com os crentes da fazenda Gameleira? Estavam na cacimba, lavando o corpo no banho da purificação... tudo num respeito só... sem malícia... quando chegou os soldados e deu voz de prisão. (*Meio revoltado*) Não tiveram bate-boca, malquerença nenhuma! Nada! Só foram de encontro deles, dizendo: nós somos de paz! Nós somos de paz... e os soldados sentaram fogo! (ANDRADE, 2008, p. 254).

O relato de Manoel evidencia um fato: a violência por parte dos poderosos é extrema e o conflito com o grupo de agregados, iminente. Neste momento do ato, os fazendeiros encontraram um motivo para intervenção policial, pois, a mando de Joaquim, os fanáticos haviam matado a criança de Daluz.

Pouco adiante, um diálogo entre Manoel e Dolor deixa claro que o verdadeiro problema é social. A religião não respondeu aos conflitos de Dolor: “Quando nós pegou a guarda os mandamentos, pensei que ia sossegar. Até agora

a gente não fez outra coisa: passar de fazenda em fazenda. Cada sol que levantava não sabia onde ia parar na boca da noite. Parece que vivi fugindo não sei do quê” (ANDRADE, 2008, p. 254). A pergunta indireta de Dolor é respondida por Manoel, ao perceber que as pessoas e suas culpas não são o problema, mas uma estrutura social opressora que os esmaga e os obriga a procurar algum tipo de consolo no sagrado:

MANOEL: Nunca saí dessas beirada. Quando eu era menino só tinha duas fazenda, o resto era mata e cada um de nós tinha posse. Desde que a estrada grande passou pela terra da mata, virou tudo anarquia. Só restou fazenda das maior. Ninguém tinha direito p’ra comprar arame farpado e cercar as posse. Quando vimos, a gente é que estava cercado. Parece que a estrada foi passando e largando dono p’ra todo lado. E tudo com possança! P’ra continuar foi preciso morar de favor.
DOLOR: A gente mora na terra e não tem um palmo dela.
(ANDRADE, 2008, p. 254)

Na fala de Manoel fica confirmado essa prisão social: “Quando vimos, a gente é que estava cercado” (ANDRADE, 2008, p. 254). Os posseiros estão, assim, presos e condenados à miséria, como argumenta Dolor: “A gente mora na terra e não tem um palmo dela” (ANDRADE, 2008, p. 254). No entanto, ocorre no decorrer da peça um jogo de ambivalência, pois se pode ler em chave épica, como essas passagens citadas anteriormente, ou em chave dramática, ao centralizar o conflito em questões pessoais, como faz Dolor ao relacionar o comportamento do filho ao fato dela não ter se casado legalmente com Avelino, pai de Joaquim:

DOLOR: (*Ajoelhando-se*) Pecado meu! Pecado meu!
MANOEL: Você nunca fez nunca fez maldade nenhuma, Dolor!
DOLOR: (*Passando as mãos pelo corpo, angustiada*) Certas coisas fica escondida nas entranha... como sujeira em fundo de poço. Um dia desgarra. Perdão! Perdão em Deus, Manoel!
(ANDRADE, 2008, p. 255).

Em outra cena, Artuliana pede pela intervenção de Dolor para que Joaquim solte Manoel e permita que eles possam fugir. Dolor acha que o problema foi causado por ela, pede que Artuliana perdoe Joaquim, reforçando o plano dramático, como se o diálogo fosse a chave para resolver o conflito. Dolor revela o

porquê das atitudes de Joaquim: “Deve ser pecado. [...]. Mais tarde o Avelino morreu numa derrubada p’ra plantar café e nunca mais teve parada. (*Amargurada*) Tive oito filho... sete morreu miúdo, nem sei do quê! Fui deixando um por um, em cada lugar que plantava!’ (ANDRADE, 2008, p. 256).

Ao acreditar nessa maldição, Dolor tenta encontrar uma explicação individualizando sua condição social. No entanto, percebe-se que a miséria é o fator determinante para mortes de seus filhos. As ambiguidades de suas atitudes são reveladas em trechos como este: “Sem braços p’ra plantar mais terra, quando colhia... as farmácias e os armazém já tinha comido tudo [...] (ANDRADE, 2008, p. 256). Essa culpa a angustia na proporção que aumenta o fanatismo de Joaquim.

O processo de liderança de Joaquim chega ao seu ápice, quando ele se assume como o “Cristo das roças”. Assim descreve a rubrica, identificando tanto novos os adeptos como o advento de um novo Messias:

(Homens e mulheres de outras fazendas juntaram-se aos agregados. Estão todos com o cabelo molhado, sendo que alguns deles têm as roupas ensopadas, coladas ao corpo. Uma alegria íntima muito grande estampa-se em seus rostos; há uma certa transfiguração que toca de igual maneira. Joaquim adianta-se, firme olhando para cima; apesar de mais calmo, sente-se a mesma ansiedade dolorosa agora mais reprimida. Joaquim caminha como Jesus entre os apóstolos. Joaquim levanta os braços, tomando uma posição idêntica à imagem de sua sala. O rosto transfigurado volta-se ligeiramente para o alto; os olhos revelam um profundo e doentio misticismo (ANDRADE, 2008, p. 258).

A rubrica acima, apesar de extensa, representa uma metamorfose na pessoa de Joaquim, pois, até então, seus argumentos eram justificados pelo zelo aos mandamentos da igreja, por ser o único que sabia ler. No final do primeiro ato, já possuía dons divinos de enxergar por dentro das pessoas, suas entranhas e seus pecados. A partir deste momento, há uma virada de perspectiva, pois Joaquim não é um instrumento de Deus, ele é o próprio Cristo: “[...] Deus e Maria mandou meu corpo não seja atado, nem atentado do demônio, p’ra proteger o Cristo da roça que vai guiar vocês tudo. Sou guardado por quarenta e sete anjo, sete quebra-pedra e sete quebra-ferro [...]” (ANDRADE, 2008, p. 258).

Assim é revelado ao grupo seu projeto redentor (ou suicida), o sacrifício coletivo para chegar ao céu. Os seguidores tomados pelo poder místico de

Joaquim aderem à sua loucura sem questionar o porquê de suas mortes. Mas para fazer a passagem, mudam de nomes para enganar o demônio. Além disso, dissolvem todos os laços mundanos de parentescos, pois acreditam que possuirão um só corpo celestial.

A segunda morte que acontece é com a filha de Germana, a menina Jovina, pois foi acusada de estar possuída pelo demônio. As duas crianças, Jovina e Eva, por estarem sedentas, tentam enganar os líderes religiosos tomando água às escondidas. Dolor tenta convencer Germana a proteger Jovina, chamando a atenção do grupo pelo grave erro que irão cometer. “Dolor: (*Lutando*) Não! Não, Germana! Estão com doidura! Não faz isso! Não é a Jovina que está com o demônio!” (ANDRADE, 2008, p. 265). Dolor tira Germana do transe místico e as duas inutilmente lutam pela vida de Jovina: “(*Conceição, acompanhada pelos agregados, investe sobre Germana. Germana, Dolor e Jovina lutam desesperadas. Forma-se uma grande confusão perto do poço.*)” (ANDRADE, 2008, p. 265).

Após a morte de sua filha, Germana volta novamente ao transe místico, acreditando que Jovina estava livre: “Minha filha morreu! Está livre! Dolor! Meu nome é Jeremias! Quem me chamar de Germana será destruído [...]” (ANDRADE, 2008, p. 266). Assim como Germana, os integrantes do grupo de convertidos trocam de nomes. Ironicamente, aparece pela primeira vez o nome de Marta. A personagem que assume esse nome é Durvalina, no entanto, caberia a Artuliana o papel mais autêntico, pois:

No mundo de *Vereda*, Marta só poderia ser máscara, que curiosamente coube a Durvalina, mãe de Artuliana, esta sim, o único personagem cujas características (insubordinação, irreverência, desejo de transformação) poderia produzir no ciclo mais encarnação de símbolo da mudança; o que se vê, no entanto, é uma Artuliana sem poder de liderança e despossuída da arte de convencer (SANT’ ANNA, 1997, p. 119)

A tensão entre Artuliana e o grupo de crentes chega a seu limite, pois eles acreditam que Artuliana está endemoniada. Dolor exerce seu poder de mãe e controla Joaquim e o grupo:

AGREGADOS: Endemoniada! Ela precisa morrer! Antes que clareia o dia! Decaída! Mulher do mundo!

DOLOR: (*Cerca Artuliana e Manoel*) Não! Chega! Meu filho! Deixa eles ir embora. Eles é gente do mundo, se quer bem. Não têm nada que ver com o Paraíso. Manda, meu filho!

JOAQUIM: Vai se embora, Manoel! Pode ir!

MANOEL: Você me deixa sair com Artuliana? (ANDRADE, 2008, p. 271).

Os argumentos de Dolor, ao caracterizar Manoel e Artuliana como pessoas do mundo, diferenciados do grupo que estão predestinados ao paraíso, convence Joaquim. Mas a liberdade de Manoel e Artuliana é posta à prova quando Ana traz a notícia da chegada da polícia:

ANA: Eu só falei que tinham batido na Artuliana. Queria que o administrador viesse e levasse meu pai. Mas, chegou a Daluz e o marido com o filho morto... e contou que tinham batido no menino até matar... que as crianças ia tudo morrer. O fazendeiro mandou chamar os polícia em Jaborandi.

DOLOR: Buscar os polícia?

ANA: Vão pôr todo mundo p'ra fora e plantar capim nas roça. O fazendeiro mandou queimar nossas casa. Vão atirar em todos! Vamos se embora enquanto é tempo! Geraldo! (ANDRADE, 2008, p. 271).

Mais uma vez se coloca a possibilidade de um embate entre os planos individual e coletivo. Ana apela ao grupo e, principalmente, para seu pai e irmão que fujam. Mas essa situação é rapidamente desmontada em virtude da perspectiva coletiva, social, que se sobrepõe. Geraldo, tomado pelo fanatismo, aceita seu destino na tentativa de salvar sua alma. Manoel entra em conflito e resolve não abandonar o grupo, reforçando um pacto de solidariedade e consciência coletiva, ao enfrentar a milícia armada. Para isso, reconhece Joaquim como o Messias: “[...] (*Submisso ajoelha-se diante de Joaquim*) Acredito que tu é o Cristo que anda por aí!” (ANDRADE, 2008, p. 272). Por tudo o que se viu, Joaquim não passa por uma iluminação divina purificadora, pelo contrário: ele percebe que o grupo será aniquilado, pela força dos poderosos, e sabe ser parte deste corpo social. Não pode mais salvar-se, individualmente, pois ele representa uma classe que é diariamente massacrada. Nesse momento, fica evidente que o conflito entre Joaquim e Manoel era um falso conflito, ou que ele se subsumia a outro, muito mais importante, que era o da luta histórica contra o sistema que os aniquila, a tal ponto que uma morte, como a da filha de Germana, pode ser vista até mesmo como libertação – embora não se fale, aqui, de resistência, de luta, de revolução.

Mas a crítica social e os conflitos que estão ancorados no passado, que faz destes miseráveis inevitavelmente vítimas, é a perspectiva que articula, agrega e abrange todas as demais. Exatamente quando Manoel poderia ir embora, resolve ficar.

Assim, o grupo tinha que tomar uma decisão: fugir ou ficar para enfrentamento. Mas era uma falsa decisão, pois o grupo não tinha para onde fugir, como afirma Dolor: “Fugir p’ra onde?” (ANDRADE, 2008, p. 275) Nesse momento, como última atitude antenada na sobreposição do plano social sobre o individual, Dolor reconhece as loucuras de Joaquim, mas não aceita que tirem a última alegria de seu filho. Nesse sentido, Dolor materializa o que é o demônio:

DOLOR: Cada um tem um, Ana! Vivendo como a gente vive, qualquer um vira presa de tudo que é demônio. [...] Você quer ir para outra fazenda p’ra quê? P’ra quê, Ana? P’ra seus filhos andar pelas estradas feitos cachorros sem donos, pisando um chão que nenhum sofrimento, nenhum trabalho dá posse...servindo só p’ra semear cruz nas terras dos outros. Meu filho pode ser demônio, mas não por pecado nosso. Por pecado do mundo! O pior demônio é essa ruindade que fizeram da gente. Joaquim pensa que é Cristo, pois que morra assim. Essa alegria ninguém pode tirar dele! (ANDRADE, 2008, p. 276).

Dolor materializa o demônio nas condições de injustiça social superando o maniqueísmo entre bons e maus e caracteriza a situação social como o grande demônio que subjuga e escraviza, principalmente, os trabalhadores. Assim, Dolor assume a atitude de resistência do grupo como uma ação épica, pois conclui que o problema não é individual, mas coletivo e, com suas palavras, compreende que as injustiças sociais sofridas pelos agregados são estruturais, são previstas pelo ordenamento político, econômico e jurídico. As atitudes e falas de Manoel também podem ser lidas em chave épica, ao não aceitar a proposta de Ana na tentativa de salvar-se individualmente:

MANOEL: (*Liberta-se de Ana e caminha, desorientado, pelo terreiro*) Precisamos fazer alguma coisa. Essa terra é nossa. Molhamos ela com o suor do corpo... enterramos nela a família. Não podemos entregar assim! Nós temos braços! É a nossa valia p’ra tudo! Há de servir agora p’ra lutar... (*Pára, subitamente, sentido a inutilidade de seu gesto. Pouco a pouco, abaixa a cabeça humilhado.*) (ANDRADE, 2008, p. 276).

Essa atitude de Manoel reforça seu papel como um líder na tentativa de inflamar uma resistência contra os policiais, mas logo desiste, “sentindo a inutilidade de seu gesto[...]” (ANDRADE, 2008, p. 276). Na sequência do diálogo, Geraldo afirma: “Nós já vai ser libertar, pai. Vai se embora, Ana. Fala p’ra eles que nós não tem medo de bala” (ANDRADE, 2008, p. 276). Resta, ao grupo de crentes, a morte na tentativa de chegar ao paraíso.

Os primeiros avisos da polícia eram direcionados a Ana, pois o ataque era iminente. Os policiais apenas tentavam livrar Ana e Manoel: “VOZES: (*Que vem de todas as direções da mata*) ANA! ANA! SAÍ DAÍ! TIRA SEU PAI DUMA VEZ!” (ANDRADE, 2008, p. 277). Mas, em um processo gradativo culmina no clímax dramático, que é épico, o tom vai mudando: “VOZES: ANA! ANA! QUE ESTÁ ACONTECENDO? POR QUE NÃO SAI? VIROU CRENTE TAMBÉM?” (ANDRADE, 2008, p. 277). Os policiais começam a duvidar e lançam a sentença de morte ao grupo de agregados: “VOZES: JÁ ESPERAMOS DEMAIS, ANA! VEM, P’RA GENTE ACABAR COM ESSA PRAGA DOS INFERNO!” (ANDRADE, 2008, p. 277). Na sequência, os policiais, sem encontrar resistência, “acabam com a praga” e abrem fogo, executando os crentes.

A primeira a morrer foi Artuliana, ao tentar passar entre os policiais. Ana pede aos policiais que não poupem apenas seu pai, mas todo o grupo: “Não! Só meu pai, não! Todos! Deixa nós passar! Nós vamos p’ra outra fazenda! [...]” (ANDRADE, 2008, p. 278). Inútil tentativa, pois as ordens eram claras: o extermínio e o silenciamento de todos. Enquanto um grupo de crentes cantava, incitando os policiais para que atirassem, a rubrica descreve a cena: “*Percebe-se homens que passam correndo na mata, procurando não serem vistos: os casebres estão cercados por todos os lados. Dolor, Ana e Manoel os únicos que não cantam, continuam abraçados [...]*”. (ANDRADE, 2008, p. 278).

Enquanto o grupo de crentes cantam “ALUMIA!, ALUMIA! MEU DEUS! ALUMIA A VEREDA DA SALVAÇÃO!” (ANDRADE, 2008, p. 279), os policiais exterminam todos os agregados, como descreve a última rubrica: *Subitamente, ouvem-se de todos os lados, tiros e gritos. Enquanto as vozes gritam de fora e aumenta a fuzilaria, os agregados continuam rodopiando, cantando e arrancando as roupas, que voam no ar [...]* (ANDRADE, 2008, p. 279).

A tragédia histórica de Malacacheta é transposta para a arte a fim de evidenciar as injustiças sociais cometidas contra os camponeses, que são

agregados desprovidos de direitos. No caso de *Vereda da Salvação*, a injustiça começa com a igreja católica denunciada como a igreja dos padres e dos fazendeiros. Aos excluídos a entrega às seitas religiosas. No caso da peça, se materializa em uma nova síntese, pois a manifestação religiosa dos trabalhadores representa um sincretismo entre o catolicismo e o Advento da Promessas.

Diante disso, os agregados passam a mesclar elementos do catolicismo com o protestantismo. Mas o que provoca medo às autoridades, provavelmente não são as crianças mortas, mas a possibilidade de criar um foco de resistência, como fica evidente na fala de Ana: “Pai! Disseram que vocês são tudo doido, que vão atacar Jaborandi e pôr fogo na igreja dos padre. Está tudo com medo, querendo fazer maldade p’ra nós” (ANDRADE, 2008, p. 272).

Há um embate entre a performatividade do discurso religioso e, por trás deste, a luta dos donos da terra com os miseráveis que passam por ela, trabalham arduamente e são depois expulsos, vagando de fazenda a fazenda, vivendo um dia para o outro. Essa submissão se expressa de modo muito forte pela eloquência da ausência dos dominantes: eles nem sequer precisam aparecer.

Fica algo perdido nos lugares discursivos ocupados por Manoel e Joaquim, para falar dos centrais. Manoel parece estar do lado da razão e do bom senso, sendo um homem trabalhador, respeitado e respeitador, virtuoso, com contatos importantes. Joaquim, por outro lado, aparece, à primeira vista, como um personagem fraco, física e psicologicamente, recalcado, que usa o seu poder sobre todos com mão firme, sem que esteja apto a trabalhar ou a ter filhos, e seguindo uma rígida receita para purificação, que beira a sandice. Mas, numa volta dialética das mais importantes, Manoel é também aquele que se sujeita às regras e ordenamentos vigentes, que reproduz ao introjetar a exploração, justificando-a, e que aceita conceitos como virtude, trabalho duro, honestidade como centrais. Essa leitura fica questionada quando se pensa: como aceitar tudo isso se essa visão de mundo burguesa não garante a eles o mínimo para se elevar da miséria? E será justamente Joaquim quem se colocará contra essa estrutura de poder, materializando-se, por esse ângulo, como a resistência contra esse estado de coisas. Com isso, Joaquim cresce como personagem, e a posição de Manoel se fragiliza.

Com isso, a peça saiu do âmbito dramático, individualizante, e alcançou o nível histórico, social. Ela ganhará feições próprias com Dolor, quando a personagem mostra consciência de que o filho exagera quando se pensa um novo Cristo, mas que, se se pensar que Cristo traz liberdade, há uma homologia que faz com que ela não atue para dissuadi-lo de nada. Dolor concede a Joaquim a alegria de morrer se pensando um novo Cristo, não porque ele é seu filho, mas porque ele representa a libertação de uma opressão secular, terrível, aniquiladora; ele catalisa uma possibilidade de se romper com esse sofrimento que passa de geração para geração. Ou seja, a aparente defesa irracional do filho se transforma na consciência de que não há saída, de que não haverá espaço para eles, que da margem e da miséria vão direto para um túmulo improvisado e, daí, para o total esquecimento e apagamento da existência. No mesmo diapasão estará Manoel, de tal modo que a peça ganha um novo paradigma sobre suas próprias premissas subjetivas, que não dão conta de resolver essa equação, que terminará, como não poderia deixar de ser, em um massacre.

O jogo de ambivalência entre o dramático e o épico foi o meio como Jorge Andrade materializou um discurso pelo qual se evidencia, quando se toma a peça como um todo, pela crise da forma dramática, ao ressaltar a impossibilidade da solução dos conflitos através do diálogo e da ação de personagens individualizados, pois o que condiciona toda a injustiça advém da estrutura capitalista, que não é colocada em jogo, porque nem há consciência para tal. No entanto, a fina ironia formal estabelecida pelo dramaturgo faz com que sua peça fosse lida como reacionária pela esquerda e como subversiva pela direita. Isso demonstra que *Vereda da Salvação* buscou atingir um conceito de realismo inovador para época. Como uma forma de evidenciar a inovação estética de *Vereda*, faremos uma comparação com *O Pagador de Promessas* e *Mutirão em Novo Sol* na tentativa de distinguir quais das peças apresentam um realismo político ligado às discussões propostas por Brecht, bastante produtivas para o caso em questão.

