

Associação Nacional de História – ANPUH
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

“Teatro Popular”: a dramaturgia nacional em debate

Carla Michele Ramos*

Resumo: Em fins da década de 1950 o teatro brasileiro passou por um processo de mudanças em relação à linguagem e às temáticas abordadas. A realidade nacional passou a ser o foco de discussão entre jovens artistas que freqüentavam o Teatro de Arena de São Paulo e que posteriormente passaram a fazer parte do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), movimento que teve início em 1961. Essa apresentação visa compreender o debate em torno do “teatro popular” realizado por dramaturgos e intelectuais que participaram dessas duas entidades e que através de suas perspectivas contribuíram para a renovação da linguagem teatral. Na intenção de verificar como esse debate se fez presente nas produções teatrais da época, o estudo irá privilegiar as peças *Eles Não Usam Black-tie* (1958) de Gianfrancesco Guarnieri e *A Vez Da Recusa* (1961) de Carlos Estevam Martins.

Palavras-chave: Teatro Popular - Teatro Brasileiro - CPC da UNE

Abstract: At the end of 1950, Brazilian theatre changed in language and themes. Young artists that used to play at Teatro de Arena, São Paulo, started to focus and discuss Brazilian reality; they joined afterwards the Popular Center of Culture of the National Union of Students (CPC of UNE), a movement started in 1961. This presentation aims to understand the speeches about the “popular theater” by dramatists and intellectuals that participated of those two entities and the way they have contributed for the renewal of the drama language. We intend to verify this debate on drama productions, so we are going to study some of the dramas *Eles não usam Black-tie* (1958), by Gianfrancesco Guarnieri and *A Vez da Recusa* (1961), by Carlos Estevam Martins.

Keywords: Popular Theatre - Brazilian Theatre - CPC of UNE

Já não estamos mais na época da torre-de-marfim, na qual prevalecia a concepção da arte pela arte. O artista não pode ficar indiferente às aspirações da humanidade, às lutas, ao sofrimento, às alegrias. Não pode ficar apático, fechado em sua arte, burilando palavras e publicando coisas apenas eruditas, sem finalidade. A função do artista é despertar a nacionalidade, expondo os problemas tristes ou os casos alegres sem subterfúgios. (BORBA FILHO, 1957:181-182).

Hermilo Borba Filho no artigo *Um teatro brasileiro* (Revista Brasiliense, nº12) abordou uma das questões bastante discutidas no meio intelectual durante as décadas de 1950 e 1960, sobre a função do artista e da sua obra. Como podemos observar, o autor revela a

* Mestranda do Curso de Pós-graduação em História da UNIOESTE – campus de Marechal Cândido Rondon, PR

necessidade de um comprometimento por parte do artista em realizar uma atividade com propósitos sociais, uma ação que não poderia estar alheia à vontade da população. A função da arte foi tema abordado em diversos artigos redigidos nesses anos, gerando uma série de concepções entre artistas brasileiros. O teatro começava a ser compreendido pelos intelectuais como espaço de discussão de assuntos nacionais. Sendo “uma arte essencialmente popular no sentido mais elástico da palavra” (1957: 180) essa arte deveria se identificar com o público e conquistar aceitação entre as platéias mais marginalizadas do acesso à cultura. Nesse mesmo artigo, Borba afirmou que um dos meios para construir um teatro brasileiro era buscar temas relacionados ao povo, pois só a partir daí o público teria condições de compreender e discutir as perspectivas encenadas. A arte dramática brasileira, na sua visão, ainda não teria atingido o povo; - os motivos de tal afastamento eram o fato de os dramaturgos não buscarem seus temas no meio da população e também por ser o espetáculo teatral inacessível a maioria das pessoas devido ao preço do ingresso. O artigo de Borba Filho põe em relevo uma perspectiva artística que foi se difundindo no espaço intelectual brasileiro, principalmente no ambiente teatral. A necessidade de uma renovação na linguagem artística favoreceu o surgimento de teses culturais nacionalistas e revolucionárias. Essas teses podem ser identificadas nos artigos construídos por intelectuais da época e também em suas obras de arte, e no caso da dramaturgia, nos textos teatrais. Nas edições da Revista Brasiliense, além do artigo já citado, outros fazem referência diretamente à questão do teatro popular e nacional¹.

