

## **Dramaturgos em cena: o(s) sentido(s) do engajamento no teatro**

Kátia Rodrigues Paranhos \*

**Resumo:** Teatro social e teatro engajado são duas denominações, entre outras, que ganharam corpo em meio a um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Seu ponto de convergência estava na tessitura das relações entre teatro e política ou mesmo entre teatro e propaganda. Para o crítico inglês Eric Bentley, o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado. Esta comunicação aborda o tema do engajamento, de modo geral, e o perfil de alguns personagens que, como figuras políticas, intervêm criticamente na esfera pública, trazendo consigo não só a transgressão da ordem (como afirma Pierre Bourdieu) e a crítica do existente, mas também a crítica do modo de sua inserção no modo de produção capitalista e, portanto, a crítica da forma e do conteúdo de sua própria atividade.

**Palavras-Chave:** dramaturgos; engajamento; teatro e política.

**Abstract:** Social theater or engaged theater are two denominations, among others, that gained shape in the midst of a live debate that went through the end of the 19<sup>th</sup> century and was consolidated in the 20<sup>th</sup> century. Its point of convergence rests in the relationship between theater and politics or even between theater and propaganda. For the English critic Eric Bentley, political theater refers both to the theatrical text and to the when, where and how it is performed. This paper approaches the subject of political engagement as a whole and the profile of some characters that, as political figures, exercises a critical influence in the public sphere, bringing with it not only the transgression of the order (as asserted by Pierre Bourdieu) and the critique of the existing world, but also the critique of the way in which it is inserted in the capitalist mode of production and, therefore, the critique of the shape and content of its own activity.

**Keywords:** dramatists; engagement; theater and politics.

### **Engajamento versus engajamento**

No início da década de 1980, Fernando Peixoto, no texto “Quando o povo assiste e faz teatro” – a propósito da peça *Pensão Liberdade*, encenada pelo Grupo de Teatro Forja ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema –, salienta a importância do teatro popular como uma questão política, identificando a “estética popular e revolucionária” como “uma estética do oprimido, que exprime a ideologia da libertação” (PEIXOTO, 1981: 32-33).

---

\* Professora do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia/UFU/MG. Doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pesquisadora do CNPq e da Fapemig.

Assim, o desafio do teatro popular era repostado em cena em plena ditadura militar no Brasil do pós-1964. Experiências como a do Forja recolocavam, para pesquisadores e para os próprios movimentos sociais, a questão de uma outra teatralidade, de uma outra estética e – por que não dizer? – de uma outra forma de intervenção nos movimentos populares.

Não é de hoje que se fala em “teatro popular” ou “teatro operário”. Desde o final do século XIX, surgiram tanto experiências de popularização do espetáculo teatral, entre as classes trabalhadoras, como iniciativas dos próprios trabalhadores ligados às associações, clubes, sindicatos e/ou partidos, no sentido de desenvolver um teatro de operários para operários.

Na Alemanha e na França, propostas como a do *Freie Bühne* (Cena Livre), de 1889, ou do *Théâtre du Peuple* (Teatro do Povo), de 1885, pretendiam ir além do mero barateamento do custo do ingresso. Ao mesmo tempo, houve inúmeras iniciativas vinculadas às associações e aos clubes operários em distintos países da Europa. A nova dramaturgia apontava como principal característica, a celebração do trabalhador como tema e intérprete, aliada à perspectiva do resgate, para o teatro, dos temas sociais.

Voltando a atenção, por exemplo, para o teatro americano da primeira metade do século XX, pode-se recontar uma história a contrapelo. Iná Camargo Costa – num dos seus mais importantes trabalhos (COSTA, 2001) –, recupera o movimento teatral dos trabalhadores americanos, atirados ao esquecimento pela tradição que concebeu a história e a estética oficiais do teatro. Grupos teatrais como o *Artef* (1925), *Workers Drama League* (1926), *Workers Laboratory Theatre* (1930) e *Group Theatre* (1931) mostravam não apenas as suas ligações com os anarquistas, socialistas e comunistas – incluindo aí alguma aproximação entre intelectuais, artistas e militantes de esquerda – como também registravam as influências das propostas do teatro político de Piscator.

Teatro político e teatro engajado são algumas denominações de um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Para o crítico inglês Eric Bentley, o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado. Aliás, ao saudar a presença do teatro engajado, na década de 1960, nos Estados Unidos, o autor lembra que o fenômeno teatral por si só é subversivo:

*onde quer que ‘duas ou três pessoas se reúnem’, um golpe é desfechado contra as abstratas não-reuniões do público da TV, bem como contra as reuniões digestivas de comerciantes exaustos na Broadway. (...) A subversão, a rebelião, a revolução no teatro não são uma mera questão de programa, e muito menos podem ser definidas em termos de um gênero particular de peças (BENTLEY, 1969: 178)*

Segundo Dias Gomes, num artigo de 1968,

*Toda arte é, portanto, política. A diferença é que, no teatro, esse ato político é praticado diante do público. (...) o teatro é a única arte (...) que usa a criatura humana como meio de expressão. (...) Este caráter de ato político-social da representação teatral, ato que se realiza naquele momento e com a participação do público, não pode ser esquecido (GOMES, 1968: 10).*