4.7. *Pagador, Mutirão e Vereda*: forma e conteúdo na arte realista

A materialidade da recepção de um texto dramático acontece no momento de sua encenação. Ao fazer um estudo comparativo dos elementos estruturais das peças *Pagador, Mutirão e Veredas*, em alguns momentos, tomaremos o processo de encenação como um dos fatores complementares no sentido do texto. No caso, como já mencionamos, as encenações de *Mutirão* estão ligadas à concepção da obra, feita para um público específico. É importante ressaltar, também, que embora encenada em 1964, *Vereda* foi escrita entre 1957 e 1962, portanto concomitante à escrita das outras duas peças. A recepção dos críticos, bem como a reação da plateia frente à obra representada, nos ajuda a compreender a complexidade envolvida, evidenciada nos elementos estéticos e políticos do texto.

A personagem é um dos elementos principais de um texto dramático. Nossa estratégia interpretativa buscará estabelecer comparações partindo da criação das personagens nas peças em questão, a partir do conceito ampliado de uma arte realista, com tudo o que já foi dito nesta tese a respeito. A personagem Zé-do-Burro mantém uniformidade em sua ação, aproximando-se de características de um herói clássico, pois ignora os riscos, realiza a falha trágica, e empenha-se até o último minuto de sua vida em cumprir sua promessa.

[...] quando o padre não admite a entrada de Zé com a cruz na igreja e se esboça o conflito trágico, entram em jogo interesses de propaganda comercial: o misticismo ingênuo do povo é aproveitado por organizações políticas e comerciais. É evidente que Zé não entende nada do que ocorre: 'Moço, o Sr. Não me entendeu... Ninguém ainda me entendeu...' (ROSENFELD, 1982, p. 91).

A ingenuidade marca seu papel, ao desempenhar a missão, ignorando a traição da esposa Rosa e outros indicativos que os demais personagens trazem para primeiro plano. O elemento inovador é complementado pela presença dos personagens ligados à cultura popular: Mestre Coca, Manoelzinho Sua-Mãe, os capoeiristas; Dedé Cospe-Rima, trovador popular; Minha Tia, vendedora de quitutes e representante do candomblé. No entanto, Dias Gomes carrega nas pinceladas ao destacar a força popular vinculada a um primitivismo, estabelecendo um conflito entre cidade e interior:

Ao mundo de Zé opõe-se o da cidade que é apresentado com mais rápidas pinceladas e de um vasto painel social através de expoentes variegados. Estes se situam nos padrões citadinos, altamente representativos da civilização moderna, até os que, suburbanos, ainda pertencem a ela (ROSENFELD, 1982, p. 61).

O sopro transformador na perspectiva de elaboração de arte popular, acontece no coletivo dos personagens populares atuando como se fosse uma forma coral. No final do último ato esse grupo cumpre a vontade de Zé-do-Burro entrando na igreja com a cruz. O tema da intolerância é assumido pelas atitudes de Padre Olavo e do monsenhor.

As personagens de *Mutirão* ganham vigor pela coletividade, funcionando como uma espécie de coro. O personagem Roque representa um coletivo que dissolve os conflitos individuais, trazendo o texto para o entorno do teatro épico. A identificação direta entre público e atores possibilita uma aproximação empática que tende à construção dramática, mas elementos distanciadores, como a cena do tribunal e a exposição de seu caráter interessado, como também o caráter da justiça, rompem com isso; em grande medida, o motivo é que os juízes e donos do poder não surgem como representações individuais, mas como tipos, embora com plasticidade. Por ter um aspecto próximo ao estilo de *agitprop*, o texto perde em ironia e ganha em ação direta. A mensagem clara de luta de classes reforça e estimula os trabalhadores em lutar em prol de seus direitos. Essa experiência reforça o que argumentou Brecht em sua conceituação sobre a arte realista:

É por experiência própria que digo: não precisamos ter medo de apresentar ao proletariado coisas ousadas e incomuns, desde que elas tenham a ver com a sua realidade. [...] É possível que muita coisa fosse primitiva, mas o primitivismo era sempre muito diferente daquele de que padecem os retratos anímicos, aparentemente tão complexo da arte burguesa (BRECHT, 2016, p. 316).

Diante dessa constatação sobre a arte realista, o ator Juca de Oliveira apresenta um depoimento sobre a recepção do público camponês na época de encenação da peça *Mutirão*, em um congresso de trabalhadores rurais ligados à Liga Campesina, assim relata:

Eu estava começando no Arena. Já tinha contato com público politizado. Mas é diferente com os camponeses: os camponeses participavam, se entusiasmavam brutalmente. [...] Era a primeira vez que viam a encenação de um drama que era o seu próprio drama. Era uma coisa muito interessante. Era um ritual primitivo: primitivo no sentido de algo religioso, mas feito através do teatro moderno ao qual eles se integravam como se fosse a vida (OLIVEIRA, 2016, p. 146-147).

As reflexões de Brecht sobre a inovação de uma arte realista na forma do *agitprop* são confirmadas por Juca de Oliveira ao aproximar de forma real uma expressão artística em que arte e sociedade estão inteiramente implicadas. Nesse contexto forma e conteúdo dialogam com a totalidade da vida.

O grau de complexidade de análise e categorização das personagens de *Veredas* possibilita compreendermos um realismo diferenciado na obra de Jorge Andrade. A mudança de foco narrativo, que agora está com os agregados, não dissolve a densidade das personagens. Jorge Andrade atribui ao texto um jogo dialético que induz a duas chaves de leitura: uma dramática e outra épica. Assim, como já fez em *A Moratória*, *Veredas* pode ser lida pelas atitudes individuais, mas essa leitura entra em choque com um mundo em crise, pois, independentemente de suas escolhas, os agregados estão fadados ao desaparecimento. Presos simbolicamente pelas árvores e materialmente pelas condições sociais de misérias, a possível saída está no plano místico – o que, na peça, revela também impossibilidades materiais da necessária luta. Joaquim é o líder religioso que propaga essa ideologia, Manoel reluta em aceitar, mas aos poucos vai compreendendo que não há outra escolha. Sua atitude de ser ordeiro e trabalhador reforça a riqueza do patrão e os levam para mais miséria. No final, aceita a morte não como saída para aquela condição, mas por compreender o limite de suas atitudes. Outra personagem emblemática é Dolor, mãe do Joaquim, que em sua lucidez chega à sua única certeza, a alegria de seu filho poder ser “O Cristo das roças”. Assim, os conflitos menores entre Adventistas da Promessa e católicos; a liderança social de Manoel e a liderança espiritual de Joaquim são dissolvidos nas condições de uma miséria estrutural da qual o grupo de agregados não pode escapar. Nessa perspectiva, o texto Jorge Andrade ganha um vigor mais autêntico, pois não cria heróis, e traz para o palco uma realidade criada

esteticamente, sem falseamento ou compensação simbólica. Como afirma Magaldi (2008, p. 644):

Jorge Andrade trouxe ao palco fatos verídicos, e eles, por si, clamam pela mudança da condição de trabalho e pela permanência de um novo estatuto da terra. Se Joaquim e outros agregados se politizassem, ficaria talvez risíveis, quando o clamor reivindicatório não padece dúvida, na expiação do grupo. Condenar a peça, também, por subversiva equivale a esconder uma realidade que fortemente veiculada nos jornais.

Essa situação complexa presente na peça faz com que o público leitor ou espectador não seja tomado por identificação, pois quando há momentos de identificação, eles logo são quebrados e vistos em perspectiva, de tal modo que as convicções do quadro posto são questionadas por dentro. Esse nível de ironia presente no texto torna o realismo de Jorge Andrade muito crítico e produtivo, pois faz com que o público raciocine e não idealize uma realidade que não existe. Outras semelhanças temáticas caracterizadas encontram-se no conflito religioso, pois impactam diretamente na ação trágica que se desenvolve em cada peça, pelo menos em *Pagador* e *Vereda*. Em comparação com a peça de Andrade, *Pagador* ainda oferece muitos aspectos que a atrelam ao drama tradicional, principalmente pelo modo como enfocamos Zé do Burro, comumente tratado como herói, por vezes, até comparado aos heróis da tragédia grega, com sua desmedida. Nesse sentido, a cena final representaria uma catarse, com os personagens marginalizados conduzindo à força seu corpo 'crucificado' para dentro da igreja. Entretanto, também percebemos inovação de conteúdo, com personagens que, dada sua condição, são constructos sociais, tipificações. Ao contrário de *Vereda* que dá esse salto dialético e tensiona-se para o épico, *O Pagador*, embora com conteúdo inovador, ainda permanece atrelado à forma clássica, adotando-se, com isso, a ideia de realismo lukasiano (inovação no conteúdo, conservadorismo na forma).

A aproximação temática com a peça *Mutirão* acontece pelo conflito agrário; no entanto, o grau de violência presente em *Veredas* sobressai tanto em *Pagador* quanto em *Mutirão*, pois na obra de Jorge Andrade os trabalhadores nem sequer são julgados, a execução sumária reforça o grau de realismo presente nas áreas rurais do Brasil.

Os registros realistas muito diversos em cada obra ressaltam a importância de *O Pagador de Promessa*, *Mutirão em Novo Sol* e *Vereda da Salvação* como rupturas modernizantes na dramaturgia e na cena brasileiras. A tão almejada projeção de um teatro nacional, iniciada em 1958 com a encenação no Teatro de Arena com *Eles Não Usam Black-Tie*, chega no início dos anos 1960 a outros lugares. O Arena cumpre um papel fundamental no tocante a iniciar um novo ciclo de representações cênicas. Mas não podemos nos esquecer da importância da peça *A Moratória*, encenada em 1955, que foi um dos pilares para a criação de *Black-Tie*. Nesse sentido, a contribuição de *O Pagador de Promessas*, em 1960 no TBC, também segue esse percurso modernizador, iniciado pelo teatro Maria Della Costa em 1955, culminando com o Arena, em 1958.

Portanto, o realismo de Jorge Andrade tenha de ser buscado, caso a caso, contexto a contexto, na tentativa de usar todo o repertório disponível, seja estético, histórico, político, social, para transitar entre a sondagem psicológica e as indagações sociais. A contradição se instaura, inclusive, no fato de que a profundidade psicológica é construída também socialmente, e o coletivo não abre mão das especificidades que compõe o quadro social. Isso também importa. Afinal de contas, personagens como Quim, de *A Moratória* ou Joaquim de *Vereda* são indivíduos e, também, tipos sociais. As frases que dizem, do tipo “nós ainda somos o que fomos”, são daquelas que podemos colocar num quadro de tão representativas do discurso de uma elite que não se esquece de seu lugar, mesmo que ele não mais exista. Ao mesmo tempo, são indissociáveis da construção psicológica de Quim. O realismo de Jorge Andrade tem esses aspectos, e ainda o olhar para a história, não para uma história parada, definitiva, que acredita ser construída por fatos indiscutíveis, mas para uma história a contrapelo, para momentos de crise em que as contradições sociais e estéticas saltam para primeiro plano, e são quase palpáveis. A história pede a alegoria, mas a proximidade histórica faz enganar e parecer que são história, não ficção. Essas são balizas em que se coloca o seu realismo. Quando parece que tudo é de um registro realista único, percebemos que há outros elementos em jogo. Em cada caso temos uma configuração própria. Assim: “*Vereda da Salvação* é a contribuição do dramaturgo para o debate estético e político do período, que pautava temas, como o povo, homem rural e raízes do brasileiro” (ARANTES, 2008, p. 228). Todo o acúmulo teatral dos anos de 1950 a 1964 sofre uma

derrota monumental com a instalação do golpe cívico-empresarial e militar no dia 01 de abril 1964. Neste novo contexto contrarrevolucionário, a arte teve que experimentar novas formas e conteúdos constituindo-se como um foco de resistência em construção de uma frente de esquerda que envolvesse todos os artistas.

CAPÍTULO 5 - O CONCEITO DE REALISMO EM *A RECEITA*, *O SUMIDOURO*, *ARENA CONTA ZUMBI* E *ARENA CONTA TIRADENTES*: OS LIMITES DO ÉPICO E DO DRAMÁTICO

VICENTE: Atravessar a mata e dominá-la
é uma coisa.
Descer em nós mesmo é outra.
Nunca sabemos o que nespreita
(ANDRADE, 2008, p. 560)

O primeiro de abril de 1964 muda drasticamente as correlações de força na conjuntura brasileira. Ao se instalar o golpe militar, os setores de esquerda e progressista foram alvo de perseguições que desmontaram suas organizações. Sem uma reação direta,

O povo, na ocasião, mobilizado, mas sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar nas Universidades, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus, etc. (SCHWARZ, 1992, p. 61-62).

Entre as diversas expressões culturais, o cinema³⁷ e o teatro sofreram com a censura com maior rigor. Grupos de vanguarda como o CPC da UNE, o MPC de Pernambuco e as Ligas Camponesas, foram sumariamente desarticulados. O teatro teve que se refazer logo no pós-golpe. Uma das estratégias criadas foi a apropriação da forma dos musicais, permeados por uma linguagem metafórica que dificultasse a ação da censura. Uma das linhas de força foi a revisitação histórica do Brasil. Assim surgem o *Show Opinião* (1964), *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), entre outros. Além disso, uma perspectiva próxima do tropicalismo surgiu no palco do Teatro Oficina, seja com *O rei da vela* (1967) como em *Roda Viva* (1968). A partir de 1967, e entrando em 1968, vários grupos de teatro surgem no contexto de um enfrentamento cada vez mais direto com o

³⁷ A censura tira de cartaz a peça *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade, bem como o filme com o mesmo título, dirigido por Anselmo Duarte, participando de Festival Internacional de Berlim, quando perdeu para *Alphaville*, de Jean-Luc Godard. Outro exemplo foi o que aconteceu com o filme *Um Cabra Marcado para Morrer*, do CPC da UNE, interrompido abruptamente em 1964 e retomado apenas em 1985 por Eduardo Coutinho.

público burguês e, sobretudo, com as estruturas de poder vigentes. O TUSP encena *Os fuzis da Senhora Carrar*, o Arena organiza a *1ª Feira Paulista de Opinião*, e devemos lembrar ainda do *Roda Viva* dirigido por Zé Celso, entre outros, que fazem desse ano um momento único na vida teatral brasileira – sem falar nos muitos textos críticos e teóricos da época, que contribuíam para elevar a tensão na época. Como se pode perceber, esse teatro de resistência, em várias frentes, operou muito produtivamente entre os anos de 1964 e 1968, como bem anota Schwarz em texto obrigatório sobre o período. (SCHWARZ, 1992).

Vale a pena retomar, um pouco mais detidamente, esse percurso. A resposta imediata ao golpe, no campo artístico, veio com a estreia do *Show Opinião* no Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1964, com direção de Augusto Boal. O grupo constitui-se como um coletivo na mesma linha de produção do CPC, como afirma Iná Camargo Costa:

[...] o *Show Opinião* foi escrito por um coletivo de autores e assinado por Armando Costa, Paulo Pontes e Vianinha. Além dos próprios participantes – Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão, cujas biografias forneceram os fios principais da narrativa – o grupo contou com a colaboração de gente como Cartola, Zica, Heitor dos Prazeres, Cavalcanti Proença, Sérgio Cabral, Jorge Coutinho, Antonio Carlos Fontoura e Ferreira Gullar (COSTA, 1996, p. 102).

Outro aspecto importante que aproximam este período das vanguardas literárias foi a estratégia do uso da colagem como procedimento dramatúrgico, como afirma Fernando Marques (2014) em sua obra *Com os Séculos nos Olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 a 1970*. Marques, ao discorrer sobre o procedimento estético de Vianinha, argumenta que “A colagem de fragmentos, praticada em *Opinião* e em *Liberdade, liberdade*, liga-se a percepções que o dramaturgo toma emprestado às vanguardas – ou seja, às tendências que teriam privilegiado as pesquisas de linguagem e preterido o engajamento direto” (MARQUES, 2014, p. 190). No *Show Opinião*, essa colagem diz respeito à construção do enredo a partir de passagens da vida e da obra dos três cantores / compositores no palco, histórias que se articulam com a luta pela sobrevivência, com o interesse na valorização dos mais frágeis e socialmente esquecidos, a valorização de ritmos populares tanto como dos eruditos, de tal modo que não havia, propriamente, um enredo, uma trama apresentada em termos dramáticos,

mas uma colagem que trazia, em seus farrapos, pedaços de um Brasil que não era visto em cena, muito menos celebrado, nem tomado a sério.

Outra importante obra artística deste momento é o show *Liberdade, liberdade*, que estreou em 21 de abril de 1965 no Rio de Janeiro, com produção do Grupo Opinião e do Teatro de Arena de São Paulo. Assinam a peça Flávio Rangel e Millôr Fernandes, com direção de Augusto Boal. Tendo como atores Paulo Autran, Nara Leão, Oduvaldo Vianna Filho e a participação especial de Tereza Rachel. Os dramaturgos constroem os discursos da peça pelo método do texto-colagem, com citações explícitas e diretas, como resume Marques:

A primeira parte do espetáculo encerra-se com estrofes derradeiras de *Navio negreiro*, o emblemático poema de Castro Alves e com retorno a trecho do *Hino da Proclamação da República* que abriu a peça. A segunda seção, mantidas as características afirmadas na primeira, é a que traz o episódio de julgamento do poeta Joseph Brodsky [...] (MARQUES, 2014, p. 211).

O repertório da peça apresenta versos do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, além de citar passagens da Declaração Universal dos Direitos do Homem, trechos de *O Capital*, de Marx, trechos de discursos de Hitler. O procedimento padrão era a citação fora de contexto, criando novos significados pela sua justaposição com os trechos anteriores e posteriores. Uma espécie de gramática das citações, com enorme rebuscamento estético e sem perder a comunicação com um público amplo, que não podia deixar de compreender as contradições, ambiguidades, ironias e sátiras que eram apresentados. A base de toda apresentação fundamenta-se no teatro épico, com passagens que referiam a *Terror e miséria do III Reich*, de Bertolt Brecht, como nesta passagem:

Adolf Hitler: na sua irresistível ascensão, o Partido Nazista empolgou toda a Alemanha. Em 1933, Adolf Hitler tomou o poder. Os que não se submetiam à Nova Ordem eram presos, torturados ou tinham que se exilar. Entre os exilados, o dramaturgo Bertolt Brecht. Assim via ele a vida na Alemanha, em uma das cenas de sua peça *Terror e Miséria do III Reich* (FERNANDES; RANGEL, 1966, p. 122).

Portanto, tanto o *Show Opinião* quanto *Liberdade, liberdade* serviram como primeira forma de resistência ao regime ditatorial que, aos poucos, vai impondo um

fechamento cada vez maior. Como argumenta Fernando Marques: “Em outubro de 1965, o governo promulga o Ato Institucional nº 2, que dissolve os partidos políticos e instaura o bipartidarismo [...] Em fevereiro de 1966, o AI-3 estende o voto indireto às eleições para o governo dos estados” (MARQUES, 2014, p. 206).

5.1. Arena conta Zumbi: a história como resistência

O musical *Arena conta Zumbi* tem sua estreia em 01 de maio de 1965, no Teatro de Arena em São Paulo, uma data simbólica para classe trabalhadora. É um dia de resistência e luta, ainda mais ferrenha em tempos de ditadura, quando a arte ousa romper o silêncio do conformismo e do medo para disputar as narrativas históricas contadas pelos vencedores. Assim, surge a proposta do *Arena conta* como uma disputa, no campo simbólico, pelas lutas coletivas, muitas delas cristalizadas nas figuras de heróis de estatura quase mítica como Tiradentes e Zumbi. A disputa dessas memórias de luta foi a estratégia que Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri encontraram para reascender e provocar “um momento de perigo” como preconiza Walter Benjamim em *Sobre o Conceito da História*:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como ele foi”. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo. Para o materialismo histórico, trata-se de fixar uma imagem do passado da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico, no momento do perigo. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem (BENJAMIN, 2012, p. 243).

Esse era o espírito ao revisitar a história pouco estudada de Zumbi dos Palmares. A luta contra a escravidão não poderia ficar restrita, no campo simbólico como no material, à assinatura da Lei Áurea pela princesa Isabel. Antes, seria necessário estudar, conhecer, trazer para a cena, em uma forma não dramática (pois o dramático pressupõe sujeitos que agem e resolvem, sozinhos, seus problemas), e apresentar para um público que se precisava formar, a história de Zumbi, dos quilombos, dos massacres físicos, espirituais, culturais e históricos. Articular a história superando a tradição dominante, isto é, a ideologia burguesa, foi o desafio encampado pelo Teatro de Arena na relação mediata entre arte e

sociedade. Esse processo de articulação entre forma e conteúdo se materializou na dramaturgia do Arena em algumas fases de desenvolvimento:

[...] a) a fase realista, ocupada com detalhes e singularidades da vida brasileira e exposta ao perigo de, devido à mera reprodução da realidade empírica, particular, deixar de analisá-la e interpretá-la em profundidade, como cabe à arte enquanto concebida como forma de conhecimento e b) a fase da nacionalização dos clássicos (Molière, Lope etc.), dedicada, ao contrário, a ideias universais, a “tipos” vagamente postos em referência com a vida brasileira, daí ocorre outro perigo, oposto, o do universal ficar “flutuando” por sobre o Brasil, sem o impacto imediato que se espera da informação estética (ROSENFELD, 1982, p. 14).