O período final da década de cinquenta foi definido por Santiago (1959) como um momento de renovação do teatro brasileiro, uma fase onde os dramaturgos buscavam uma estética condizente com a realidade do povo brasileiro, destacando seus anseios e problemas. Nessa época a peça *Eles Não Usam Black-Tie* (1958) já estava sendo encenada no Teatro de Arena (TA) de São Paulo, peça que, para Paulo Pinto, teve um especial sabor para os marxistas, pois recolocava a “velha e discutida tese da obra de arte servindo a revolução” (1958:181). O texto teatral criado por Gianfrancesco Guarnieri marcava uma nova fase nas artes brasileiras, onde a intelectualidade passava a buscar inspiração nas situações vividas pelo povo. Críticos da época, como Décio de Almeida Prado, Delmiro Gonçalves, Paulo Francis e Sábato Magaldi² discutiram as principais características da peça de Guarnieri e seu

¹ Para citar alguns: *O teatro como expressão da realidade nacional* (Gianfrancesco Guarnieri, nº25, 1959); *Teatro nacional popular* (Haroldo Santiago, nº26, 1959); *Teatro e nacionalismo* (Idem, nº27, 1960); *Pelo realismo revolucionário* (Octavio Brandão, nº35, 1961); *Experimento de um teatro popular* (E.C.N., nº38, 1961); *Centro Popular de Cultura* (Idem, nº42, 1962) e *Novos caminhos do teatro universitário* (Camila Ribeiro, nº43, 1962).

² As concepções desses críticos estão presentes no livro GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles Não Usam Black-Tie**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

impacto na dramaturgia brasileira. Para Francis, (Revista Sr.- janeiro de 1960), esse artista marcou o despertar daquela geração que buscava no povo a essência da obra de arte. Prado, (*Teatro em Progresso*, Editora Martins), definiu-o como um jovem fenômeno. De uma carreira de ator iniciada alguns anos antes no Teatro Paulista do Estudante Guarnieri recebeu vários elogios por construir uma peça que “trouxe para o nosso palco os problemas sociais provocados pela industrialização, com o conhecimento das lutas reivindicatórias de melhores salários” (MAGALDI In: GUARNIERI, 1987, 16-17).

Eles Não Usam Black-Tie possui como temática principal o conflito entre pai (Otávio) e filho (Tião) sobre a ação grevista. O pai defendia a greve, sem medo de perder o emprego Otávio representava os interesses coletivos, enquanto Tião, que está noivo, preocupado com o futuro da sua esposa e do bebê que estava por vir, resolve furar a greve, contrariando a sua comunidade. A peça mostra que o fato de Tião não aderir à greve não está relacionado somente ao amor que sente por sua noiva (Maria). Tião não se identificava com o morro e nem com a fábrica onde trabalha, desprezava a amizade do pessoal acreditando que ela não iria ajudá-lo a se ajeitar na vida. Seu pai preferiu sustentar a idéia de que a culpa de tudo isso era de ter mandado o filho ainda adolescente para a casa de seus padrinhos na cidade. A personagem Romana, esposa de Otávio, representava a mulher companheira que mesmo nas dificuldades estava ao lado do marido, defendendo os interesses da família. Quando tomou conhecimento da atitude de seu filho permaneceu ao lado do marido na decisão de não aceitá-lo mais em casa, mas nem por isso perdeu o carisma de mãe, questiona, mas não condena.

No momento final da peça, Tião tenta convencer Maria que furar a greve foi a melhor maneira de não perder o emprego e que a ida à cidade será uma mudança positiva para o casal. A noiva questionou o valor de companheirismo do rapaz, acredita que fora do morro não haveria felicidade e por isso resolve permanecer na favela educando o filho que receberá o nome do avô. A separação de Tião não significa ausência de postura por parte do autor, a intenção no decorrer da peça é mostrar os interesses divergentes entre pai e filho na intenção de caracterizar cada parte que as duas personagens representam (coletivo x individualismo). Em vários momentos da peça é exaltado o valor da amizade, da luta reivindicatória e do convívio comunitário, enquanto, que o peleguismo, o medo de perder o emprego e o individualismo são questionados. Além disso, três falas demonstram o sentido político que o autor tentou passar ao público. A primeira quando Romana, ao despedir-se do filho, diz que ele ainda vai ver que é melhor passar fome no meio de amigo do que no meio de estranho. Outro momento é a decisão de Maria de não acompanhar o noivo, uma fala triste, mas com

esperança, pois ela termina pedindo para que ele volte ao morro quando acreditar na sua gente. E a última fala de Otávio na peça dirigida à sua esposa “enxergando melhora a vida, ele volta” (GUARNIERI, 1987:115), instante em que se une decepção e expectativa positiva de um dia o filho regressar ao lar e ao mundo que pertence.

A temática social abordada por Guarnieri e o seu sucesso no TA provocaram um ânimo no espaço artístico brasileiro. Um autor brasileiro, falando de uma questão nacional, com uma linguagem que se identificava com a região a qual abordava e que não utilizava um discurso panfletário e extremista - ao contrário, deixava o público conhecer as razões dos dois mundos em contrastes. Por isso a peça foi vista pelos críticos já citados como um marco da renovação teatral brasileira. Para Magaldi, o clima de euforia trazido pelo êxito da peça *Eles Não Usam Black-Tie* apressou a criação dos seminários de dramaturgia:

Aberto em abril de 1958, dois meses após a estréia da peça de Guarnieri, o Seminário abrangia os seguintes itens: 1) parte prática – a técnica de dramaturgia; b) análise e debates de peças; 2) parte teórica – a) problemas estéticos do teatro; b) características e tendências do teatro moderno brasileiro; c) estudo da realidade e artística e social brasileira; d) entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro. A seleção e o encaminhamento de peças e a divulgação das teses e do resumo dos debates competiriam à Secretaria do Seminário. (1984:33).

A partir do sucesso da peça de Guarnieri vieram outros textos que contribuíram de maneira significativa à dramaturgia nacional. Entre eles: *Chapetuba Futebol Clube* (1959) de Oduvaldo Vianna Filho e *Revolução Na América Do Sul* (1960) de Augusto Boal. Essas peças marcaram uma nova fase no TA, a afirmação do autor brasileiro no espaço teatral gerando uma renovação na linguagem e nas temáticas abordadas. O principal desdobramento disso foi a riqueza de debate em torno do teatro nacional. No ano seguinte à estréia de *Eles Não Usam Black-Tie*, Guarnieri manifestou suas idéias sobre a dramaturgia brasileira no artigo *O teatro como expressão da realidade nacional* (Revista Brasiliense, nº25, 1959), ressaltando a necessidade do público de assistir a peças que falassem da realidade brasileira, dos problemas que viviam, daquilo que era sensível ao povo. Em relação aos autores da época, propõe que lutem contra os empecilhos trazidos pela imaturidade, procurando uma definição em sua obra.

O neutralismo e a atitude reacionária dos artistas era inaceitável para Guarnieri, e o caminho para uma dramaturgia nacional era a “definição clara ao lado do proletariado, das massas exploradas” (1959: 124). Na sua visão, o artista deveria se definir como homem, elemento da sociedade e participante ativo em suas lutas, vivendo os problemas de seu povo, aderindo às reivindicações do proletariado. Essas condições seriam essenciais para alguém

que pretendia escrever com sinceridade e justeza sobre o povo. Mas não adiantava somente conhecer e conviver com o povo, retratando no palco suas situações e seus anseios, era preciso renovar o público, sair em busca de novas platéias, atingir as grandes massas, habituando o povo brasileiro a assistir espetáculos teatrais. A conquista de um teatro popular para o autor deveria ser feita no terreno político, dramaturgia que consistia em:

Fazer um teatro de temas populares, cantando as possibilidades, conquistas e lutas de nosso povo, impondo uma cultura popular, demonstrando à minoria que vai a teatro o que ela ignora, não perdendo oportunidades de uma vez ou outra, realizarmos espetáculos para as grandes massas e na, prática, através de uma luta política, batalharmos pelas reivindicações mais sentidas de nosso povo, colocando entre elas, o teatro. (1959:126).