Essas fases apresentadas por Rosenfeld se referem à atuação do Arena, respectivamente, de 1958 a 1961 (realista) e de 1962 a 1964 (fase de nacionalização dos clássicos). O processo de síntese na representação da história entre o universal (mito) e particular (empírico), ou seja, entre as fases precedentes, é realizado em primeira mão em *Arena conta Zumbi*, com a busca de criar o que Boal chamou de “particular típico” pois “o mito de Zumbi, com sua estrutura de fábula, não deixou de se associar ao particular, manifestando através de dados jornalísticos, discursos etc., mercê dos quais se teceram analogias entre a fábula mítica e o momento histórico atual” (ROSENFELD, 1982, p. 14). Assim se vê que a escolha do musical, e de uma estrutura dramatúrgica e cênica complexas, não se deveu unicamente à estratégia de lutar contra a censura, mas também por um desenvolvimento muito próprio da relação entre arte e sociedade, por um lado, e entre forma e conteúdo, no interior da arte, com objetivos claros da expressão de uma brasilidade em chave crítica, que apontasse para a ditadura como resultado dos recalques, abusos e opressões seculares que vivemos em todos os campos da vida social. Havia a estrutura do mito, de um ritual de acolhimento dele, ao mesmo tempo em que havia a leitura interpretada e traduzida teatralmente dos jornais diários, para uma leitura a contrapelo tanto da tradição (de longo alcance) como da vida material mais próxima (que nos afeta diretamente, no dia-a-dia). Os dois campos não estavam isolados, mas articulados, construindo significados com enorme performatividade social. Não havia espaço para o realismo, como registro cênico ou dramático, mas para a alegoria, para a ironia formal (que subverte

as estruturas conhecidas e sedimentadas), para a farsa (tradicional no Brasil desde, ao menos, o início do século XIX), buscando explicitar tanto o nível de elaboração artística (isso é teatro) quanto o fato de que diz respeito à nossa vida, e pede posição e ação (função social do teatro).

Percebe-se que a tentativa de Boal e Guarnieri se dá pela representação, por uma arte que dialoga com o passado como alegoria e se materializar no presente. Como afirmou Rosenfeld (1982, p. 16), “o paulista de 1967” que narra a peça *Arena conta Tiradentes*, ou no paulista de 1965, que está presentificado quando associado à *Zumbi*. Como havia poucos atores para compor uma narrativa que tinha traços históricos, resolveu-se que cada ator faria vários personagens, no que ficou conhecido como sistema coringa. As inovações estéticas do sistema coringa, criado por Boal, e o texto-colagem, bem como a articulação já apresentada entre o mito e o dia-a-dia, entre o passado longínquo e o presente mais direto, representam a tentativa de expressão de novas formas de realismo, na mesma linha do que foi conceituado por Bertolt Brecht no *Debate sobre o Expressionismo*. Não se trata de um realismo escola literária do século XIX, nem do realismo socialista, nem do realismo crítico de Lukacs. Estamos mais próximos de uma versão menos normatizada, que tem Brecht como ponto de apoio. Por um lado, realismo da vida social direta; por outro, realismo ao apresentar um personagem histórico que se elevou a mito e foi esquecido; em um terceiro nível de expressão realista, que deita raízes na filosofia da linguagem, o real é uma construção discursiva, e não é possível trocar um real por outro, e sim explicitar essa dimensão de construção, que leva também à necessidade de atuação dos expectadores, que devem significar a obra: daí o título da série, *Arena conta...*, com o que se diz não ser uma nova verdade, mas uma versão farsesca e despudorada de passagens decisivas de nossa história. Daí que a crítica pelo exagero nas tintas da construção de alguns personagens históricos não se sustenta; nunca foi um objetivo ser fiel a alguma verdade dada, mas expor a construção tanto dos dramaturgos, como dos atores, quanto dos expectadores. Nesse sentido, buscaremos apresentar, de forma panorâmica, uma leitura das peças *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, fundamentando-as nos estudos de Rosenfeld (1982) Costa (1996) e Marques (2014).

O texto-colagem *Arena conta Zumbi* divide-se em dois atos. Cada ato apresenta uma sequência de montagens intercalando letras de músicas,

fragmentos de obras científicas e textos jornalísticos. O enredo tem início com uma música de abertura, em um ritmo de baião convidando à plateia ao apresentar o grupo Teatro de Arena e a temática abordada:

[...]

A história que o Arena conta
é a epopéia de Zumbi;
tanto pró e tanto contra
juro em Deus que nunca vi.

Os atores tem mil caras
fazem tudo neste conto
desde preto até branco
direitinho ponto por ponto.

Há lenda e há mais lenda
há verdade e há mentira
de tudo usamos um pouco
mas de forma que servira

A entender nos dias de hoje
quem está com a verdade,
quem está com a verdade,
quem está com a mentira. (BOAL; GUARNIERI, 1965, p.01)

No início da narrativa o leitor/espectador toma contato com a linhagem de guerreiros vindos de Angola, mais especificamente Luanda, no navio negreiro que estava presente o rei Zambi ao informar:

ZAMBI:

- Êi, Zambi! Luanda, Luanda!
- Cadê seu filho, Zambi?
Ficou em Luanda, ficou cercado, sozinho lutando.
- Cadê seu neto, Zambi?
Ganga Zona seu nome, nem mesmo gente inda é. É dor irmão.
Que faz esses negros parado, que faz que não quebra esse bojo e
atira tudo no mar? (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 02)

As cenas seguintes acontecem em um mercado onde se vendem os negros: “MERCADOR: olha o nego recém-chegado. Magote novo, macho e fêmea em perfeito estado de conservação. Só vendo moço e com forças...” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p 02). Em outra passagem ocorre uma descrição dos métodos de “disciplinar”. Segundo Marques (2014), os objetos eram apresentados em *slides*, ao estilo de Piscator. Vê-se uma sequência de imagens com as piores torturas, seguido, cientificamente, da apresentação dos respectivos objetos usados

em sua prática. É possível que o leitor/espectador estabeleça uma relação com as torturas realizadas na ditadura, intensificadas ao longo dos anos. Outra ironia aparece pela associação do nome do Padre Antônio Vieira com a tortura:

ATOR 4 – Não há trabalho nem gênero de vida no mundo mais parecido à cruz e a paixão de Cristo do que o vosso.

TODOS – Padre Antônio Vieira.

ATOR 5 – E foi através desses instrumentos engenhosos que se persuadiu o negro a colaborar na criação das riquezas do Brasil (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 02).

Antônio Vieira, apresentado na literatura como humanista, é desmascarado pela linguagem irônica do musical. Assim, associa-se a igreja com a indústria da escravidão, tornando a doutrina religiosa um poderoso instrumento de dominação, pela “cruz e a paixão de Cristo...” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 02).

No plano do drama, ocorre a fuga de Zambi, anunciado pelo narrador, o que tem como efeito o fortalecimento da resistência, estimulando outros negros a fugir:

NARRADOR: Negros de todos os lugares procuravam as matas fugindo desesperados. Horror à chibata, ao tronco, às torturas. Buscavam no desconhecido um futuro sem senhor. Enfrentavam todo perigo. Fome, sede, veneno, flecha dos índios, capitães do mato. Agonia pela liberdade. Idéia de ser livre (BOAL, GUARNIERI, 1965, p. 02).

Zambi torna-se rei, assume o posto de liderança, fazendo de Palmares uma terra próspera; lugar seguro para os negros que fugiam dos brancos, marcada pela organização do trabalho e em um senso de comunidade.

ZAMBI: Pois que Zambi é rei, Zambi: vai dar as ordens. É no trabalho que um da gente pega o sol com a mão. É no trabalho que se faz o mundo mais de jeito. Em cada coisa que a mão livre do negro encostar, novas coisas vão nascer. Não vamos viver só das coisas já nascidas, das coisas que Deus deu. Vamos fazer o mundo mais de nosso jeito (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 04).

O processo de desenvolvimento de Palmares acontece por uma aliança com comerciantes brancos. O que se produzia nos quilombos era comercializado na região. Assim, a suposta paz era sustentada pelo interesse comercial:

CANTADOR:

E tanta riqueza Palmares produzia
que o branco começou a se comover
e no vende que vende e troca
até mesmo amigo do negro quis Ser
E o branco comerciante
contava na cidade
ter pelo negro quilombola
uma grande amizade (BOAL; GUARNIERI, 1965, p.07)

No entanto, os brancos agiam por interesse, que durou até o momento em que a coroa resolveu por fim à ligação entre brancos e negros. No momento em que a Coroa age com mais eficiência, destituindo do cargo de governador Dom Pedro de Almeida e nomeando Dom Ayres de Souza, a paz estava por um fio. Em seu discurso de posse diz como será seu governo, no plano da dramaturgia:

Meu governo será impopular, e assim, há de vencer, passo a passo dentro da lei que eu mesmo hei de fazer. Senhores, vós guerreais como quem faz política. Eu farei política como quem guerreia. Vossas entradas são derrotadas pela pluralidade de opiniões e partidos de pensamento. Minhas entradas serão vitoriosas pela unicidade do ataque. A independência é necessária na teoria, na prática vigora a inter-dependência. Não é aqui, neste Brasil, que as decisões políticas devem ser tomadas: é na Metrópole, nossa Mãe Pátria, a quem devemos lealdade, a quem devemos servir como vassalos fiéis (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 12).

Importante frisar o que a peça apresentou até aqui, no âmbito das ações contadas e encenadas. Havia uma organização social eficiente, com capacidade de produção e de comercialização regional, que se formou e se consolidou a partir do quilombo dos Palmares. Ou seja, os quilombos não são espaços precários, de ajuntamento de negros fugidos, vivendo de um dia para o outro. Contra toda a força da Coroa, que nunca quis que se estabelecessem – afinal, isso seria aceitar as fugas e perdas das mercadorias que eram os escravos, assim como a perda da soberania, dos impostos que não poderiam ser cobrados etc – e com a desconfiança dos locais, aos poucos começaram a mostrar que contribuíam para a melhoria da vida material de todos. Com isso, eles comercializavam com os brancos e mostravam toda sua capacidade e potencial de trabalho, de

organização, de senso de justiça. O discurso oficial cega essa perspectiva, apenas anotando que os quilombos eram os lugares onde os negros fugidos se reuniam, e nada mais. Quando o Arena se põe a contar essa história, ela tem uma feição completamente diferente. Assim termina o primeiro ato, com fim da paz entre brancos e negros, e com um novo líder, Ganga Zumba, chegando ao quilombo dos Palmares:

GONGOBA – Assim foi, tu é filho de Ganga Zona, Zirimão dos reis cabaça de Aluda. Tu é Ganga também, filho. Num é aqui teu posto, já ta grandinho, meu ganga, e deve ir pra Palmar. Lá procura Zambi e aprende as arte das guerra e um dia todo esse povo tu vai governar, filho meu (BOAL; GUARNIERI,1965, p. 11).

O segundo ato tem início com a intensificação dos ataques do governo de Dom Ayres sobre os brancos que ainda ousam defender os quilombolas. Trava-se uma guerra de branco contra branco, sem que se saiba claramente quais os motivos do confronto: “NEGRO – Sei lá. Deve ter sido por causa dos fuzil. GANGA ZUMBA – Deve ser.../ NEGRO – Tem mais. Pegaram Ganga Zona” (BOAL; GUARNIERI,1965, p. 14). A descoberta da morte do líder Ganga Zona desperta a ira de Ganga Zumba, mas este ainda respeita a hierarquia e reafirma sua obediência a Zambi:

DANDARA – Zambi ta velho, meu Ganga. Só tu vai podê dar as ordem.

GANGA ZUMBA – Cala Dandara. Não fala assim de nossum reis. Nossum reis sabe o que fazê.

DANDARA – Só tu vai podê lutá.

GANGA ZUMBA – Si cala, já falei. Num si importa. Morte de Ganga Zona vai tê vingança.

DANDARA – Vai falá com Zambi [...] (BOAL; GUARNIERI,1965, p. 14).

O novo líder Ganga Zumba assume o poder somente após a morte por envenenamento de Zambi, e a luta ganha novo vigor, pois Ganga Zumba promete vingança: “Os branco quer nós de joelho. Nós vamo ajoelhá os branco. Queremo terra onde o homem ajude o homem. E é preciso acabá com os Homem que esconde essa terra. Chamo todo meu povo prá lute, sem fim! Ganga Zona e Zambi serão vingado! (BOAL; GUARNIERI,1965, p. 16).

Após sucessivas expedições para derrubar Palmares, o governador Dom Ayres arregimenta o mais sanguinário dos bandeirantes, Domingos Jorge Velho, fama decantada pelo bispo de Pernambuco: “Este homem é um dos maiores selvagens com que tenho topado. Quando se avistou comigo, trouxe consigo intérprete porque nem falar sabe; nem se diferencia do mais bárbaro tapuia mais que em dizer-se que é cristão [...]”(BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 16). Embora diga de sua selvageria, não o condena. Fica, mais uma vez, demarcado o interesse da igreja pelo fim de Palmares e a manutenção da escravidão.

Os planos para derrubar Palmares passavam pelo isolamento comercial e implementação de um estado de sítio, como argumenta Domingos: “os planos são: conquistar a paz... por etapas... [...]. Em primeiro lugar, como advertência, isolamos Palmares proibindo o comércio, o trânsito, a simples aproximação. Evidentemente, a pena imposta aos contraventores será a pena de morte [...]” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 16). A tática de ganhar o apoio dos comerciantes brancos é interpretada por Marques (2014) como um paralelo entre Palmares e o Brasil de 1964, pois

[...] ao sublinhar a atitude dos Comerciantes, que aderem aos interesses dos Donos das Sesmarias, voltando-se contra o quilombo, a peça alude à inviabilidade de uma composição com a burguesia (supostamente progressista), composição na qual as esquerdas tinham investido parte de suas esperanças [...] (MARQUES, 2014, p. 272).

Essa argumentação é fundamental porque, afinal de contas, não estamos diante da apresentação de uma peça calcada nas decisões dos personagens individuais. Por trás de Jorge Velho, de Ganga Zumba e dos demais personagens há enormes coletivos, há um discurso a ser desmontado, há uma história social que precisa ser reparada. O plano mais importante da peça é coletivo, histórico (embora tangencie o nível mítico de alguns personagens), e sobretudo alegórico. Esse último item é responsável pela reorganização dos significados em outros contextos, e, no caso, a alusão quase direta se dá com a conjuntura do golpe civil-militar. Não se trata apenas de reparar historicamente o lugar de Palmares, mas de enfatizar o espírito de luta deles, de compreender táticas de guerra que incluem a cooptação de grupos sociais inteiros. Essa apresentação das estratégias e a necessidade de se compreender o lugar em que se está e organizar a resistência

são lidos também no pano de fundo do golpe de 1964. Daí a importância, no campo da criação estética, de se constituir mecanismos de não-identificação, seja com o narrador, seja com o uso da ironia, da linguagem alusiva a outro contexto, da necessidade de ação crítica. Outro plano ousado de Domingos Jorge Velho foi usar armas biológicas: “Desse negro, evoluiremos para um novo tipo de guerra! Procuram-se os negros atingidos por doenças contagiosas. Febres, tísica, peste, varíola – construiremos grupos e os tangeremos à procura da liberdade em Palmares...” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 16).

Os quilombolas, sabendo das táticas de guerra de Domingos Jorge Velho, preparam-se para a batalha, fortalecendo as barricadas: “GANGA ZUMBA – Reforça as paliçada, cerca o quilombo capital, cava os fosso e enche do que houve de mais venenoso. Veneno nas lança e nas flexa. Que as mulhé pegue as planta e que precisá” BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 18). Outra medida importante era lutar contra a guerra biológica, não aceitando mais nenhum negro no quilombo “NEGRO – Meu reis, meu reis! Tão soltando um magote de negro empestiado nos quilombo das fronteira! Tem bexiguento de acabá com uma nação!” GUARNIERI, 1965, p. 18).

No final Ganga Zumba ainda busca chamar outros quilombos para fortalecer a luta, mas esses permanecem em silêncio:

[...]Quilombo em luta, faço chamada de apelo! Meu irmão Ganga de Quiloange!
– SILÊNCIO.
– Irmão Ganga de Quiloange!
– ACORDE;
– Quilombo de Arotirene.
– ACORDE;
– De Dambrabanga!
– ACORDE;
Quilombola valente da Cerca do Amaro! (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 18).

No último discurso, Ganga Zumba faz um balanço de sua vida e luta. Em sua fala reafirma a liberdade, tema central da peça, em adaptação livre de um importante poema de Bertolt Brecht:

GANGA ZUMBA – Eu vivi nas cidades no tempo da desordem. Vivi no meio da gente minha no tempo da revolta. Assim passei os tempo que me deru prá vivê. Eu me levantei com a minha gente,
184

comi minha comida no meio das batalha. Amei sem tê cuidado... olhei tudo que via sem tempo de bem ver... por querer liberdade. A voz de minha gente se levantou. Por querer liberdade. E minha voz junto com a dela. Minha voz não pode muito, mas gritá eu bem gritei. Tenho certeza que os dono dessas terra e sesmaria ficaria mais contente se não ouvisse a minha voz... Assim passei o tempo que me deru prá vivê. Por querer liberdade (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 18).

A conclusão da peça acontece com a seguinte fala: “ATOR – E assim, termina a estória que bem e fielmente tresladamos. Boa noite!” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 18). Tanto a fala do ator que funciona como narrador final, quanto toda a composição da peça *Arena conta Zumbi* fundamentam-se nas categorias do teatro épico de Brecht, como afirma Rosenfeld ao comentar as concepções de Boal sobre o papel do Coringa:

‘Em *Zumbi* cada ator foi obrigado a interpretar a totalidade da peça [...] Tal desempenho é ‘épico’, isto é, narrativo. O narrador, que em uma estória qualquer aos seus ouvintes presentes é, por assim dizer, um único ‘ator’, desempenha os papéis de todos os personagens da estória. Evidentemente não pode ir muito longe da caracterização individual de cada personagem. Não lhe cabe ‘ser’ integralmente cada um, visto funcionar como o narrador de todos (ROSENFELD, 1982, p. 13).

Nessa passagem, o crítico apresenta os prós e contras do papel desempenhado pelo chamado sistema coringa. Segundo Rosenfeld (1982, p. 15): “É com o sistema Coringa que a teoria de Boal se afasta parcialmente da de Brecht”, e o justificativa pela tentativa de junção mecânica entre os níveis “típico” e “particular”. Isso porque, no campo do particular, o sistema coringa não abre mão da criação de empatia com o espectador. No entanto, o mesmo crítico faz uma ressalva, ao compreender a importância do Sistema Coringa após a fase de destruição das convenções:

Somente agora se firma a ideia, antes sugerida, de inserir sistematicamente, dentro do teatro épico, novos elementos fortemente empáticos, através de uma *faixa naturalista fundamental*, no desejo expresso de não cair na negação unilateral da tradição (negação típica das vanguardas) e de recolocar no seu lugar clássico o herói mítico da história teatral [...] (ROSENFELD, 1982, p. 15).

No decorrer desta tese, discorreremos, a partir do *Debate sobre o Expressionismo*, sobre a contribuição das vanguardas históricas, principalmente o expressionismo, que representam a história das manifestações populares ao ressignificá-las nas pinturas em grupos como *O Caveleiro Azul* [Der Blaue Reiter]. Nesse sentido, Boal e Guarnieri, quando retomam a história do povo brasileiro, se apropriam do conceito de “uma recordação, como ela relampeja no momento de perigo” (BENJAMIN, 2012, p. 243). Além disso, ressignificam a linguagem com o texto-colagem, atribuindo uma nova proposta de realismo para a expressão da história. Com isso, superam a visão limitada de Lukács sobre o papel das vanguardas, como pontua Marques: “Quanto a Lukács, foi sempre utilizado pelo Arena de maneira pouco ortodoxa, constituindo referência remota (é provável que o filósofo considerasse **Zumbi** demasiado formalista...)” (MARQUES, 2014, p. 279, grifo nosso).

5.2. Arena conta Tiradentes: o mito da liberdade

A estreia da peça *Arena conta Tiradentes* acontece no dia 21 de abril de 1967, na sede do grupo, dia em que se comemora a Inconfidência Mineira. A direção era de Augusto Boal, que escrevera a dramaturgia com Guarnieri, que atuava no espetáculo. O elenco trazia ainda David José, no papel de Tiradentes, os atores Renato Consorte, Dina Sfat, Jairo Arco e Flexa, Vânia Sant’Anna, Sylvio Zilber e Cláudia Pucci. A cenografia estava a cargo de Flávio Império (MARQUES, 2014, p. 284). A direção musical foi realizada por Theo Barros, que assinou as composições em conjunto com Sidney Miller, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

A inovação implementada por Boal foi separar a personagem coringa, desempenhada por Guarnieri, do herói Tiradentes, representado por David José. Esse aspecto avança no desempenho do Coringa, que exercia qualquer papel em *Arena conta Zumbi*.

O processo criativo da peça musical *Arena conta Tiradentes* retoma o modelo do texto-colagem, porém como um diferencial na representação do tempo, pois está “parcialmente apoiado nos Autos da Devassa, [...] os fatos ocorrem de 1778 a 1792, enquanto *Zumbi* procurava resumir acontecimentos relativos a quase

um século” (MARQUES, 2014, p. 282). Os dois momentos históricos, a Inconfidência Mineira e o período pós-1964, são aproximados pela crítica das revoluções pensadas por intelectuais distantes da realidade popular. “Na Inconfidência, como no pré-64, as camadas populares pobres achavam-se apartadas das lutas políticas” (MARQUES, 2014, p. 293). Mesmo assim, a peça buscava despertar um olhar otimista para a luta, tanto do passado como da resistência presente.

Considerando que os fatos que envolvem a Inconfidência Mineira são de conhecimento público, pela incorporação do dia 21 de abril às datas comemorativas nacionais, não apresentaremos a história revista na peça *Arena conta Tiradentes* de forma detalhada. Preferimos destacar algumas passagens para dialogar com a temática proposta por esta tese: as mudanças pelas quais passa o conceito de realismo em Jorge Andrade, percurso visto a partir de diversos diálogos com outras obras dramáticas entre os períodos de 1950 a 1969, bem como por suas relações com o contexto histórico em cada um desses momentos representativos. Não se procura um conceito único, um suposto realismo de Jorge Andrade, que amadureceria ao longo do tempo para uma forma determinada. Antes, procuramos mostrar as dinâmicas da construção da expressão andradiana, em diálogo tanto com as correntes estéticas que movimentavam o período como de uma relação vívida com a matéria social, levando-se em conta o enriquecimento do repertório e dos diálogos construídos no tempo. Falamos, então, em um conceito ampliado de realismo, não em uma determinação conceitual precisa e fixa, para estarmos mais próximos de nossos objetos de estudo.

O texto dramático da peça incorpora à composição formal de documentos históricos do período retratado, além de fragmentos de obras literárias como *Gonzaga ou a revolução de Minas*, de Castro Alves, e *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles. Boal e Guarnieri organizam a estrutura da peça em dois tempos, como no futebol, cada tempo constituído por várias cenas, pois “A palavra ‘tempo’ reforça a analogia entre espetáculo de teatro e jogo de futebol. No esporte, segundo Boal, as regras acham-se definidas antecipadamente e são de conhecimento de todos, sem prejuízo de se improvisarem lances e de promoverem surpresa [...]” (MARQUES, 2014, p. 284). Além disso, enquanto a divisão por atos

pressupõe avanços segundo a lógica causal, no futebol os dois tempos têm relativa autonomia.

Não se pretende contar a história de Tiradentes, mas expor as tensões conjunturais da época, as articulações políticas, a falta de apoio popular que não estava consciente para os interessados; ou seja, interessa antes a exposição da situação, com toda a sua complexidade, e que tudo era passível de ser realizado de modo diferente, o que tem apelo contemporâneo à peça, do que contar a história de um homem. É por isso que o Tiradentes, mesmo colocado no lugar de herói e feito por um único ator, em busca de empatia, é perspectivado pelo coringa, que instaura a história e mostra, de modo distanciado, a impossibilidade do sucesso daquela revolução – e o faz por meio de ironia, da exposição de alguns pressupostos envolvidos na situação, e de um jogo contínuo entre a apresentação das cenas e o comentário delas pelo coringa. Como se disse, não se pretende mostrar uma nova verdade, mas a importância de se entender a construção de discursos que têm muita performatividade. Por esse motivo, a peça tem um de seus núcleos na desmontagem dramática feita pelo coringa, que comenta, faz pilhéria, entra no lugar de personagens e os apresenta em chave de caricatura. Importa notar o papel que Tiradentes desempenhou nesse quadro de forças, até mesmo de sua produtividade como mártir da independência (ou seja, sua cooptação pelas vozes dominantes) e do caráter de construção de toda e qualquer verdade. Como veremos, há um impulso análogo no desmonte de Fernão Dias feito pelo autor Vicente (personagem de *O Sumidouro*), que cumpre explicitar. Mas voltemos ao Tiradentes.

Diante dessa analogia entre futebol e teatro, Boal pretende envolver o público criando uma certa empatia, principalmente, a partir da figura do herói Tiradentes. No entanto, o Teatro de Arena também buscava uma reflexão crítica; para isso, lança mão de recursos épicos como uso do coro, de um narrador na figura do Coringa, e o recuo histórico, ao tratar de um assunto não contemporâneo. Com isso, a peça propõe relações alegóricas que suscitam ironias que podem ser relacionadas com o pós-golpe de 64, inclusive trazendo uma leitura que já se deu conta de que a ditadura veio para ficar, pois em vez de devolver o poder aos civis, ampliava seus tentáculos, entre outras coisas pela publicação de novos Atos Institucionais.

O texto da peça se inicia com um coro, que entoia um manifesto à liberdade:

CORO

Dez vidas eu tivesse,
Dez vidas eu daria.
Dez vidas prisioneiras
Ansioso eu trocaria
Pelo bem da liberdade,
Nem que fosse por um dia.

Se assim fizessem todos,
Aqui não existiria
Tão negra sujeição
Que dá feição de vida
Ao que é mais feia morte;
Morrer de quem aceita
Viver em escravidão (BOAL e GUARNIERI, 1967, p. 58).

O desafio implementado por Boal e Guarnieri tanto em *Zumbi* como em *Tiradentes* era resgatar uma memória de resistência a partir das lutas do passado, começando por uma nova localização histórica das forças em questão. O Arena não abria mão de usar, para isso, de personagens tomados em chave mítica, pois consideravam isso importante para a construção da nossa identidade a partir de uma perspectiva popular. Tanto Zumbi como Tiradentes tinham esses traços. No entanto, Rosenfeld adverte sobre os problemas que tal postura traz consigo:

O mito é a-histórico, visa ao sempre igual, arquetípico, não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos. Sua visão temporal é circular e não há desenvolvimento. O mito salienta a identidade essencial do homem em todos os tempos e lugares. Esta, certamente, não é a concepção do Nós do Arena, concepção historicista, baseada na certeza da transformação radical, na visão do homem como ser histórico (ROSENFELD, 1982, p. 26).

A estratégia dos dramaturgos foi resgatar os contextos da peça por uma chave alegórica, ora aproximando-a de 1967, ora localizando-a em 1792. Como forma de localizar o conflito no tempo e no espaço, inicia-se com a condenação à morte de Tiradentes:

ESCRIVÃO (fala branda e suavemente, com carinho):

Portanto, condeno o réu Joaquim José da Silva Xavier, por alcunha, o Tiradentes - alferes, que foi da Tropa Paga da Capitania

de Minas a que, com barão e pregação, seja conduzido pelas ruas públicas ao lugar da forca e nela morra morte natural para sempre e que depois de morto lhe seja cortada a cabeça e levada à Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, onde no lugar mais alto dela será pregada em um poste alto, até que o tempo a consuma; e o seu corpo será dividido em quartos e pregados em postes pelos caminhos das Minas, no sítio da Varginha e das Cebolas, aonde o réu teve suas infames práticas, e os mais nos sítios de maiores povoações, até que o tempo também os consuma. Declaro o réu infame e seus filhos e netos, tendo-os. E os seus bens aplicam para o Fisco e Câmara Real. E a casa em que vivia será arrasada e salgada para que nunca mais no chão se edifique... (BOAL; GUARNIERI, 1967, p. 58).

A violência, simbólica e material, fica marcada pela brandura da voz e da prosódia, em contraste com a severa punição, que inclui não apenas a morte na forca, mas o desmembramento, exposição pública, destruição da casa. Há uma espécie de naturalização da barbárie e da violência que proporciona à plateia uma reflexão sobre o tempo presente, a ditadura em 1967 e a necessidade de lutar contra a aceitação passiva do endurecimento do regime. Para reforçar esse aspecto, ocorre a separação entre o herói (Tiradentes) e o Coringa, restando a este último o papel de comentador crítico dos fatos da Inconfidência, respondendo à necessidade de se remeter ao contexto pós-64. Como afirma o Coringa, querem contar o homem de maneira diferente, não apenas fotografia naturalista, nem ideia sem chão:

CORINGA:

Nós somos o Teatro de Arena. Nossa função é contar histórias. O teatro conta o homem; às vezes conta uma parte só: o lado de fora, o lado que todo mundo vê mas não entende, a fotografia. Peças em que o ator come macarrão e faz café, e a plateia só aprende a fazer café e comer macarrão, coisas que já sabia. Outras vezes, o teatro explica o lado de dentro, peças de ideia: todo mundo entende mais ninguém vê. Entende a ideia mas não sabe a quem se aplica. O teatro naturalista oferece experiência sem ideia, o de ideia ideia sem experiência. Por isso, queremos contar o homem de maneira diferente. Queremos uma forma que use todas as formas, quando necessário. "Arena conta Tiradentes" - história de um herói da liberdade nacional (BOAL e GUARNIERI, 1967, p. 60).

O desafio de unir mito e realidade se desdobra na tentativa de representar um teatro ao mesmo tempo com traços naturalista e épico, mescla essa que foi motivo de crítica por Rosenfeld:

É o princípio da montagem levado ao extremo, parecendo quase tratar-se de uma colagem neodadaísta: um pedaço naturalista, ilusionista, contraposto a outro, de teor épico de teatro teatral, não ilusionista; um pedaço cênico dotado da “quarta parede” do naturalismo, com desempenho stanislavskiano, dentro da moldura do espaço e tempo fictícios das Minas Gerais de Tiradentes, contraposto a um pedaço cênico sem a moldura do palco tradicional, sem a quarta parede, no espaço e tempo empíricos do Coringa, paulista de 1967, porta-voz do autor que fala à plateia e comunga com ela da mesma realidade atual. (ROSENFELD, 1982, p. 16).

A peça, como visto, usa de diversos registros cênicos. É importante esmiuçar a crítica nuclear de Rosenfeld. O herói Tiradentes era encenado por um ator, em chave naturalista, ou seja, incorporando o personagem, que luta com todas as suas forças pelos seus interesses. Seu registro é dramático. Os demais personagens são encenados por atores que não se identificam completamente com seus personagens, distanciam-se deles, comentam-os quase. Isso ocorre, em especial, com o Coringa, que se sabe um paulista de 1967, com suas preocupações diretas voltadas para esse lugar. Daí que tem um teatro ilusionista, o do personagem Tiradentes, e outro épico, que se distancia de qualquer identificação, pelos demais personagens. Isso cria uma tensão que, para Rosenfeld, não é produtiva, pelo contrário, pois diminui o personagem Tiradentes, que, por assim dizer, sabe menos do que os outros. Além disso, Rosenfeld anota que um personagem com estatura de mito é representado em chave naturalista, que serve mais para personagens próximos da vida social. Mais adiante veremos que ele vai ao palco do Arena para refinar a crítica e entrever uma saída dialética de Boal (FLORY, 2013, p. 73).

A primeira cena mostra a condenação de Tiradentes, e uma canção apresenta conflitos que envolveram a chegada da riqueza pela descoberta de ouro, a cobrança abusiva de impostos, a prisão e a pena de morte:

CORO
Cidade de ouro!

Vila dourada!
O rio é de ouro!
O ar é de ouro!
O verde é dourado!
A fera é de ouro!
A fruta é de ouro!
As almas douradas!
O homem é de ouro.
A virtude é de ouro.
A santidade dourada.
O roubo é de ouro!
A morte é de ouro!
A pena que assina,
A pena de morte,
A pena que mata,
É pena dourada!
O ouro que mata.
O ouro que mata.
O ouro que mata! (BOAL e GUARNIERI, 1967, p. 62-63).

Assim, o canto narrativo se desenvolve entre os temas da riqueza com a chegada do ouro, e que toda a natureza deixa de ter importância porque tudo agora que importa é dourado: cidade, vila, rio, ar. Também as almas se tornam douradas, com o que remete à ambição dos homens, e o fato dos homens tornarem-se, eles mesmos, mercadoria – ouro. “O homem é de ouro” não deve ser lido em chave positiva, como metáfora de algo elevado, de grande valor; mas, pelo contrário, pela sua redução ao ouro, ao dinheiro. Nesse sentido, também se lê que a virtude e a santidade são de ouro não porque incorruptíveis, mas, pelo contrário, porque as ações agora se pautam por se conseguir ouro, e o que se fizer nesse sentido é virtuoso e santificado, leia-se, justificado. Daí que roubo e morte são, também, de ouro, bem como a pena que assina a pena de morte: no final do processo, ouro é não apenas morte, mas é o que mata. Está dado o mote e a justificativa para o que se acompanhará, tanto lá no século XVIII como no XX.

Na cena seguinte, destaca-se a construção da cadeia pública de Ouro Preto:

C. MENEZES (fervor patriótico: sente a mesma alegria do primeiro homem que construiu uma cadeia elétrica):
Aí está, emboabas e mazombos, criolos e pardos, brancos e pretos, livres e escravos, esperando por vós, a mais imponente construção que jamais se viu por esses brasis à fora! E quando se falar nas Gerais, é com admiração que os povos contarão a grandeza da Cadeia Pública de Vila Rica. Vamos lá, Florindo, abençoa aí! (BOAL e GUARNIERI, 1967, p. 70).

A rubrica aprofunda ainda mais o discurso irônico presente na fala de Cunha Menezes, com seu “fervor patriótico” para prender índios, escravos, comparando a construção da cadeia pública com a primeira cadeira elétrica – a civilização se regozija com a morte. No discurso de Menezes, já se indica para quem será a cadeia: “emboabas e mazombos, criolos e pardos, brancos e pretos, livres e escravos, esperando por vós [...]” (BOAL e GUARNIERI, 1967, p. 70). No entanto, o coro canta a possibilidade de insurreição popular:

O povo aqui nesta praça
O poder vai destroçando,
dando fim ao cativoiro,
vida nova vai criando.
Vida nova vai criando
O povo aqui nesta praça,
dando fim ao cativoiro
o poder vai destroçando.
O poder vai destroçando
dando fim ao cativoiro
vida nova vai criando. (BOAL e GUARNIERI, 1967, p. 121).

O ponto de vista dos oprimidos ganha voz por esses versos. Em forma de entrevista que cruza magicamente tempos históricos, o Coringa de 1967 pergunta ao personagem histórico Silvério dos Reis se ele não teme um levante popular devido aos altos castigos imposto pela Derrama. O representante da elite latifundiária faz um diagnóstico sarcástico dos Inconfidentes, argumentando assim:

SILVÉRIO:

Medo coisa nenhuma. Se valesse o risco, até que o medo a gente enruste. Mas vamos falar com franqueza: já pensou direito em quem está metido nessa rebelião? Um bandinho de intelectuais que só sabe falar. Porque a liberdade... a cultura... a coisa pública... o exemplo do Norte... Na hora do arroxo quero ver. O outro lá comandante das tropas. O que quer mesmo é posição, seja na República, na Monarquia, no comunismo primitivo; o que ele quer é estar por cima. Olha, velho, dessa gente a maioria está trepada no muro: conforme o balanço, eles pulam pra um lado. E eu aqui vou nessa? Mas nunca. (BOAL e GUARNIERI, 1967, p. 125).

O discurso irônico de Silvério revela que, entre os rebeldes, havia aqueles que, no discurso, buscavam a liberdade da colônia, mas só sabiam falar sobre

liberdade, cultura, coisa pública, sem qualquer preparo ou intenção, de fato, de entrar em luta. Eles estariam, de acordo com Silvério, em cima do muro. Isso subsidia o fato dele, Silvério, trair a rebelião. Ao longo da peça se critica o fato de que não havia um projeto popular como a libertação dos escravos, pois muitos dos rebeldes também eram senhores de escravos. Silvério reafirma que uma rebelião exitosa precisaria contar com o povo, o que não seria o caso. “Povo, que é o que resolve mesmo nessas horas, não se pode contar com ele. [...] Pois não estavam falando em libertar os escravos? Com o tempo, eles vão acabar falando de Reforma Agrária...” (BOAL e GUARNIERI, 1967, p. 125).

É possível estabelecer uma certa semelhança com o contexto otimista de 1960 a 1963, impulsionado pelas reformas de base do governo João Goulart. O Teatro de Arena busca retomar as lutas históricas, reafirmando focos de resistência ocorridos ao longo do processo histórico. Aqui se encontra um propósito ousado da peça, pois se espera que o povo se levante na hora da decisão – o que aparece como justificativa para os idos do século XVIII, surge como exortação para 1967:

Espanto que espanta a gente,
tanta gente a se espantar,
que o povo tem sete fôlegos.
Quanto mais cai, mais levanta;
e mais sete tem pra dar.
Mil vezes já foi a chão.
De pé! Mil vezes já foi ao chão.
Povo levanta na hora da decisão.
Espanto que espanta a gente,
tanta gente a se espantar,
não é de hoje que esse povo
vem dando demonstração:
Alfaiates na Bahia,
Balaio no Maranhão,
Cabanada no Pará,
Palmares no Sertão. [...]
Mil vezes já foi ao chão.
De pé! Mil vezes já foi ao chão
Povo levanta na hora da decisão. (BOAL e GUARNIERI, 1967, p. 163)

O Coringa finaliza a peça contextualizando a derrota e diagnosticando os limites da organização dos Inconfidentes. Segundo o Coringa, faltou união entre Inconfidentes, Tiradentes e o povo, pois “ [...] se todos não estivessem tão sós

[...]”. Após trinta anos da morte de Tiradentes, a liberdade da colônia finalmente veio, mas negociada pelas elites brasileiras:

CORINGA (durante a segunda estrofe):

A Independência Política contra Portugal foi conseguida trinta anos depois da força. Se Tiradentes tivesse o poder dos Inconfidentes; se os Inconfidentes tivessem a vontade de Tiradentes, e se todos não estivessem tão sós, o Brasil estaria livre trinta anos antes e estaria novamente livre todas as vezes que uma nova liberdade fosse necessária. E assim contamos mais uma história. Boa noite! (BOAL e GUARNIERI, 1967, p. 163).

Portanto, o mérito do Teatro de Arena ao encenar *Tiradentes* no contexto de ditadura militar, que desmontava e perseguia as organizações populares do campo e da cidade, foi de suma importância tanto para fazer uma autocrítica das táticas erradas das esquerdas como uma tentativa de reascender “uma recordação, como ela relampeja momento de perigo” (BENJAMIM 2012, p. 243). Isso se fez por uma obra de arte que se propunha a **contar** alguma coisa, e queremos reforçar esse aspecto narrativo e crítico. Não se trata de discutir se as ações são mostradas ou narradas: isso faz parte da estrutura teatral. A questão é que o *gestus* cênico, para falar com Brecht, que é social e articula várias camadas de significação da cena, está intimamente ligado a uma posição de onde se fala e se constrói um sentido, uma visão de mundo. Esse caráter construtivo é decisivo. Como dito algumas páginas atrás, segundo Rosenfeld, Boal teria errado ao atribuir a Tiradentes uma perspectiva dramática, sendo ele um personagem naturalista. Para Rosenfeld, retomamos o argumento, isso não estaria à altura da representação de um herói mítico, que era o que Boal tinha em mente. Rosenfeld diz que o palco acabava por questionar o próprio Boal no momento em que devolve a força crítica ao personagem. Isso porque, num palco em forma de Arena, em que o público se vê nos olhos pelas curvas do espaço, e está muito próximo dos atores, esses são vistos respirando, suando, pulsando. Não há a distância do palco italiano, que preserva os personagens longe do público, e sempre por um ângulo frontal. Ou seja, a dimensão viva dos atores rompe com a idealização mítica exigida pelo texto, de tal modo que o nível de herói mítico (do texto) se vê questionado tanto pela construção dos demais personagens (texto ainda) como pela ida à cena dos

atores (cena). Ou seja, essa dimensão gestual de *mostrar*, e não de se envolver empaticamente, está em primeiro plano, assim como a necessidade de se construir significados não dados, não prontos. A dimensão humana dos personagens históricos fica patente, e ela entra em tensão produtiva com a dimensão, digamos, mítica dos personagens. Para Boal, com isso não se diminuía a dimensão heroica desses personagens históricas, por um lado, mas também não os deixava ocupar um espaço vazio, como mitos descolados da história; eles devem servir como pontos de partida para o pensamento crítico e para uma ação no mundo.

5.3. A arte de esquerda em debate: atualidades do realismo teatral

Em julho de 1968, Augusto Boal publica o programa da *Feira Paulista de Opinião*. Na análise a seguir, usaremos a versão publicada na revista *Traulito* número 08, de novembro de 2012. A reflexão proposta por Boal para a construção de uma frente de esquerda no campo das artes dialoga muito com perspectivas presentes no *Debate sobre Expressionismo* realizado, principalmente, no ano de 1938 – e que se tratava, em grande medida, de um debate sobre o realismo. Nosso objetivo é apontar relações de proximidade entre esses dois momentos e, também, destacar a participação de Jorge Andrade na *Feira* com a peça *A Receita*.