Com a peça *Eles Não Usam Black-Tie* o debate em torno da dramaturgia popular e nacional proporcionou o surgimento de diferentes concepções e experiências teatrais. O caminho para um teatro que abordasse temas sociais estava sendo trilhado por alguns dramaturgos, mas a questão do contato com o grande público³ ainda gerava insatisfação entre os artistas. Haroldo Santiago (1959) destacou que o Teatro de Arena tinha como intenção ideológica comunicar-se com um público mais popular, mas infelizmente a instituição falhava, pois para sobreviver financeiramente precisava cobrar ingressos com valores que estavam fora do alcance da maioria da população brasileira. Na sua visão, era necessário que os sindicatos e outras entidades que representavam as classes operárias organizassem grupos teatrais e oferecessem espetáculos a preços mínimos. Num outro artigo, o crítico apontou que os espetáculos dessa companhia teatral “ficam ainda restritos a uma minoria de iniciados que se abriga neste grupo” (1960:189). Afirmava que um teatro para ser nacional só poderia ser um teatro que apoiasse o proletariado na luta por sua emancipação humana.

O fato do Teatro de Arena limitar-se a realizar espetáculos para uma minoria populacional contribuiu para a saída de Oduvaldo Vianna Filho, um dos fundadores do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), movimento que surgiu em 1961 na cidade do Rio de Janeiro após uma experiência teatral na faculdade federal de arquitetura desta cidade. Nesse espaço acadêmico jovens artistas encenaram a peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, texto produzido por Vianna e dirigido por Francisco de Assis com o auxílio de Carlos Estevam Martins, sociólogo que frequentava o Instituto Superior de Estudos Brasileiros. Essa peça tinha como objetivo explicar o conceito de mais-valia, a partir de uma crítica do sistema capitalista. O intenso fluxo de pessoas durante as apresentações

³ Termo que está sendo empregado para substituir “massas”, no sentido de um público mais popular como: operários, estudantes e camponeses.

dessa peça fez com que as pessoas envolvidas no espetáculo teatral e outros como Leon Hirszman procurassem a diretoria da UNE e firmassem uma ligação entre a entidade cultural e a entidade estudantil.

Essa fase transitória foi registrada por Vianna num artigo intitulado *Do Arena ao CPC* (Revista Movimento, outubro, 1962). Nele o dramaturgo questionava a limitação do Teatro de Arena em contentar-se com a produção de cultura popular e não construir a responsabilidade de divulgação e massificação dessa cultura. Para o autor não bastava um teatro inconformado; era preciso uma “arte que enfrenta os problemas mais fundos da existência humana, que indaga com mais vigor e mais audácia a origem dos comportamentos, os porquês das circunstâncias que nos envolvem” (1962:33). Portanto, a arte dramática deveria questionar a realidade, comprometendo-se com os problemas vividos pela maioria das pessoas, sendo esta a função da dramaturgia; caberia ao artista brasileiro optar pela participação ativa no plano social. Na entrevista a Ivo Cardoso em 1974 (PEIXOTO, 1983: 174), afirma que um dos objetivos dos intelectuais cepecistas era “horizontalizar a cultura, de levá-la ao povo que se manifestava através dos sindicatos, dos seus jornais, das suas organizações”.

Carlos Estevam Martins, primeiro diretor da entidade cepecista, escreveu a peça *A Vez Da Recusa* em 1961. Dividida em três atos ela possuía 40 personagens, o hino da juventude socialista e vários slides de apresentação. A função dos slides era denunciar questões como a fome, o analfabetismo, a pobreza e o imperialismo. O público não se deparava somente com as críticas, mas também com a reflexão e a ação. Num dos slides o Brasil foi caracterizado como colonial, servil e capitalista, entretanto há uma crença na mudança e uma voz declarava que na “segunda metade do século vinte, os povos da América Latina despertavam para a consciência e a luta” (PEIXOTO, 1989: 144). O texto abordava a deficiência do ensino superior brasileiro denunciando o sistema de cátedra vitalícia e o sistema classista e arcaico da universidade. O personagem Felipe, vice-presidente do diretório acadêmico, colocava a necessidade da reforma educacional, pois acreditava fazer parte de uma nova geração formada por “jovens de hoje, da recusa de ontem e no desafio aos de amanhã” (PEIXOTO, 1983: 184). A peça além de abordar questões que estavam em discussão na conjuntura política de 1961-64, como a reforma universitária e a aliança operário-estudantil, também destacou o pensamento revolucionário socialista que influenciava as posturas políticas estudantis naquele período, seja pela Revolução Cubana que serviu de exemplo para muitas lutas, seja pelo PCB que atuava por meio de suas idéias entre as forças de esquerda.