O argumento de abertura do programa chama a responsabilidade dos artistas para uma frente de esquerda na arte:

Os reacionários procuram sempre, a qualquer pretexto, dividir a esquerda. A luta que deve ser conduzida contra eles é, às vezes, por eles conduzida no seio da própria esquerda. Por isso, nós — festivos, sérios ou sisudos — devemos nos precaver. Nós que, em diferentes graus, desejamos modificações radicais na arte e na sociedade, devemos evitar que diferenças táticas de cada grupo artístico se transformem numa estratégia global suicida (BOAL, 2012, p. 04).

Para Boal, divergir no campo das ideias da esquerda não implica em se autodestruir, em luta fratricida: “[...] não deve significar a predominância final de nenhuma, já que todas devem ser superadas, pois foram também superadas as circunstâncias políticas que as determinaram, cada uma no seu momento” (BOAL, 2012, p.04)

O dramaturgo tinha clareza de quem eram os inimigos das classes oprimidas. E a melhor forma de superação de qualquer divergência era um diálogo aberto, pois “antes que a esquerda artística se agrida a si mesma deve procurar destruir todas as manifestações direitistas. E o primeiro passo para isso é a discussão aberta e ampla dos nossos principais temas.” BOAL, 2012, p. 05).

Como pressuposto, para o dramaturgo, é importante não cair na lógica do mercado que dita o gosto do público, limitando-o ao escapismo subjetivista:

O repertório de obras de arte atualmente servido ao público está deteriorado. Grande é o número de artistas que fingem ignorar este fato: esta ignorância, verdadeira ou fingida, é crime. Em teatro, são criminosos os elencos cuja preocupação principal consiste em quitandeiramente ganhar alguns cobres servindo aos apetites mais rasteiros das platéias tranquilas [...] (BOAL, 2012, p.06).

Uma arte que não dialoga com sua realidade, em perspectiva crítica, na visão de Boal, é uma arte criminosa. Para Boal, formar plateia significa estabelecer uma relação dialética entre teatro e vida social. Nesse sentido, Boal resgata o trabalho desenvolvido pelo Centro Popular de Cultura (CPC). Seria preciso se reinventar, em contato direto com o povo, para se articular “[...] espetáculos, conferências, cursos, corais, alfabetização, cinema etc. Os reacionários, porém, escandalizaram-se com o fato de que também o povo gostava de teatro, gostava de aprender a ler etc.” (BOAL, 2012, p. 06).

No entanto, o golpe militar desarticulou o um trabalho iniciado nos anos 50. Para resistir a esse retrocesso, a resposta veio em forma de arte:

A violência militar foi respondida com a violência artística: *Opinião, Eletra, Andorra, Tartufo, Arena Conta Zumbi* e muitas outras peças procuravam agredir a mentira triunfante. Variava a forma, o estilo, o gênero, mas a essência era a mesma exortação, o mesmo berro: esta era a única arma de que dispunha o teatro. As forças

populares estavam desarmadas e não puderam assim, com arte apenas, vencer as metralhadoras (BOAL, 2012, p.06).

Essas são as primeiras ações de resistência, logo após o golpe. No texto, de 1968, já com mais de quatro anos de teatro desde abril de 64, Boal já vê repertório cênico suficiente para traçar três linhas de atuação do teatro de esquerda no contexto do enfrentamento da ditadura. A primeira destas linhas foi denominada de neorrealista:

[...] essa linha do atual teatro de esquerda é constituída por peças e espetáculos cujo principal objetivo é mostrar a realidade como ela é; peças que analisam a vida dos camponeses, dos operários, dos homens, procurando sempre o máximo de veracidade na apresentação exterior de locais, hábitos, costumes, linguagem e interior de psicologia (BOAL, 2012, p. 06-07).

Nessa linha neorrealista encontram-se a dramaturgia de Plínio Marcos, outros também iniciaram neste gênero “como Guarnieri, Vianna Filho, Jorge Andrade, Roberto Freire entre outros.” (BOAL, 2012, p. 07). Importante ressaltar o diálogo crítico no texto: Boal apresenta uma análise do crítico Anatol Rosenfeld, que faz um diagnóstico preciso da atuação desta linha chamada por Boal de neorrealista:

Anatol Rosenfeld ressaltou que este tipo de peça tende a criar uma espécie de “empatia filantrópica”: o espectador, por assistir à miséria alheia, julga-se absolvido do crime de ser ele também responsável por essa miséria. E isto porque o expectador chega a sentir vicariamente a miséria alheia: o expectador também sofre terríveis dores morais, embora comodamente refestelado numa poltrona (BOAL, 2012, p. 07).

A segunda linha identifica-se com o termo “Sempre de Pé”, pois busca provocar uma reação no público. Para o dramaturgo: “A segunda tendência é caracterizada, especialmente, pelo recente repertório do Arena e, em especial, pelo gênero *Zumbi*. É a tendência exortativa. Utiliza uma fábula do gênero “lobo e cordeiro”, brancos e pretos, senhores feudais (grileiros) e vassalos (posseiros) etc.” (BOAL, 2012, p. 07). Percebe-se que Boal faz questão de ressaltar um esquema muito criticado pela direita, pois o didatismo transparece como um jogo

maniqueísta. No entanto, para ele, a partir desse esquema, é possível chegar à realidade nacional. O maniqueísmo, quando associado à farsa e outras propostas críticas (como a redução ao tipo para facilitar que se veja as forças em tensão) não é menor esteticamente. Apenas se o intuito for criar uma espécie de realismo psicológico individual o maniqueísmo resulta em inferior artisticamente, mas não em outras formas de organização da matéria social. Além disso, era necessário provocar o espectador, como justificativa Boal ao retomar o trabalho dos CPCs: “[...] as caracterizações de grosso modo, as simplificações analíticas gigantescas foram também constantes nos espetáculos dos CPCs. Esta é a linguagem do teatro popular. A verdade não era nunca tergiversada — apenas a sua apresentação era simplificada” (BOAL, 2012, p.07).

A ousadia de Boal também se justifica pelo contexto maniqueísta imposto pela ditadura, pela criação de um discurso populista e binário do tipo nós x eles, que era preciso confrontar. Ao mesmo tempo o dramaturgo afirma que se deve evitar tornar-se uma esquerda envergonhada que, tímida, não chama as coisas pelo nome ou não aceita formas populares como artisticamente elaboradas:

Que isto fique bem claro: a linha “sempre de pé”, suas técnicas específicas, o maniqueísmo e a exortação — tudo isto é válido, atuante e funcional, politicamente correto, para frente etc. etc. etc. Ninguém deve ter pudor de exaltar o povo, como parece acontecer com certa esquerda envergonhada. [...]. Mas, igualmente, não se deve nunca esquecer que o verdadeiro interlocutor deste tipo de teatro é o povo, e o local escolhido para o diálogo deve ser a praça (BOAL, 2012, p 07).

Na contramão das linhas anteriores, a “neorrealista” e a “sempre de pé”, vistas com sinal positivo, Boal apresenta uma crítica menos simpática à linha tropicalista, como se vê pela própria descrição que faz dela:

A terceira linha é o tropicalismo chacriniando-dercinesco-neoromântico. Seus principais teóricos e práticos não foram até o momento capazes de equacionar com mínima precisão as metas desde modismo. Por esse motivo muita gente entrou para o “movimento” e fala em seu nome e fica-se sem saber quem é responsável por quais declarações (BOAL, 2012, p. 07).

O dramaturgo classifica este tropicalismo cênico por quatro qualificativos: primeiro neorromântico, pois ataca a aparência da sociedade, não a sua estrutura profunda. Uma segunda crítica encontra-se na ambiguidade deste tropicalismo, pois procura superar a cafonice sendo cafona, ao participar de programas de auditório, como os do famoso apresentador Chacrinha. Se o fizesse como crítica velada, ou aberta, seria uma coisa: mas o faz sem pensar nas contradições em que se mete, numa espécie de vale-tudo semântico – crítica que faz coro a Roselfeld, diga-se de passagem. Também destaca o caráter desarticulado deste tropicalismo, pois, segundo Boal (2012, p. 08), “o tropicalismo não se consegue coordenar em nenhum sistema[...]”. Para finalizar, Boal identifica o tropicalismo como “tímido e gentil”, apesar de parecer veemente e violento, pois não provoca uma reação de impacto na ideologia burguesa, mas sim inaugura uma moda que pode ser assimilada sem “provocar uma boa dor de cabeça em algum policial...” (BOAL, 2012, p. 08). Nas palavras de Rosenfeld, algum tempo depois, sobre esse tropicalismo teatral, na mesma perspectiva de Boal: “Contraditório ainda porque a violência em si, tornada em princípio básico, acaba sendo mais um clichê confortável que cria hábitos e cuja força agressiva se esgota rapidamente.” (ROSENFELD, 1996, p. 56).

Entre os diversos equívocos deste tropicalismo, segundo Boal, o pior deles é ausência de lucidez. O limite acontece quando os tropicalistas comparam o corpo de Che com uma barata voando:

E essa ausência permite que qualquer um fale em nome de todos, chegando mesmo a aberrações do tipo da reportagem citada. Ora, Che Guevara significa, a um só tempo, um exemplo de luta e um método de conduzir essa luta. Se alguém afirma que o corpo do Che é tão tropical como uma barata voando estará apenas revelando o seu próprio caráter cafajeste e reacionário (BOAL, 2012, p. 08).

Há certa analogia entre o programa da I Feira Paulista de Opinião e contribuições feitas no âmbito do *Debate sobre o Expressionismo*, principalmente nos argumentos utilizados por Bertolt Brecht contra Georg Lukács. Em uma passagem, Brecht aponta um exagero dos futuristas ao pintar um retrato de Lenin:

As deficiências e os erros de alguns futuristas são evidentes. Colocaram sobre um enorme cubo um enorme pepino, pintaram tudo de vermelho e chamaram-no: Retrato de Lenin. O que eles queriam era que Lenin não se parecesse com coisa alguma jamais vista. O que conseguiram foi que o seu retrato não se parecesse com qualquer retrato jamais visto (BRECHT, 2016, p. 293).

Deve-se pensar, no entanto, que importam mais as proximidades contextuais do que textuais. Se o debate alemão se deu nos anos 1930, época de grande crise política, de ascensão do fascismo e do nazismo, por exemplo, tentando entender como a arte de esquerda participou até então e poderia atuar a partir de então, ou seja, um balanço do passado e uma visão para o presente mirando o futuro, também aqui se dá um quadro semelhante. Lá houve um longo processo de amadurecimento cênico, histórico, social, teórico, que leva ao debate como um momento de culminância e necessidade de enfrentamento dialético. Aqui não estamos longe disso: em 1968 houve dois números da revista TUSP, houve a publicação de um caderno especial sobre teatro de revista da editora Civilização Brasileira, houve textos de Zé Celso, Boal, Rosenfeld sobre o momento em que estavam inseridos. Ou seja, tínhamos repertório cênico, crítico e teórico, bem como um momento social convulsionado, que levou muitos homens de teatro a entrar no debate. No Brasil, isso ocorrera antes, como vimos aqui nesta tese, pelas dramaturgias mesmo, e agora chegamos em um momento de balanço dos mais significativos, com propostas como a da Feira.

As reflexões de Boal, no contexto de ditadura, criticam ações e concepções de base subjetivista, que não despertam um senso crítico na plateia porque remetem ao sujeito como lugar das decisões, e não o ser social, coletivo; por isso, a sua avaliação sobre o tropicalismo apresenta um tom ácido e de um balanço que julga não ser a transformação da sociedade um de seus objetivos. A libertação se daria antes em nível subjetivo, individual, do que social; o resultado disso, por mais que agredisse o público burguês que frequentava seu teatro, combinava com a matriz individualizante do regime ditatorial.

Diante desse quadro, houve uma tentativa de superação do isolamento dos artistas em relação uns aos outros, na linha proposta pelo dramaturgo de reunir diversos dramaturgos, músicos e artistas plásticos para realizar a I Feira Paulista de Opinião:

O Teatro de Arena de São Paulo sabe ser necessária a superação da atual realidade artística: o simples conhecimento verdadeiro dessa realidade estará criando uma nova realidade. Será um passo muito simples, mas será um passo no sentido certo, no único sentido, pois o único sentido é a verdade. E a verdade será a Feira (BOAL, 2012, p. 09).

No mesmo processo produtivo dos espetáculos *Show Opinião*, *Liberdade*, *Liberdade*, *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, Boal e um grupo de artistas ousaram enfrentar a ditadura pregando a desobediência civil, ao não aceitar os cortes realizados pela censura na peça – que era uma justaposição de seis peças diferentes, escritas por dramaturgos diversos. Assim, reinventam novas formas de atuação na perspectiva de aproximar do povo ao cunhar o conceito de “feira” como espaço popular. A tentativa de Boal é reconquistar um espaço profano do teatro que rompa com os templos burgueses de apresentação.

5.4. A (não) receita de Jorge Andrade: o realismo em questão na 1ª Feira Paulista de Opinião

A 1ª Feira Paulista de Opinião foi encenada nos dias 6 e 7 de junho de 1968, no teatro Ruth Escobar, sob a direção de Augusto Boal. As atividades eram divididas em dois atos. O primeiro dedicava-se às canções *Temas*, de Edu Lobo, *Enquanto seu Lobo não vem*, de Caetano Veloso, seguido das peças ‘O Sr. Doutor’, de Bráulio Pedroso, ‘ME.E.U.U. Brasil Brasileiro’, de Ary Toledo, e *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri. No 2º ato estavam a canção *Espiral*, de Sérgio Ricardo, seguida das peças teatrais *A Receita*, de Jorge Andrade, *Verde Que Te Quero Verde*, de Plínio Marcos, a canção *Miserere*, de Gilberto Gil, e o trecho teatral *A Lua Muito Pequena* e *A Caminhada Perigosa*, de Augusto Boal. É importante notar que a *Feira* era composta por uma diversidade de manifestações artísticas, pois Boal pretendia estabelecer diálogos entre as canções e as peças dramáticas, bem como com as obras de artistas plásticos que estavam em exposição, como afirmam os pesquisadores:

O título da peça mural explica em grande medida o seu caráter: Feira remete a um evento popular antigo, arraigado na cultura ocidental, com muitas vozes simultâneas e diferentes, em que há

uma necessidade de conquista do freguês. Boal foi o responsável por assim denominar o evento, o qual deveria agregar a diversidade crítica que expressasse metaforicamente uma resposta artística para o presente, 1968 (FLORY; PEGINI, 2018, p. 143)

Boal pretendia explorar o significado do termo “feira” no exercício dialético entre arte e sociedade para problematizar a pergunta motivadora que impulsionou a 1ª Feira Paulista de Opinião: *O que pensa você da arte de esquerda?* A resposta veio em forma de canção e peças teatrais. E devemos frisar que, mesmo fazendo uma contundente crítica ao tropicalismo, Boal incorpora performances tropicalistas na programação da *Feira*, o que demonstra a abertura do dramaturgo, que busca criar uma frente ampla de luta contra a ditadura, mas não deixa apresentar suas críticas e compreender os limites da atuação da arte de esquerda no contexto pós-64.

[...] o neorrealismo, o gênero zumbi e o tropicalismo (o mais criticado dos três). Todos, segundo ele, falham em um ponto: atingem um público de estudantes, não alcançando o povo de maneira mais ampla. Por isso, conclama que o teatro seja voltado para um público maior e transformador; que o teatro promova interação e transformação social; que o teatro não seja feito por indivíduos e para indivíduos, mas que restaure a potência de diálogo que está em seu cerne (FLORY; PEGINI, 2018, p. 151).

A *Feira* apresenta uma complexidade que merece um estudo à parte, como feito por SILVA (2012), FLORY; PEGINI (2018), e pelos materiais que compõe o volume publicado pelo grupo de pesquisa LITS, sob o título *1ª feira paulista de opinião* (2016), que conta com entrevistas, depoimentos e artigos sobre a criação do espetáculo, sua dramaturgia, cena, recepção e censura. Entretanto, por uma questão de recorte desta tese, tomaremos como foco de análise a peça *A Receita* (2016), de Jorge Andrade. Nosso objetivo é compreender como Jorge Andrade responde à pergunta provocativa feita ao conjunto dos artistas naquele contexto. Outra perspectiva de análise é entender como se expressa o realismo de Jorge Andrade a partir de *A Receita*.

A peça *A Receita* faz parte do II Ato da *Feira*. Segundo Azevedo (2014, p. 127): “Peça de um ato, funciona como um panfleto, bem integrada no propósito da feira. Foi a única peça de Jorge concluída naquele ano, apesar de inúmeros

projetos iniciados [...]”. Há uma retomada no ambiente de exclusão de *Vereda da Salvação*, pois em cena estão personagens que assumem um contrato informal como meeiros em uma fazenda, contando apenas com suas forças de trabalho para garantir a sobrevivência. Nesse contexto, o médico Marcelo acompanha o paciente Devair até sua casa, pois não havia vaga na Santa Casa mais próxima. A cena tem início na casa da família, assim descrita na rubrica: “CENÁRIO: Sala de casa de pau a pique. Cortinas gastas e coloridas sugerindo portas, pote de barro, folhinhas pelas paredes e muitos quadros de santos, enfeitados com flores de papel. No canto da sala, a cama de Devair” (ANDRADE, 2016, p. 139). O médico entrega a receita que, além dos remédios, também indica uma dieta rica em proteínas. No entanto, tudo o que vinha escrito e prescrito estava distante da realidade dos trabalhadores:

MARCELO: (*Sem compreender a aparente avareza de Jovina*) Claro que precisa. Se não tem alimentos ricos em proteínas, preciso receitar remédios que possam substituí-los... e custam caro.

JOVINA: Pro... pro... Que é isso, doutor?

MARCELO: Proteínas? Compostos orgânicos de carbono, nitrogênio, oxigênio e hidrogênio, que constituem o principal componente dos organismos vivos. (ANDRADE, 2016, p. 144).

Como se vê, Andrade exagera nas tintas para mostrar cabalmente a impossibilidade de comunicação entre os mundos em contato: Marcelo, o médico recém-formado, fala com um jargão científico sobre o que são proteínas, ao qual Jovina não tem acesso. Ela não teria dinheiro para comprar a proteína, mas antes disso, não tem vocabulário para se entender com Marcelo. São mundos mais estranhos do que se Jovina estivesse diante de um extraterrestre, pois, neste caso, os dois lados teriam consciência da situação de não-comunicação. No caso em questão, nem isso é dado.

A personagem Jovina assume boa parte do diálogo com Marcelo. Jorge Andrade recupera nomes de personagens de outras peças, pois já havia uma Jovina em *Vereda da Salvação*, que era uma das crianças mortas pelos colonos. Outra personagem é Juripa que, segundo Azevedo (2014, p. 129), “(...) surgiu pela primeira vez em *O Incêndio*, depois em *Rasto Atrás* e agora em *A Receita*”. Na peça, Jupira também é prostituta e, como tal, é a única que tem dinheiro. Sua mãe

Jovina, no entanto, não o aceita por acreditar que está amaldiçoado de origem. O marido de Jovina, Chico Felisbino, é um imprestável, segundo Jovina, pois não trabalha, vive bêbado e em bares de mulheres:

JOVINA: Se o Chico pudesse cumprir os trato... trabalhar no lugar do Devair... era um adjutório. Mas não! Andar légua pra ver jogo de bola, ele anda. Andar pelas estrada, trocando perna feito cavalo náfego, também anda. Viver caído em trilho com a cara em bosta de vaca, também sabe. (Olhando Chico Filisbino com fixidez) Quando não tá enleado nas perna daquela mulher de porta de rua. Sou eu, doutor! Sou eu que tenho que fazer tudo. Eu e o meu filho Devair... Quando é que a gente ia pensar que o demo tinha entrado, com aquele estrepe, no pé do meu filho? E a gente precisa trabalhar... com estrepe ou sem estrepe. (ANDRADE, 2016, p. 147).

Aqui entrou na equação outro termo. Devair está doente, mas não há como esperar que melhore. Não há outro que faça seu trabalho, necessário para o suprimento do básico para a família. Ou seja, não se trata apenas de se conseguir explicar o que vem a ser proteína, e dos modos de a conseguir. Não há como Devair não trabalhar. O médico indaga se ela não tem mais filhos. Jovina apresenta Carlinda, uma jovem que sofre ataques epiléticos; mas é Marcelo que deduz isso porque, para a família, as convulsões eram resultado de uma maldição diabólica. Carlinda não falava com ninguém, exceto com Devair:

JOVINA: Diz que os ataque que ela tem, doutor, é entrevara de gente do além.

MARCELO: *(Irritado e com um começo de cansaço)* São convulsões provocadas por doença nervosa. Fáceis de serem controladas. *(Olha à sua volta e sente, nas expressões de mentes obliteradas, que foi inútil a explicação. Desvia a atenção sobre Carlinda)* E seus outros filhos? (ANDRADE, 2016, p. 149).

A visita à casa de Devair é a primeira que Marcelo faz após se formar. Tendo contato com esta realidade, ele descobre a verdade sobre os trabalhadores rurais, da qual não tinha a menor noção. “MARCELO: Saí da escola há um ano. É a primeira vez que vou a uma casa como esta. Mas, sempre ouvi dizer que não querem ter trabalho. Por isto não plantam” (ANDRADE, 2016, p. 153). Jovina responde a essa visão preconceituosa, esclarecendo que os meeiros não

desfrutam do que plantam. “JOVINA: Plantar pra quê, doutor? Quando a terra tá pronta é outro braço que semeia. Quando a flor vira fruto, é outra mão que colhe... e outra boca que come [...]” (ANDRADE, 2016, p. 154). Assim, o médico descobre que vivia em outro mundo:

MARCELO: [...] As filas são grandes em toda parte. (*Algo descontrolado*) Se dependesse de mim, não seria apenas o Devair que eu levaria...! (*Para, conscientizando, pela primeira vez, sua alienação*) Parece mesmo que eu vivia em outro mundo. (*Olha à sua volta*) A gente aprende a ser médico, mas de algumas doenças... e não das piores. Parece que estudamos... para tratar de um outro povo. (*Aproxima-se de Carlinda*) Pode ficar calma! (*Tentando se convencer*) Eu salvo o seu Devair (ANDRADE, 2016, p. 154).

O ambiente de miséria faz com que o médico avalie criticamente todo o conhecimento adquirido, que na prática, junto aos miseráveis, não servia para nada: “MARCELO: [...] Fiquei seis anos numa porcaria de faculdade e não sei nada” (ANDRADE, 2016, p. 157).

A crise existencial de Marcelo aumenta ainda mais quando Jovina descobre que o médico pretende amputar o pé de Devair. Nesse momento, há uma tensão entre ciência e superstição. O médico ainda tenta alertar que “Não percebe que está tudo gangrenado? Até eu! Ser médico pra quê? Tenho vontade de mandar tudo à puta que pariu também. (*Fremente*) Condição excomungada, lazarenta! Não vê que estou com as mãos amarradas?” (ANDRADE, 2016, p. 158). Nesse ambiente abandonado e isolado, as pessoas buscam no misticismo fundamentos para suportar a miséria, pois a medicina e seus métodos não funcionam nesse espaço. Cabe a Marcelo fugir, atordoado por não conseguir aplicar seus métodos científicos aprendidos nos anos de universidade. O indivíduo da ciência desaparece e cresce o corpo social baseado no misticismo:

VOZES: (*Num crescendo*) Vão cortar o pé do filho da Jovina. É essa perda! Castigo de Deus! Didietá! Corre cá, Didietá! Não deixa, Jovina! Não deixa cortar! Para de chorar, merda! São Pedro, São Paulo! Protege a gente do demônio! Corre no fim da colônia e conta pra Catarina! Vamos rezar um terço! (ANDRADE, 2016, p.159).

O personagem Devair consola-se com a possibilidade de perder o pé, mas agora, não tendo mais o médico para fazer o procedimento, restou apenas tomar um litro de cachaça e Carlinda corte seu pé: “CARLINDA: (*Sorri perdida, lembrando-se subitamente de alguma coisa*) Bebe, Deva! Bebe que passa tudo! (*Derrama a garrafa na boca de Devair que já está sem defesa*) Tudo! [...]” (ANDRADE, 2016, p. 162).

O desfecho trágico reforça o dilema dos que vivem abandonados à margem da sociedade. Em um ato de desespero para salvar seu irmão, Carlinda decepa o pé de Devair. O jogo irônico sugerido na peça estabelece um contraste entre ciência e misticismo, mas a decisão por um ou outro não é individual; não há como os miseráveis serem atendidos pela ciência, pois ela não vê e leva em consideração a condição em que estes estão. Não havia lugar no hospital para que Devair esperasse lá pela amputação, motivo pelo qual foi levado a casa para esperar. Há um abismo entre os mundos, e não há esperança de que uma ponte seja construída. A própria atuação de Carlinda reforça essa ironia, pois o médico que deveria atuar não suporta a realidade e acaba fugindo, restando à Carlinda terminar o serviço do médico:

Carlinda sacode Devair para constatar se está dormindo. Depois toca em seu pé e Devair apenas se contrai. Carlinda sorri, satisfeita, e sai correndo. Ouvem-se, distantes, as vozes das mulheres seguindo o terço. Carlinda volta segurando um machado. Carlinda ajeita o pé de Devair e apoia o machado sobre ele. Com decisão e revelando músculos e força violenta em todo o corpo, ela ergue o machado. Seu rosto se contrai numa máscara terrível. De sua boca sai um grito animal, enquanto se apagam as luzes (ANDRADE, 2016, p. 163).

Esta é a resposta teatral de Jorge Andrade à pergunta direta de Boal, *O que pensa você da arte de esquerda?* É possível ser interpretada como ironia, pois o próprio título, *A Receita*, pode ser lido de duas formas. Uma literal, tendo em vista o diagnóstico feito pelo médico e a prescrição de remédios e nutrientes para superar a enfermidade identificada. Outra leitura, figurada, quando os grupos sociais criam receitas próprias para atuar na realidade. Assim, uma primeira crítica expressa nesta peça, bem como em outras da *Feira*, indica que a realidade apresenta uma complexidade muito grande e deve ser compreendida por diversas

formas. Azevedo (2012) argumenta que Jorge Andrade supera o discurso didático maniqueísta que marca algumas fases do teatro brasileiro:

Com tudo, Jorge Andrade escapa do discurso didático cheiro de lições de moral, pois não apresenta o que seria a *solução*. Usando uma metáfora médica, ele mesmo se definia como um *radiologista*: aquele que registra a realidade e auxilia no diagnóstico, mas a quem não caberia dar receita (AZEVEDO, 2014, p. 130).

Portanto, a ironia de *A Receita* dialoga com uma questão postulada no *Debate sobre o Expressionismo*: como produzir uma arte popular? Na peça, forma e conteúdo são estratégias para se aproximar de uma expressão de arte com apelo popular, ao falar de uma família sofrida, sem solução no horizonte próximo, abandonados à sua própria sorte. No entanto, um dos temas de *A Receita* são as contradições do intelectual que chega de fora e tenta, a partir de sua cultura de classe média, propor mudanças na vida das pessoas, idealizando uma transformação que não reflete mudanças estruturais. Nesse sentido, há uma autocrítica formulada na peça, pois o que o médico/dramaturgo tem para entregar não resolve os problemas dados. Os objetivos do intelectual que se sente tocado e interessado em lutar ao lado do povo, por melhores que sejam as intenções, não é suficiente para estabelecer um diálogo efetivo. Nesse sentido, a peça já estabelece os limites de seu alcance, ou as feições de seu fracasso. A pergunta mais revolucionária que Jorge Andrade deixa para a *1ª Feira Paulista de Opinião* não é **o que fazer?**, mas **como fazer?**

5.5. O *Sumidouro* e a procura pelo realismo: o limite entre o épico e o dramático

Na última obra do ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio* (2008), *O Sumidouro* escrita em 1969, Jorge Andrade inova tanto na forma quanto no conteúdo. Sua peça fala tanto do momento presente da escrita, com remissões quase diretas à vida social (e fala sobre a condição do artista e professor naquele contexto de ditadura) como se debruça sobre o século XVII no Brasil, por meio do bandeirante Fernão Dias – o modo desta articulação inusitada veremos em detalhes mais adiante. Ele coloca em cena quadros que remetem a algumas de suas influências

acumuladas no decorrer de sua formação acadêmica na Escola de Artes Dramática (EAD) e, posteriormente, como leitor – no contexto da referência ao contexto da época. As inferências diretas ou indiretas da dramaturgia aparecem na primeira rubrica da peça *O Sumidouro*:

[...] À esquerda em primeiro plano, mesa grande de trabalho, atulhada de papéis e livros. Há papéis pelo chão e livros amontoados debaixo da mesa e pelo assoalho. Na parede, acima da mesa, diversas estampas de bandeirantes, baseadas em quadros de pintores e em esculturas célebres. Mais acima, duas fotografias grandes: Tchekov e Eugene O'Neill. Ao lado, fotografias menores de Arthur Miller e Bertolt Brecht [...] (ANDRADE, 2008, p. 531).

No decorrer desta tese, em cada capítulo procuramos mostrar a influência destes autores, em diferentes graus, na escrita de Jorge Andrade. A peça *O Sumidouro* constitui-se como uma obra síntese, e sua elaboração demorou longos anos. Segundo CALZAVARA (2010), uma peça construída com muito cuidado:

A peça é uma das mais bem elaboradas pelo autor, poderíamos até dizer que é a mais trabalhosa e mais trabalhada. Pela forma e pelo conteúdo abordado, recorta o passado e o presente, o passado histórico e o presente do produtor teatral, do dramaturgo contemporâneo (CALZAVARA, 2010, p. 49).

Entre outros motivos, a peça fecha o decálogo e faz uma ponte pela qual articula o presente da escrita com o período prévio às outras obras, sendo ao mesmo tempo a que chega mais longe no século XX e a que recua mais, até o século XVII. O projeto ganha uma dimensão de retorno ao início que não se configura como um eterno retorno do mesmo, como um circuito temporal fechado em si mesmo e autocentrado. De modo algum: uma avaliação crítica poderosa atravessa a localização histórica das peças do decálogo, vistas individualmente, mas também coletivamente. Aqui, Fernão Dias e os bandeirantes serão interpelados por um autor teatral no século XX (ou até acusados) de terem sido manipulados pela coroa para contribuírem com a matança dos indígenas e a dominação do território, questionando seu estatuto mítico e heroico, positivado pelas leituras dominantes. Ou seja, o mito e seu processo de idealização construída pelos donos do Império e do discurso são questionados à luz da

história lida a contrapelo. Por um caminho completamente diferente, o projeto de desmitificação operado em *Tiradentes* e em *Zumbi*, pela remissão à história não-oficial, também é seguido, o que faz com que entendamos esse momento como parte do desenvolvimento de uma crítica à criação e justificação via ideologia. Ao colocar a dimensão das condições de produção da obra, cravando-a na contemporaneidade do autor, o dramaturgo remete essa peça ao projeto da Feira Paulista de Opinião. Embora o AI-5 tenha mudado completamente as feições do teatro a partir do final de 1968, percebe-se a resistência e a articulação desta obra de Andrade com aquele desenvolvimento, sem perder o lugar da peça no decálogo, provavelmente o projeto mais complexo de um grupo de obras tratando, em chave dialética, de um enfrentamento crítico, estético e político de nossa história.

São três frentes: 1) sua articulação no ciclo de dez peças, como síntese, fecho e retomada crítica; 2) o modo como participa do diálogo proposto em 1968, de uma arte que fale do mundo social e dos problemas atuais; 3) utilização de modernas referências estéticas do teatro ocidental. Ou seja, para essa localização no contexto de seu ciclo e na conjuntura direta de tensionamento da ditadura, Andrade não abriu mão do repertório que sua história e a de seus contemporâneos no teatro brasileiro lhe deram acesso.

Diante disso, apresentaremos um recorte dessas influências na busca permanente de Jorge Andrade em elaborar uma arte realista, a seu modo, diferenciando-se de outros dramaturgos de sua época, ao assumir o conselho de Arthur Miller: “Volte para o seu país e procure descobrir porque os homens são o que são, e não são o que gostariam de ser – e escreva sobre a diferença” (ANDRADE, 2012, p. 14). Andrade falou dessas diferenças e foi mais além, pois falou também de forma diferente. A produção dramatúrgica do escritor traz para o palco, de forma geral, situações de crise e de decadência, momentos de transição nos quais domina a incapacidade de adaptação a uma nova etapa de dominação do capitalismo. Em *A Moratória*, a divisão do espaço cênico em dois, relativos a dois planos temporais distintos, não deixa dúvida aos leitores/espectadores de que a família do patriarca Joaquim teria que se adaptar a um novo mundo, urbano, e ecoa ao longe o fim de uma economia e de uma vida em torno da fazenda, no campo – o que não se dá sem muita tensão e incompreensão. Traços semelhantes são vistos em obras como *As Três Irmãs* (1997), de Anton Tchekov,

ou em *O jardim das cerejeiras* (2011), do mesmo dramaturgo, influências que se estendem pelo conjunto de sua obra. Faz-se importante frisar que vários estudos já identificaram relações intertextuais na obra de Jorge Andrade com os dramaturgos citados na rubrica acima. Podemos pontuar algumas dessas pesquisas como Souza Neto (1988), Guidarini (1979) ou, mais recentemente, o estudo de Azevedo (2014).

Na busca por estabelecer um diálogo entre o recorte proposto nesta tese e os diversos estudos sobre a obra de Jorge Andrade, tomaremos alguns críticos e pesquisadores para contribuir com a leitura crítica de *O Sumidouro* (2008), destacando os elementos da relação entre forma e conteúdo e as mediações entre arte e sociedade. Para isso, partiremos dos apontamentos de Rosenfeld (2008), em seu primoroso texto *A Visão do Ciclo*. Outra pesquisadora de fundamental importância pela abordagem do caráter metatetral é Catarina Sant'Anna (1997), além de Rosemari Bendlin Calzavara (2010).

Quando tratamos especificamente de elementos formais no texto dramático, percebemos que Jorge Andrade buscou experimentar novas formas dramatúrgicas na tentativa de produzir uma obra que construa um realismo inovador:

Apesar da multiplicidade de recursos dramático-cênicos empregados, as peças de Jorge Andrade não são o resultado de experiências formais gratuitas. A amplitude e variedade do realismo, que não teme a inovação ousada, chegando por vezes a romper todos os cânones tradicionais, corresponde exatamente aos elementos dramatúrgicos propostos pela temática e pela experiência a ser comunicada (ROSENFELD, 2008, p. 600).

O efeito comunicativo do texto dramático, para Jorge Andrade, passa pela identificação de problemas sociais que permeiam temas como a decadência social e familiar. No entanto, o dramaturgo supera um mero drama individual e faz com que os conflitos sejam atravessados por questões épicas; para isso, aborda de forma dialética a história, usando nos textos formas épicas e expressionistas:

O uso de formas épico-narrativas, no caso de Jorge Andrade, não tem as raízes medievais do teatro católico de Ariano Suassuna. Corresponde, antes, às inovações da cena brechtiana aliás amalgamadas com certo caráter lírico-épico de feição expressionista, aquelas bem adequadas às indagações sociais e

históricas e este, às sondagens psicológicas (ROSENFELD, 2008, p. 601).

Aqui vemos como a articulação das duas perspectivas é feita com domínio do modo a se trabalhar esteticamente com os materiais sociais apresentados. Jorge Andrade é um mestre, por exemplo, para construir personagens que são, a um só tempo, indivíduos únicos e tipos sociais ou psicológicos. Deste modo, tanto o nível da expressão subjetiva ganha espaço, quanto o da localização histórica e coletiva dos conflitos. Os dois entram em uma dinâmica própria, em uma relação única, pois nenhum dos níveis tem autonomia completa; o social atravessa o indivíduo e marca suas decisões individuais, que não são completamente livres no choque com a realidade social. A peça *O Sumidouro*, finalizada no ano de 1969, é inegavelmente expressão de um dos períodos mais terríveis para a arte, para a liberdade de expressão, para a ação política, para o pensamento crítico. Sob a égide do AI-5, Jorge Andrade busca experimentar por meio de um texto inovador e ousado para a época, ao fazer um recuo histórico ao século XVII, focando em um conflito inicialmente subjetivo entre o bandeirante Fernão Dias e seu filho José Dias. No entanto, a problemática se expande para diversos outros conflitos, em nível social, tanto dos personagens do século XVII como do próprio dramaturgo Vicente, alter ego do dramaturgo, que passa a atuar na própria peça, constituindo o que Rosenfeld chamou de peça de moldura:

Uma “**peça de moldura**”, isto é, a ação fundamental – o drama de Fernão Dias – é emoldurada por um pequeno enredo atual. Esse se desenrola no escritório do dramaturgo Vicente, que está escrevendo a peça e vivendo problemas domésticos e espirituais de escritor obcecado por ideias que não encontram aceitação fácil entre os empresários teatrais (ROSENFELD, 2008, p. 614).

Resta lembrar que os dois planos se imiscuem um no outro, pois o dramaturgo interpela e conversa com seus personagens, mostrando o lugar ideológico – e, daí, social – de suas determinações, que eles julgam subjetivas. Com isso, e lembrando do que foi dito há pouco sobre a série *Arena conta...*, também aqui temos o *gestus* de **mostrar** como decisivo e atuando em primeiro plano. Não é só o conflito de pai e filho que interessa, nem tampouco apenas as influências da casa Real nessa dinâmica, nem mesmo as lutas do escritor e dramaturgo no Brasil do século XX, mas também **mostrar, expor** os mecanismos

de criação das verdades operando por trás destes agentes todos. Daí que não é uma peça com três núcleos independentes, de Fernão, da Corte Portuguesa e de Vicente, mas de um debate intenso entre os planos. Vicente interpela e explica a Fernão a sua manipulação, torna-a visível e explícita, e com isso joga luzes em um processo de criação de verdades que serve tanto para entender a criação de heróis e mitos nacionais, como para entender o período de trevas, perseguição, censura e morte que se vivia no Brasil em 1969. Novamente, o projeto identificado neste capítulo em outras peças encontra, nesse registro, algo expressionista (de distorção da realidade a ponto de um dramaturgo vivo discutir com um personagem fictício etc.), uma nova expressão, de grande produtividade. Esse imiscuir-se um no outro, que pode ser bem identificado pelo verbo **mostrar**, é decisivo para a organização da peça. É um elemento formal que significa profundamente; ou seja, os enunciados do conteúdo são tensionados e perspectivados pelo enunciado da forma, o que potencializa a capacidade para uma recepção crítica, segundo a excelente lição de Szondi (2001).

Essas multiplicidades de perspectivas faz com que o leitor/espectador retome conflitos além dos vivenciados no presente. Jorge Andrade lança seu olhar para história do Brasil e busca reinterpretá-la à luz dos esquecidos, dos vencidos e silenciados pela história oficial. Uma abordagem dialética da história como objetivo de tribunal imaginário para que leitores e espectadores desvelem as relações de poder em uma disputa por narrativas passadas.

Compreendo porque me coloquei em cena, dialogando com os personagens, refratadas, analisadas à luz dos resultados históricos da sua ação. Mergulhando até às raízes da aventura colonial – mas sempre com perspectiva dialética – dei, em sangue e em raciocínio, as grandezas do Brasil épico, que principia a separar-se de Portugal. Fernão Dias – em permanente diálogo comigo – é o obstinado herói antigo, testemunhando perante um tribunal imaginário, que tudo sabe de seus erros, sonhos grandiosos e espoliados. Seu filho bastardo e mestiço José Dias antecipa os rebeldes da Inconfidência: entre duas raças e duas fés, personifica o espírito da independência, o antiescravagismo, o sentimento libertário (ANDRADE, 1978, p.191).

Jorge Andrade apresenta um painel da sociedade brasileira retomando grandes temas como os conflitos entre bandeirantes e indígenas, que vemos em *O Sumidouro*, ou conflitos envolvendo os rebeldes da Inconfidência Mineira em *As*

Confrarias, além de tematizar a guerra entre liberais e conservadores em *Pedreiras das Almas*. Portanto, o teatro de Jorge Andrade tem como princípio fundamental a abordagem dialética de questões históricas, na qual ressoa Benjamim (2012: p. 245):

Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E, assim, como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante. Por isso, o materialismo histórico se desvia desse processo, na medida do possível. Ele considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.

Em *O Sumidouro*, um dos motivos que levou o dramaturgo Vicente a reinterpretar os fatos históricos foi o de superar as mentiras narradas por muitos historiadores:

VICENTE: Para salvá-lo [Fernão Dias] da mentira. Deseja viver só na imaginação de historiadores medíocres que pactuam com toda sorte de injustiça? Compiladores que o apresentam como um desbravador heroico, alargando as fronteiras? Não é melhor viver na verdade? Mesmo que seja amarga? (ANDRADE, 2008, p. 536).