Martins redigiu um artigo em 1962, intitulado *Por uma arte popular revolucionária* na Revista Movimento, e nele revelou que os artistas do CPC conceberam como forma artística a *arte popular revolucionária*, arte que acreditava ser a expressão do povo brasileiro. Ao revelar que fora da política não haveria arte popular, esse intelectual procurou demonstrar que a intenção da obra artística era iluminar e mobilizar o ser total do homem. O popular, na sua concepção, era a identificação com a aspiração fundamental do povo.

Nossa arte se populariza porque repudia a métrica e a ótica do ego da arte alienada e ambiciona, ao contrário, intensificar em cada indivíduo a sua consciência de pertencimento ao todo social; busca investi-lo na posse dos valores comuns e das aspirações coletivas, consolidando assim sua inserção espiritual no conjunto dos interesses comunitários. A popularidade de nossa arte consiste por isso em seu poder de popularizar não a obra ou o artista que a produz, mas o indivíduo que a recebe e em torná-lo, por fim o autor politizado da polis. (MARTINS, 1962).

Em relação às peças que aqui foram abordadas podemos constatar duas formas diferentes de se dirigir ao povo. Em *Eles Não Usam Black-Tie* o autor problematizou um tema nacional – a greve – a partir do conflito de geração, a linguagem do morro foi priorizada e a maneira que os fatos foram conduzidos demonstra a tentativa de não cobrar do público uma postura a favor de Otávio ou de Tião. A platéia era convidada a refletir sobre um problema que atingia a população brasileira levando em consideração o contexto das personagens envolvidas. Em *A Vez Da Recusa*, Martins utilizou uma linguagem mais direta e militante, uma vez que ela foi encenada ao público estudantil na intenção de politizá-lo sobre a necessidade de uma reforma universitária. As experiências teatrais que emergiram no Brasil durante os anos finais da década de 1950 e início de 1960 representam o intenso debate em torno da dramaturgia popular e nacional, modelo que foi entendido ora como expressão da realidade social, ora como instrumento político de conscientização e mobilização.

Referências bibliográficas:

BORBA FILHO, Hermilo. *Um teatro brasileiro*. In: **Revista Brasiliense**. nº.12. São Paulo: Brasiliense, julho-agosto, 1957. Pp.180-188.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles Não Usam Black-Tie**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *O teatro como expressão da realidade nacional*. In: **Revista Brasiliense**. nº.25. São Paulo: Brasiliense, setembro-outubro, 1959. Pp.121-126.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense. 1984.

MARTINS, Carlos Estevam. *Por uma arte popular revolucionária*. In: **Revista Movimento da União Nacional dos Estudantes**. nº.2. Editora Universitária, maio, 1962.

PEIXOTO, Fernando. (org.) **O melhor do teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: teatro, televisão, política**. São Paulo: Brasiliense: 1983.

SANTIAGO, Haroldo. *Teatro e nacionalismo*. In: **Revista Brasiliense**. nº.27. São Paulo: Brasiliense, janeiro-fevereiro, 1960. Pp.186-189.

SANTIAGO, Haroldo. *Teatro nacional popular*. In: **Revista Brasiliense**. nº.26. São Paulo: Brasiliense, novembro-dezembro, 1959. Pp.198-201.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Do Arena ao CPC*. In: **Revista Movimento da União Nacional dos Estudantes**. nº.6. Editora Universitária, outubro, 1962. Pp.30-33.