Em outro momento, Vicente argumenta a respeito da história contada nas escolas: “[...] Fico por conta... vendo meu filho ser educado em conceitos que ninguém, com um pouco de inteligência, aceita” (ANDRADE, 2008, p. 533). Portanto, na medida em que Jorge Andrade retoma o passado na figura de Vicente, refaz estratégias análogas às que surgem em *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. A disputa pela história passa pela retomada dos heróis e anti-heróis, como no caso de Fernão Dias. Para isso, o realismo de Jorge Andrade supera o esquema maniqueísta desenvolvido na série *Arena conta*, entre outras coisas pela articulação já vista entre o indivíduo e a determinação social que ajuda a constitui-lo. Com isso, a peça *O Sumidouro* representa um marco na literatura dramática brasileira. No entanto, após 50 anos de sua publicação (a coletânea *Marta, a Árvore e o Relógio* foi publicada em 1970), a peça ainda não chegou aos palcos por uma companhia profissional. Isso indica a complexidade do texto e a quantidade de personagens necessários para sua efetivação cênica, como afirma Azevedo (2014, p. 148): “*O Sumidouro* nunca foi montada, talvez em função do

grande número de atores necessários (26 nomeados, mais cortesãos, colonos, índios, soldados e populares), já que as indicações cênicas são bem mais simples do que em *As Confrarias*”. No entanto, também se pode aludir à pouca atenção que se presta ao teatro brasileiro. Jorge Andrade ousou desafiar seu contexto histórico por uma obra com um grau de complexidade formal e temática elevado, em um período de fechamento total de regime imposto pelo AI-5. Mesmo após a famigerada ditadura militar, os empresários teatrais não se dispuseram a encenar a peça. Como afirma André Luiz da Silva Anelli ao analisar a obra *As Confrarias* e elucidar a importância da arte na sociedade: “Uma peça [*As Confrarias*] que, ao trazer o tema do teatro para primeiro plano (José é ator), discute o papel social da arte em uma sociedade cada vez mais voltada para o mercado, que se vê como indústria cultural” (ANELLI 2019, p. 105). Assim, a preocupação de Jorge Andrade com o papel da arte se materializa tanto em *As Confrarias* na figura do ator como em *O Sumidouro* quando o dramaturgo Vicente atua em seu próprio texto dialogando diretamente com os personagens.

A coletânea *Marta, a árvore e o relógio* (2008) pode ser lida a partir de uma ordem cronológica dos entrecos, sempre estabelecendo elos de continuidade entre as peças. Segundo Azevedo, por exemplo, o fato do dramaturgo Vicente aparecer em duas peças distintas é sinal de continuidade:

O Sumidouro é uma espécie de continuação de *Rasto Atrás*, na qual Vicente teria acertado contas com seu passado familiar. Chegara a hora de fazer o balanço não de sua vida profissional, mas também de parte da história brasileira. Em *Rasto Atrás*, Jorge Andrade já tocara nos problemas cotidianos enfrentados por Vicente: desentendimentos com diretores de televisão e empresários teatrais, censura à sua atuação como professor, distanciamento da família provocada pela carga excessiva de trabalho. Agora o que Jorge Andrade pergunta por meio de Vicente é: por quê? Por que insistir? Por que continuar? (AZEVEDO, 2014, p. 144).

Na perspectiva da peça em moldura, conceituada por Rosenfeld (2008), a primeira abordagem passa pelos dilemas de reconhecimento do dramaturgo Vicente como escritor. A ênfase nessa problemática tem início com os questionamentos da empregada Marta sobre a real função de um livro. VICENTE: *Sabe o que ela me perguntou ontem? “Pra que serve escrever? Há muita gente*

passando fome por aí e ninguém come livros”. Quer dizer: o que faço não tem a menor importância. Não é desaforo?” (ANDRADE, 2008, p. 532). A personagem Marta é mencionada no início da peça e fecha a última cena. Jorge Andrade destaca o papel desempenhado por Marta, questionadora, ao representar uma voz coletiva. Lavínia contemporiza:

LAVÍNIA: Não vai querer que ela pense como você!

VICENTE: Desfiou um rosário de problemas, falou nos gemidos que há por todo lado e que ninguém ouve. Em outras palavras: me chamou de alienado.

LAVÍNIA: *(Rindo)* Você mesmo, vive dizendo que cada um mede o mundo pelo que faz.

VICENTE: É. Estou sempre me esquecendo da relatividade das coisas.

LAVÍNIA: Já vai começar a duvidar de seu trabalho? (ANDRADE, 2008, p.532)

Na medida em que Vicente dialoga com Lavínia, vai se projetando na mente do dramaturgo a figura do bandeirante Fernão Dias. Mesmo passando por dificuldades, o escritor julga ter encontrado uma peça diferente das outras, uma peça que sempre quis escrever:

VICENTE: Este trabalho será diferente.

LAVÍNIA: É sempre assim: a última peça é a que contém todas as verdades.

VICENTE: Depois de acabar com os demônios familiares, é preciso exterminar os culturais. Aprendi que estão, todos, mexendo o mesmo caldeirão. E lá dentro, quem é cozido, são pessoas como eu. *(Vira-se e olha Fernão Dias)* (ANDRADE, 2008, p. 534).

No momento em que cita os demônios familiares, faz menção à peça *Rasto Atrás*, em que Vicente reencontrou seu pai João José, quando fazem as pazes, após anos de distanciamento. No entanto, cada personagem vive embrenhada em mundos diferentes: o pai na busca da caça, e o filho na busca por uma obra reveladora:

LAVÍNIA: Não se esqueça também de que temos contas para pagar e filhos para educar.

VICENTE: *(Atormentado)* Não posso dar aulas, vendo uma personagem em cada aluno.

LAVÍNIA: Diga às suas personagens. Não será com elas, numa peça desta, que vai encher a barriga dos seus filhos. (ANDRADE, 2008, p. 535)

A personagem Lavínia assume o papel de trazer o escritor para as necessidades do dia a dia; embora Vicente esteja preocupado com a função social da arte, com a revisitação da história cultural, ele não percebe que, no âmbito privado, há necessidades materiais que não são mais importantes, mas são necessárias para que ele possa se voltar ao projeto estético. Em outra chave, Marta alerta para o perigo da alienação:

LAVÍNIA: Vicente! Será que é a melhor forma de se realizar, sacrificando-se, assim?

VICENTE: É a minha forma. [...]

VICENTE: Depois que terminar, vou mudar de vida, você vai ver.

LAVÍNIA: Para que mudar, Vicente! Continue como é, procure o que acha importante, mas sem se esquecer dos que vivem à sua volta.

VICENTE: Está certo (*Já perdido*) Desejei escrever esta peça a vida inteira. Vai ser a última. Prometo a você. (ANDRADE, 2008, p. 535)

O mundo da projeção da mente do dramaturgo ganha forma, e Vicente encontra-se com Fernão Dias. Inicia-se um jogo de convencimento sobre o papel desempenhado pelos bandeirantes no contexto da época. Caberá ao dramaturgo o papel de interpretar a história:

VICENTE: Há muitas maneiras de se matar um filho. Permitindo que os meus sejam criados na mentira, eu também estarei matando.

FERNÃO DIAS: Você não pode mudar os acontecimentos.

VICENTE: Mas posso interpretar. Volte para o seu lugar e represente seu verdadeiro papel. O que escolheu livremente. O que fazemos fica e a história é impiedosa.

FERNÃO DIAS: Tornei um sonho realidade.

VICENTE: Sonho que brotou da violência, de um horror indescritível (ANDRADE, 2008, p. 537).

Nessa passagem, os dramas de Fernão Dias são retomados. Para começar, sua busca incessante e obstinada pelas esmeraldas, que o coloca numa situação que levará seu filho mameluco José Dias à morte. Outra referência é o

conselho dado por Arthur Miller: “volte para o seu lugar e represente seu verdadeiro papel”. Há um cruzamento de referências, reforçando na peça o jogo de espelhos refratando os dilemas entre arte e sociedade.

VICENTE: José Dias! O filho mameluco! Sabe como tem sido chamado? Bastardo dos delírios de sua mocidade!

FERNÃO DIAS: (*Extremamente irritado*) Delírios?

VICENTE: Alguns chamam de Brutus indígena, que também foi bastardo. Veja como se contradizem. Se traiu por medo, como pode ser Brutus? (ANDRADE, 2008, p. 544)

A personagem José Dias é construída como um traidor por seu pai. No entanto, Jorge Andrade apresenta o mameluco com um dos primeiros a manifestar um sentimento nativista, ao escolher a causa indígena ao invés dos interesses mesquinhos da coroa portuguesa. Assim, José Dias é confrontado por um dos índios a decidir de qual lado ficará:

ÍNDIO: Esqueceu de nossa gente? De sua mãe? A filha de um cacique?

JOSÉ DIAS: (*Volta-se para sair*)

ÍNDIO: José Dias! Quem é você? Resolva de uma vez! Você é branco ou índio? Escolha, José Dias! Escolha! (ANDRADE, 2008, p. 546)

A construção da personagem José Dias é feita tendo como origem um dos símbolos mais complexos do teatro de Jorge Andrade, a personagem Marta que, neste caso, é mãe de José Dias e filha do cacique Nhenguiru, como afirma Fernão Dias, “O mais valente adversário que encontrei” (ANDRADE, 2008, p. 552). Como mãe de José Dias, Marta é apenas mencionada na peça, nos moldes da Marta de *A Moratória*, que age nos bastidores, porém ambas representam uma “consciência crítica [que] parece cobrar um engajamento maior do autor ao seu espaço sóciopolítico” (SANT’ANNA, p. 134, 1997).

Os dilemas de Fernão Dias são revividos no jogo cênico projetado pela mente do dramaturgo Vicente, ao desvelar as entranhas e os interesses do poder ganancioso do rei de Portugal, acrescentado à igreja, com seus bispos e clérigos como sequestradores das riquezas do Brasil. A indignação de Fernão Dias chega

ao ápice quando questiona o que o dramaturgo quer dele: “VICENTE: Por enquanto nada, Fernão Dias. Vamos devagar. Nós chegamos lá. Eu sabia que você era uma personagem verdadeira! Homens como você sintetizam seu tempo com suas lutas e contradições. Com você, entro no debate essencial. Lembra-se deste índio?” (ANDRADE, 2008, p. 546).

No entanto, nem todos os padres tinham como projeto encontrar as minas de esmeraldas. Em determinado momento da peça, Fernão Dias anuncia que foram os padres que ensinaram José Dias a ler e a escrever. Associando o grau de instrução do filho com suas ideias subversivas, sobre esses padres, Fernão Dias conclui: “Pra que um homem precisa ler? Basta trabalhar. E era o que meu filho fazia antes de Malditos homens de saia. Apareceram na colônia para amolecer os outros. Nunca me perdoaram a expulsão deles” (ANDRADE, 2008, p. 552).

A estratégia de José Dias para que seu pai não encontrasse as minas de esmeralda foi fazer com que a expedição andasse em círculos, como presos em um labirinto. Ao mesmo tempo em que eles se perdiam na mata, também ocorria um percurso interno à caça de respostas. Assim diz Vicente: “Atravessar a mata e dominá-la é uma coisa. Descer em nós mesmos, é outra. Nunca sabemos o que nos espreita” (ANDRADE, 2008, p. 560). A atitude de Vicente, ao acompanhar Fernão Dias em seu inferno pessoal, é descrita assim por Azevedo: “[...] como um narrador tipicamente épico, e como guia, espécie de Virgílio da *Divina Comédia*, propõe a Fernão Dias uma descida até o mais fundo de sua memória, a seu inferno” (AZEVEDO, 2014, p. 145). A mata torna-se a prisão, segundo Vicente: “A mata também se transforma em prisão e nos coloca diante dos outros, tal como somos. Foi no meio dela que você e seu filho realmente se conheceram” (ANDRADE, 2008, p. 560).

O espírito empreendedor de Fernão Dias não permite que ele desista da procura, renunciando o fim trágico da expedição: “FERNÃO DIAS: (*Violento*) Ninguém pode errar. Não permita mais que essas coisas aconteçam. Caso contrário, ficaremos nesta mata até o fim de nossos dias. Não estamos aqui para voltar de mãos vazias”. (p. 565). Aqui se repete uma atitude obtusa, também realizada por outros personagens das peças de Jorge Andrade, como por exemplo, Joaquim, de *A Moratória*.

O confronto entre pai e filho é inevitável. Chega o momento em que José Dias revela seu plano para desorientar a expedição, fazendo com que deem voltas, modificando as rotas. Além disso, justifica a causa que assumiu, pois seu sangue índio e branco o divide. Na escolha de lado, no entanto, fica junto das origens de sua mãe Marta, e assim desabafa:

[...] Meu Deus! Fazei com que as rotas das pedras dêem voltas e voltas, como voltas dá a minha angústia. Que elas retornem sempre ao mesmo ponto, como retornam minhas dúvidas. Mudai o curso das águas, levando-nos cada vez mais distantes da serra. Que as árvores virem paliçadas, as montanhas virem planícies, que o norte vire sul, que as estrelas mudem de lugar, embaralhando os rumos, antes que meu pai aviste este sol da Terra... e eu caia preso de maus desígnios. Maldita condição de ter dois sangues, de ser filho de dois mundos, de odiar a quem amo, de pensar em... Meu Deus! Paralisai meus movimentos, mudai minha vontade... (*Cai no chão, num gemido doloroso*) meu pai. Seguiremos juntos.... e vamos carregar para sempre... as pedras que cada um procurou (ANDRADE, 2008, p. 567).

O bandeirante compreende a atitude do filho como um ato, não contra o pai, mas contra a lei, e assim não resta outra atitude se não condená-lo à morte: FERNÃO DIAS: Ele deve morrer para que a bandeira continue. Caso contrário, só nos restaria voltar. É o que vocês todos querem. Isto significaria a minha morte. A qual escolhe, padre? Não vou contaminar minhas pedras com nenhuma ação indigna". (ANDRADE, 2008, p. 583).

A consciência crítica de José Dias ao assumir não o lado da coroa, mas sim de sua origem indígena, revelando um sentimento nativista de proteção da terra e dos povos originários, pois o modelo colonizador da coroa fundamenta-se na escravidão e morte:

JOSÉ DIAS: Que vale sua palavra para o rei? O senhor é ingênuo em acreditar. Olhe para mim! Não foi ela também quem me deu? Sou seu filho. No entanto, vai tirar minha vida e descobrir minas para quem? O senhor será responsável pela nossa miséria.

FERNÃO DIAS: (*Exaltando-se*) Decido o que me toca decidir. Ajo conforme meus princípios.

JOSÉ DIAS: [...] Cada pedra que achar, será transformada em colar no reino, e em corrente de ferro, aqui. Será em nosso suor que essa lagoa dourada terá nascente (ANDRADE, 2008, p. 589).

Fernão Dias diz a seu filho que peça clemência; assim podia poupá-lo da morte. Firme em seu propósito de não revelar onde era a serra que continha a minas das esmeraldas, o filho aceita pedir clemência desde que as bandeiras voltem, o que Fernão Dias recusa: “Se não pode regressar, também não posso deixar conspirar. Não vou pedir por uma vida que não quero para mim, nem para ninguém. Chame os que devem executar” (ANDRADE, 2008, p. 591).

A morte de José Dias é projetada como um dos primeiros colonos a cair por ter um sentimento nativista. Jorge Andrade usa de filmes para antecipar as revoltas como de Filipe dos Santos ou os Inconfidentes em Minas Gerais:

(Os filmes de Filipe dos Santos e Tiradentes são substituídos por outros que mostram diversos galeões partindo, centenas de índios e negros carregando pedras, sendo chicoteados arrastados, mergulhados em água; colonos presos e maltratados. Enquanto Fernão Dias recua horrorizado entram o rei, a rainha, Inocência XI, Afonso VI, Antônio de Conti, Maria Betim e as suas filhas, falando todos ao mesmo tempo. Fernão Dias passa a mão pelo corpo como se se defendesse, delirando-se de febre) (ANDRADE, 2008, p. 592).

São tempos históricos distintos que se mostram próximos pela perspectiva do abuso, da opressão. É uma história secular de massacres e esquecimentos, que surgem pelos filmes e mostram uma contínua miséria. Nas últimas cenas o delírio de Fernão Dias aumenta até o ponto de fazer com que os membros da expedição mintam que chegaram à serra que brilha:

TODOS: *(Menos José Dias)* Às margens do sumidouro...
FERNÃO DIAS: Nós achamos as pedras verdadeiras...
TODOS: ... nós achamos pedras verdadeiras...
FERNÃO DIAS: ... de ótima qualidade...
TODOS: ... de ótima qualidade...
FERNÃO DIAS: ... eram as sonhadas esmeraldas!
TODOS: ...eram as sonhadas esmeraldas!
FERNÃO DIAS: *(Agonizando)* Procurar... procurar... procurar... que mais poderia ter feito...? (ANDRADE, 2008, p. 594).

A última cena finaliza com a rubrica descrevendo Vicente concluindo a peça quase sem força, chegando a dormir sobre a máquina. A personagem Marta, sua empregada, lê o texto produzido por Vicente:

(Vicente – no limite de suas forças, mas com libertação – escreve à máquina as últimas palavras de Fernão Dias. As personagens saem. Fernão Dias fica deitado no chão, ainda agarrado à pedra. Lentamente, Vicente debruça-se sobre a máquina e, vencido pelo cansaço, dorme. Marta entra, examina o escritório e começa a apagar as luzes. Aproxima-se da mesa e observa Vicente com sorriso enigmático. Tira a folha de papel que está na máquina e lê, enquanto ouvimos o som do relógio-carrilhão)

MARTA: Procurar ... procurar... procurar... que mais poderia ter feito...?

Marta apaga a última lâmpada, enquanto.

CORRE O PANO (ANDRADE, 2008, p. 594).

Portanto, arte e vida social se interligam em processo de metateatro: o dilema do escritor que não é reconhecido pelo seu trabalho se materializa. Palavras-chave como “procura”, “liberdade” e “verdade” se constituem como matéria de especulação filosófica. Em contrapartida, esse mundo das ideias choca-se com a realidade bruta, como na fala de Lavínia: “Diga às suas personagens. Não será com elas, numa peça desta, que vai encher a barriga dos seus filhos” (ANDRADE, 2008, p. 535). Ironicamente, Jorge Andrade compôs em *O Sumidouro* uma peça de vanguarda que, após 50 anos de publicação, ainda não chegou aos palcos. O problema, provavelmente, não esteja na peça, mas sim na sociedade que ainda não se dispôs a olhar para o seu passado e enterrar seus mortos juntamente com as mentiras contadas pela história oficial. Uma sociedade fundada na barbárie e no extermínio dos povos indígenas, condenados como traidores pelos colonizadores, silenciados e esquecidos. Ao mesmo tempo, essa sociedade fundada na barbárie edificou seus heróis: bandeirantes, capitães do mato, interventores, ditadores e milionários em cada rua, praça, escola, hospital, rodovia, aeroporto, onde estão os nomes dos “heróis”. O que faz Jorge Andrade, ao olhar para o passado e interpretar a história a partir dos excluídos, segue na linha de argumento de Benjamim (2012, p. 244): “O dom de despertar no passado centelhas da esperança é *privilegio exclusivo* do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”. O que nos resta é procurar, procurar, procurar..

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tese discutiu a contribuição de Jorge Andrade para modernidade do teatro brasileiro. A delimitação da pesquisa tomou para análises as seguintes peças: *A Moratória*, *Vereda da Salvação*, *A Receita* e *O Sumidouro*. Essas obras marcam momentos representativos em que o dramaturgo experimenta novas formas e conteúdos que configuram um processo dialético entre arte e sociedade. Cada obra, vista a partir do respectivo momento histórico de sua produção, realiza elementos do que Szondi (2001) conceituou como a crise do drama moderno. Neste sentido, Jorge Andrade procura, assim como outros dramaturgos, expressar essa crise levando em conta as contradições sociais daquela conjuntura. Por isso, foi importante retomar o que cada peça representou no momento em que subiu aos palcos. Além disso, aprofundamos a discussão em torno dos processos de modernização no teatro pelos materiais discutidos ao longo da tese.

A modernidade na arte não é uma transposição de fórmulas fixas absorvidas da dramaturgia estrangeira, mas um processo que articula a projeção de novos sujeitos históricos. As transformações sociais ocorridas no final do século XIX mudaram categoricamente o papel da arte, em especial quando se trata de uma arte coletiva como o teatro. As velhas formas burguesas não mais dão conta de explicar a crise do homem diante do mundo e, sendo assim, movimentos vanguardistas como o Naturalismo e o Expressionismo radicalizaram buscas no âmbito da forma e do conteúdo, para dar representação à crise da sociedade burguesa, evidenciando as contradições do capitalismo – no caso brasileiro, esse processo se dá de modo muito específico, o que é acompanhado pela discussão dessas peças, como por exemplo, o descompasso entre a modernidade europeia e a brasileira.

Ao proceder às análises críticas das obras de Jorge Andrade, tomamos como base uma importante reflexão no campo da arte, desenvolvida principalmente por intelectuais de esquerda. As questões se balizavam em torno de discussões como: qual o papel da arte para o desenvolvimento da emancipação humana? Como isso se dá no Brasil, na periferia, mas articulado com o capitalismo global? Quais formas e conteúdos seriam mais apropriados para essa representação? Essas foram algumas indagações estéticas que

nortearam o princípio criativo de como se elaborar uma obra realista – que passou, necessariamente, por ampliar o escopo e discutir o próprio conceito, localizando esse percurso na história. A partir da Europa, sobretudo da Alemanha, essas reflexões tiveram enorme disseminação e se estabeleceram como momento crítico fundamental, discutidas sob o título de ‘Debate sobre o Expressionismo’. No entanto, conferimos que a discussão era mais ampla, e se estendia também sobre o conceito de realismo em arte, bem como para uma nova configuração de arte popular. Para nos aproximar desse debate ocorrido na Europa, optamos pela sua apropriação e recepção diretamente em obras teatrais brasileiras, em especial de Jorge Andrade, que elabora um realismo diferenciado que, como mostramos, estabelece diálogos com outras peças teatrais brasileiras.

Em *A Moratória* há uma inovação na forma e no conteúdo, pois o dramaturgo experimenta recursos épicos ao intercalar dois momentos históricos, 1929 e 1932, de tal modo que a simultaneidade provoca um efeito de estranhamento no leitor/espectador, fazendo com que não se crie uma expectativa com uma possível solução para o problema vivido pela família. A questão histórica condiciona o comportamento dos integrantes da família de Joaquim que, inevitavelmente, são rebaixados de representantes da elite cafeeira para uma dependência do trabalho sob o ritmo da máquina, flertando com a identificação com o proletariado. Em contrapartida, em *Santa Marta Fabril S/A*, peça de Abílio Pereira de Almeida, encenada no mesmo ano que *A Moratória*, em 1955, tem-se a luta de uma família burguesa para manter a fábrica que passa por três gerações. Na peça de Almeida, a forma dramática é reafirmada; no entanto, ocorrem algumas inovações no plano do conteúdo, como a menção a uma possível greve, crises matrimoniais, participação na Revolução de 1932. Todas essas inovações temáticas são incorporadas à forma do drama burguês. Entre as duas peças, evidenciamos que em *A Moratória* ocorre uma inovação tanto na forma como no conteúdo, aproximando-se de discussões em torno do realismo defendido por Brecht. Em contrapartida, *Santa Marta* reafirma as ideologias burguesas, embora haja uma aparente crítica nas relações sociais e produtivas. Martuxa, herdeira da fábrica Santa Marta que questiona o papel dos donos da empresa, crítica o modelo de gestão, pois, segundo ela, seria necessário inovar os métodos, aproximando-se das concepções fordistas e taylorista de organização empresarial, além de uma abordagem mais humanista das relações de trabalho – sem perceber que o

fordismo é alienador e desumanizador, contradição que enfraquece a peça. Enquanto Andrade retrata a decadência do modelo agroexportador de café, e a difícil e contraditória transição para uma nova política e organização social, em chave coletiva, Almeida apresenta as novas formas de dominação do modo de produção capitalista, misturando ideologia com humanidade.

Nos anos de 1960, os temas sociais são impulsionados pelas reformas de base do governo João Goulart. No campo, as ligas camponesas politizam e ocupam espaço reivindicando a reforma agrária. No capítulo IV, dedicamos um espaço para testar outra importante possibilidade de construção de uma obra realista: a cultura popular. Para experimentar peças que trabalhassem com essas temáticas, um primeiro diálogo proposto foi com *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes. O resultado foi muito produtivo, pois o dramaturgo soube construir um herói humilde em conflito com o espaço urbano. O choque se estabelece entre uma configuração de mundo primitivo e moderno, que coabitam e convivem em um Brasil que alia e justapõe o novo e o velho, com enorme dificuldade de compreensão mútua. O contexto de lutas camponesas, nos anos de 1960 a 1964, proporcionou o surgimento de peça *Mutirão em Novo Sol*, de Nelson Xavier e Augusto Boal. Diferente de *Pagador*, *Mutirão* configura-se como um teatro que deve muito ao *agitprop*. Na peça, elementos populares evidenciam um realismo inovador. Os dramaturgos inovam no conteúdo, ao tematizar um fato real que instaura, por um instante que seja, a luta de classes no campo. Resgatando a forma do teatro tribunal, inaugurado por Piscator e desenvolvido em diversas peças de Brecht, essa peça consegue realizar um feito inédito: foi apresentada, em várias ocasiões, em Congressos de camponeses que lutavam pela reforma agrária, como parte do debate social – e não num teatro convencional, para um público conhecido. Nesse contexto, a contribuição de Jorge Andrade veio com a peça *Vereda da Salvação*. No plano do conteúdo, reafirma a exploração e a miséria dos trabalhadores rurais que, quase em desespero e de modo consequente, entregam-se ao fanatismo religioso. Na forma dramática, Jorge Andrade inova ao retratar os fatos a partir do ponto de vista dos trabalhadores do campo, miseráveis com variados graus de consciência de seu lugar marginal, da opressão que vivem. Mesmo sem consciência, a violência material e psicológica os leva à saída mística, com o que Andrade critica até mesmo a passividade da igreja católica, com seu discurso de acomodação às circunstâncias dadas. Outro

componente moderno da peça é o uso de um discurso irônico que proporciona duas chaves de leitura, uma dramática outra épica. Assim, o dramaturgo constrói um jogo de essência e aparência, tornando a atitude dos personagens ambivalentes: ora acredita-se que a culpa é do indivíduo, portanto, reforça um plano dramático; ora a questão é a indústria da miséria no campo, exercida pelos latifundiários e pelas instituições que os sustentam, seja a polícia ou a justiça.

O realismo em Jorge Andrade se configura ao não querer projetar uma realidade idealizada, motivo pelo qual a peça foi mal recebida tanto por alguns setores da esquerda como da direita. Ao estabelecer diálogo entre *Vereda*, *Mutirão* e *Pagador*, percebeu-se que cada autor busca expressar a realidade de forma diferente, pois, como preconizou Brecht (2016), há uma exigência sempre nova do mundo social em transformação. Destacamos, no decorrer da tese, como Jorge Andrade inovou em cada momento histórico, ajustando a forma e o conteúdo das obras em uma dialética fecunda entre arte e sociedade.

Nos anos pós-golpe militar, intensificaram-se as perseguições aos setores de esquerda e progressista. O teatro foi um dos espaços artísticos mais censurados. A inovação estética veio com a incorporação dos musicais e com uso de recursos vanguardistas como o texto-colagem. Articular no plano do conteúdo o resgate de uma memória histórica fez de peças como *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* símbolos de resistência. A radicalização dessa resistência acontece na *I Feira Paulista de Opinião*. Este período histórico materializa as diversas tentativas de elaboração de uma arte realista. Boal e Guarnieri recuperam e reconfiguram a figura de heróis em *Zumbi* e em *Tiradentes*, com ousadia da montagem literária, que articula mito e história. Com isso, incita o público para uma luta mais ativa frente à ditadura. A aproximação de Jorge Andrade, nestes momentos mais críticos, evidência o caráter político de seu engajamento como intelectual. Sua participação, em um primeiro momento, se dá com a peça *A Receita*, uma peça que problematiza os limites da transformação social a partir da classe média. Aqui se evidencia o choque e a impossibilidade de compreensão entre personagens representativos do contexto urbano e do rural, entre o primitivo e o moderno. No limite de superação desses mundos, Brecht (2016, p. 317) afirma: “Não existe apenas o ser popular, mas também o tornar-se popular”. Na trilha do “torna-se popular”, Jorge Andrade radicaliza a forma e o conteúdo em *O Sumidouro*, de 1969, ou seja, pós-AI5. Segundo o dramaturgo, é necessário ir à

história para evidenciar as contradições sociais desde a colonização até os dias contemporâneos. Assim, o dramaturgo Vicente interage com seu personagem Fernão Dias, construindo um jogo metateatral que irá evidenciar a radicalização da forma e do conteúdo a partir das contribuições dos diversos dramaturgos como Bertolt Brecht, Arthur Miller, Tchekov e Eugene O'Neill. Em *O Sumidouro*, o realismo de Jorge Andrade assume dimensões épicas, pois a matéria que movimenta a trama é o processo histórico, bem como a exposição de como se dá a construção de mitos e heróis, sempre seguindo o interesse de alguma instância dominante. *O Sumidouro* sintetiza toda uma elaboração estética apreendida nos anos de estudo na EAD – Escola de Arte Dramática, e também em sua formação como um homem de teatro engajado no processo de emancipação humana, trazendo para a equação uma crítica ao Brasil da ditadura e a interlocução com outras propostas estéticas do período, como os musicais de Boal e Guarnieri.

Em um Brasil com cada vez mais dificuldade em fazer um enfrentamento crítico de sua história, seja no plano social como no político e cultural, a obra de Andrade é um lugar privilegiado e necessário para uma revisitação. Isso posto, é possível afirmar que a dramaturgia de Jorge Andrade contribuiu para o longo, conflituoso e complexo processo de modernização do teatro brasileiro. O seu acúmulo crítico foi fruto de um processo de formação que pode ser resumido no célebre conselho de Arthur Miller: “Volte para o seu país e procure descobrir porque os homens são o que são, e não o que gostaria de ser, e escreva sobre a diferença” (ANDRADE, 2012, p. 14).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Abílio Pereira de. **O Teatro de Abílio Pereira de Almeida**. Introdução de Ceíla Campos. In.: Coleção Aplausos Teatro do Brasil. Imprensa oficial Governo do Estado de São Paulo, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **O Fazendeiro do Ar**. Prefácio Silviano Santiago. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Jorge. A Receita. In.: **Primeira Feira Paulista de Opinião**. 1º edição. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

_____. **Jorge Andrade 90 Anos: (Re) Leituras – Volume 1: a Voz de Jorge Andrade**. Organizadores Elizabeth R. Azevedo, Ferdinando Martins, Larissa de Oliveira Neves e Fausto Viana. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, Teatro da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

_____. **Marta, a árvore e o relógio**. 2º Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Labirinto**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

ANDRADE, Oswald de. **O Rei da Vela**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

ANELLI, André Luiz da Silva. **História e Teatro Dialético em as Confrarias, de Jorge Andrade** – uma leitura a partir de *A Mãe* de Brecht. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – UEM, 2019.

ANTUNES, Ricardo. **Adeus ao trabalho?** Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade no mundo do trabalho. 15ª edição. São Paulo: Cortez, 2011.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Tempo da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

_____. **Tempo e Memória no texto e na cena de Jorge Andrade**. Uberlândia: EDUFU, 2008.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

AZEVEDO, Elizabeth R. **Recursos Estilísticos na Dramaturgia de Jorge Andrade**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

AZEVEDO, Fernando Antonio. **As Ligas Camponesas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BOAL, Augusto et al. **1ª Feira Paulista de Opinião**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

BOAL, Augusto. O que pensa você da arte de esquerda?. In.: **Traulito: uma publicação da Companhia Latão**. Prefeitura da cidade de São Paulo: Secretaria de Cultura, nº 6, novembro de 2012.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

BLOCH, Ernst. "Discussões sobre o Expressionismo" In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética**: debate sobre o Expressionismo. 2ª edição. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2016

BRANDÃO, Tania. **Uma Empresa e seus Segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

BRECHT, Bertolt. O Debate sobre o Expressionismo. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética**: debate sobre o Expressionismo. 2ª edição. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2016.

CANDIDO, Antonio. Vereda da Salvação. In.: **Marta, a Árvore e o Relógio** de Jorge Andrade. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. O direito à literatura. In.: **Vários escritos**. 5ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CALZAVARA, Rosemari Bendlin. **Jorge Andrade e a trilogia da procura**. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, 2010.

_____. Entre tempos e espaços: a intermedialidade em *O Sumidouro*. In.: **Teatro e Intermidialidade**. FLORY, Alexandre V., PASCOLATI, Sonia. (orgs) Maringá: Eduem: 2015.

CARPEAUX, Otto Maria. **Literatura Alemã**. Prefácio: Willi Bolle. 2º ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

COSTA, Iná Camargo. O repertório formal do agitprop. In.: **Revista de Arte do Espetáculo** n. 03, 2012. Disponível em: [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/49-90-1-SM%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/49-90-1-SM%20(1).pdf). Acesso: 10 de janeiro de 2020.

_____. Transições. In.: **Revista Literatura e Sociedade**. Do Departamento de Teoria e Literatura Comparada da USP. Edição nº 15, de 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/issue/view/5278>, último acesso 18 janeiro 2018.

_____. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. In.: **Discurso**; Rev. Depto. Filo. USP, São Paulo (18): 97-130, 1990. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/COSAPT>, último acesso 18 setembro 2020.

CAVALCANTI, Cláudia. **A literatura Expressionista Alemã**. São Paulo, Ática, 1995.

CARDOSO, Maria Abadia. **Anatol Rosenfeld: o crítico como pensador**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

CARVALHO, Sérgio de. **O drama impossível**. 2002. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de pós-graduação em literatura brasileira, Universidade de São Paulo.

_____. Brecht e a polêmica sobre o Expressionismo. In.: **Marx e o Marxismo**. Publicação do Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre Marx e Marxismo – v.3, n.5, jul./dez. 2015. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2015.

DUBE, Wolf-Dieter. **O Expressionismo**. São Paulo, Verbo/Edusp, 1976.

ENGELMANN, Sula Andressa. **Aspectos da Modernização do Teatro Brasileiro em Café (1933/42) e em A Moratória (1954)**: formalização estética da crise de 1929/30. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – UEM, 2017.

EISNER, Lotte. **A Tela Demoníaca**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.

FERNANDES, Sílvia. A encenação teatral no expressionismo. In: Guinsburg, J. (Org.). **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. **Liberdade, liberdade**. Editora Civilização Brasileira S.A. 2ª ed. Rio de Janeiro: 1966.

FLORY, Alexandre V. Do papel de Anatol Rosenfeld para o teatro brasileiro. In.: **Pensando o Teatro**: dramaturgia, crítica e encenação. Orgs. GOMES, André L; MACIEL, Diógenes A. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

_____. **Apontamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld.** In: Pandaemonium Germanicum, São Paulo, vol. 16, n. 22, Dez/2013, p. 55-83.

FLORY, Alexandre V; PEGINI, Cláudia B. **Estilhaços Estéticos da 1ª Feira Paulista de Opinião Contra a Barbárie Política:** Análise da Canção Enquanto Seu Lobo Não Vem e da Peça O Líder. In.: Revista Língua & Letras. Volume 19 Número 42, 2018, p. 136-153. Acesso em 12/09/2020. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/19652/pdf>.

FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues Expressionista.** Cotia-SP: Ateliê Editorial, 1998.

GOMES, Dias. **O Pagador de Promessas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

GONÇALVES, Belmiro. O Drama do Café Encontrou seu Ator. In.: Organizadores Elizabeth R. Azevedo, Ferdinando Martins, Larissa de Oliveira Neves e Fausto Viana. **Jorge Andrade 90 Anos:** (Re) Leituras – Volume 1: a Voz de Jorge Andrade. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, Teatro da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

GUARNIERI, Gianfrancesco; BOAL, Augusto. **Arena conta Zumbi,** 1965. Disponível: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5021668/mod_resource/content/1/ARENA%20CONTA%20ZUMBI.pdf. Acesso em 01 setembro de 2020.

_____. **Arena conta Tiradentes.** São Paulo: Livraria Editora Sagarana, 1967.

GUZIK, Alberto. **TBC: crônicas de um sonho.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

LIMA, Mariângela Alves de. Dramaturgia Expressionista. In: Guinsburg, J. (Org.). **O expressionismo.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

LUKÁCS, Georg. Trata-se do realismo In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética:** debate sobre o Expressionismo. 2ª edição. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2016.

_____. **A Teoria do Romance.** São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2000.

_____. **Realismo Crítico Hoje.** Introdução Carlos N. Coutinho. Tradução Ermínio Rodrigues. Brasília – Distrito Federal: Coordenada; Editora de Brasília Ltda, 1969.

_____. **Ensaio sobre literatura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LOBATO, Monteiro. **Paranóia e Mistificação**. In.: Jornal O Estado de São Paulo, 20 de dezembro de 1917. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>. Acesso em 17 de março de 2020.

LOUREIRO, Isabel. **A Revolução Alemã, 1918-1923**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Trad. Wanda Nogueira Calderia Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAGALDI, Sábato. Revisão de Vereda. In.: **Marta, a árvore e o relógio**. 2º Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1999.

_____. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo**. 2º ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2016.

MARQUES, Fernando. **Com os Séculos nos Olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 a 1970**. 1º ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MELLO, Karina Bühler de. **Boal em Três Tempos no Arena: texto, cena, crítica e teoria**. Dissertação defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Doutorado) da Universidade Estadual de Maringá, 2016.

MERKEL, Ulrich. Pequenas Notícias de um Grande Momento: o debate sobre o Expressionismo de 1937/38. In.: **Teatro e Política: Poesias e Peças do Expressionismo Alemão**. Porto Alegre, Paz e Terra, 1983.

MILLER, Arthur. **A Morte do Caxeiro-viajante e outras 4 peças**. Tradução José Rubens Siqueira; prefácio Otavio Frias Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NACIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados** 18 (50), 209-224. Disponível em: www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982. Acesso: 05 de janeiro de 2021.

NAZÁRIO, Luiz. O expressionismo no Brasil. In: Guinsburg, J. (Org.). **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, Juca de. Público Camponês. In.: **Mutirão em Novo Sol**. Coautoria Augusto Boal; colaboração [de] Amilton Trevisan, Modesto Carone, Benedito de

Araújo. 1ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016. – (Teatro e Sociedade, v. 1). 199p.: il. Edição crítica do Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade – LITS.

OLIVEIRA, Marcio da Silva. **O Lugar de Dias Gomes no Teatro Brasileiro: contribuições para uma modernização crítica.** Tese defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Doutorado) da Universidade Estadual de Maringá, 2018.

OLIVEIRA, Sirley Cristina. **As Confrarias:** a presença de Jorge Andrade nos debates políticos e estéticos da década de 1960. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2005 Vol. 2 Ano II nº 4 Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

PASCOLATI, Sônia A. Vido. Operadores de leitura do texto dramático. In.: BONICCI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária: Abordagem Histórica e Tendências Contemporâneas.** 3º ed. rev. e ampliada. Maringá: Eduem, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3º ed. – São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht vida e obra.** 2º ed. Revisada e Aumentada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

PIACENTINI, Ney. **Eugênio Kusnet: do ator ao professor.** 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 2018.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et alii. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 81-101.

_____. **O teatro brasileiro moderno.** São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1988.

_____. A Moratória. In: **Marta, a árvore e o relógio.** 2º Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO JUNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo.** São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

PROTAZIO, Beatriz Yoshida. **Teatro Épico no Brasil 1961-1964:** a questão agrária na dramaturgia do teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura (CPC). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, 2019.

QUEIROZ, Renato da Silva. **O demônio e o messias:** notas sobre o surto sociorreligioso do Catulé. Revista USP, n. 82. São Paulo, ago. 2009.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. **O Pensamento Dramatúrgico de Augusto Boal: as lições de dramaturgia da Escola de Arte Moderna (EAD)**. Tese defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2018.

RICHARD, Lionel. **A República de Weimar (1919-1933)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RODRIGUES, Nelson. **Vestido de Noiva**. 2º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o Teatro Épico**. Org. e notas Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **O Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. Visão do Ciclo. In.: **Marta, a árvore e o relógio**. 2º Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **O Mito e Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982.

_____. O teatro agressivo. In: **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva/Edusp/Editora da Unicamp, 1996.

SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e teatro**: a obra de Jorge Andrade. Prefácio de Sábato Magaldi. Cuiabá: EdUFMT, 1997.

SILVA, Armando Sérgio da. **Uma Oficina de Atores**: a escola de arte dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

SILVA, Ana Carolina de Araújo e. **Aspectos Dramáticos e Políticos do Teatro Brasileiro no Ano de 1968**: em cena a feira paulista de opinião. Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008.

SOUZA, J. Francisco Saraiva. James Burnham ou a Revolução Silenciosa. In.: **Cybercultura e Democracia**, 2009. Disponível em: <http://cyberdemocracia.blogspot.com/2009/03/james-burnham-ou-revolucao-silenciosa.html>. Acesso último 12 dezembro de 2019.

SOUZA NETO, Juvenal de. **Jorge Andrade**: um autor em busca de si mesmo. Dissertação de Mestrado Universidade de São Paulo, 1988.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. 2º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1992.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno** [1880-1950]. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

TOLLER, Ernst. As Massas e o Homem, in MERCKEL, Ulrich (org). **Teatro e Política**: Poesias e Peças do Expressionismo Alemão. Porto Alegre, Paz e Terra, 1983.

TOLEDO, P.; NEIVA, S. **Mutirão em Novo Sol e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960**. Revista Aspás, 5(2), 67-80. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/102249> Acesso em: 06 de julho de 2020.

TCHEKHOV, Anaton. **O jardim das cerejeiras; Tio Vânia**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

_____. **As Três Irmãs/Contos**. Tradução: Maria Jacintha e Boris Schnaiderman. São Paulo: Círculo do Livro, 1997.

ÜBER, Gabriela. **O teatro de Abílio Pereira de Almeida e algumas relações com a obra de Jorge Andrade**. Monografia apresentada à Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Estudos da Linguagem, em 2011.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Teatro político e questão agrária, 1955-1965**: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo. 2009. 233 f. Tese (Doutorado em Literatura)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

WILLIAMS, Raymond. O teatro como fórum político. In.: **Política do modernismo**: contra os novos conformistas. Tradução: André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

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

XAVIER, Nelson. **Mutirão em Novo Sol**. Coautoria Augusto Boal; colaboração [de] Amilton Trevisan, Modesto Carone, Benedito de Araújo. 1ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016. – (Teatro e Sociedade, v. 1). 199p.: il. Edição crítica do Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade – LITS.