Por isso, no seu entendimento, coube ao teatro um papel de destaque na luta contra a ditadura implantada no Brasil em 1964: “a platéia que ia assistir ao *show Opinião*, por exemplo, saía com a sensação de ter ‘participado’ de um ato contra o governo” (GOMES, 1968: 11). Afinal de contas, desde Anchieta – “o nosso primeiro dramaturgo” –, teatro e política estão umbilicalmente ligados à questão da função social da arte. A defesa do engajamento, portanto, parte do princípio de que os autores que falam sobre a realidade brasileira (sob diferentes óticas) são engajados. Isto significa dizer que o teatro é uma forma de conhecimento da sociedade. Assim, mesmo aqueles que se autoproclamavam não-engajados ou apolíticos, na verdade, acabam assumindo uma posição também política (Ver GOMES, 1968: 13;15;17).

As experiências do teatro operário, do Arena, dos Centros Populares de Cultura (CPCs), do Oficina e do Opinião em busca do político e do popular carregaram um amplo movimento cultural que envolveu grupos, diretores, autores e elencos, conjunto este que sofreu um violento revés com o golpe militar e particularmente após o AI-5 em 1968.

A partir daquele momento, para inúmeros grupos, fazer um teatro popular significava assumir uma posição de rebeldia frente ao teatro comercial – o “teatrão” – e ao regime político. Podem-se detectar inclusive algumas expressões para essa forma de agitação, como “teatro independente” e “teatro alternativo”.

No que se refere ao campo da cultura, em especial no teatro no Brasil do pós-64, interessa salientar que, enquanto a maioria dos artistas estava profissionalmente vinculada à indústria cultural, outros buscavam provisoriamente o exílio e alguns ainda tentavam uma resistência à modernização conservadora da sociedade, inclusive ao avanço da indústria cultural. Estes procuravam se articular com os chamados novos movimentos sociais que, aos poucos, se organizavam mesmo com a repressão (sobretudo em alguns sindicatos e comunidades de bairro) e muitas vezes em atividades associadas com setores de esquerda da igreja católica. Em Santo André, por exemplo, foi fundado em 1968 o Grupo de Teatro da Cidade (GTC). Junto com outros grupos teatrais montados na periferia paulistana (tais como Núcleo Expressão de Osasco, Teatro-Circo Alegria dos Pobres, Núcleo Independente, Teatro

União e Olho Vivo, Grupo Ferramenta de Teatro, Grupo de Teatro Forja e outros), o GTC constituiu o “teatro da militância” — na expressão de Silvana Garcia (2004: 124).

### **Plínio Marcos e João das Neves: caminhos cruzados**

A proposta de arte operária – encampada por muitos grupos teatrais que atuavam na periferia – ligava dois pólos: política e estética. Os trabalhadores chamavam a atenção para um outro tipo de teatro, que buscava, entre outras coisas, o engajamento social aliado ao universo lúdico. Autores como Fernando Peixoto (1981) ao se referirem às experiências do Forja, destacam tanto a visibilidade do teatro dos trabalhadores, no cenário Brasil do pós-1964, como a arquitetura dos textos escritos por eles.

É interessante frisar, por exemplo, que entre 1979 e 1984 o grupo Forja se notabilizou por encenar, na maioria das vezes, textos escritos coletivamente. A primeira experiência de montagem de dramaturgos fora do meio operário ocorreu em 1981, com a apresentação de *Operário em construção*, cuja base são os poemas de Vladimir Maiakóvisky, Vinícius de Moraes e Tiago de Melo. Em 1984 foi produzida a peça *Dois perdidos numa noite suja*, escrita em 1966, por ocasião das comemorações dos cinco anos de existência do grupo. Aliás, o autor da peça, o dramaturgo Plínio Marcos, era figura constante no ABC paulista: participou de numerosos debates, seminários e/ou palestras promovidos pelos sindicatos operários, assim como teve algumas de suas peças encenadas pelos grupos de teatro da região.

Em geral as peças de Plínio Marcos atingem o leitor e/ou espectador como estilete: ao mesmo tempo, provocam repulsas e despertam uma angústia solitária, a necessidade urgente de intervenção. O terror e a piedade no grau mais absoluto; diálogos exatos, crus, ferinos, explosões de ódio e violência incontidos, humilhações, provocações sadomasoquistas, rastejamento abjeto de humilhados e ofendidos, círculos de tensão entre algozes e vítimas que intercambiam seus papéis; relações de poder estabelecidas confusamente num emaranhado de seres ignorados pelos “cidadãos contribuintes”, uma fauna de alcagüetes, prostitutas, homossexuais, cafetões e cafetinas, policiais corruptos, desempregados, prisioneiros assassinos, loucos, débeis mentais, meninos abandonados: seres jogados em cena sem nenhuma cortina de fumaça.

Em seus escritos, ele procura denunciar e contestar o modelo capitalista de produção e o regime militar, instituído no país em 1964. Por isso, Plínio Marcos foi um dos autores mais perseguidos de sua época, quando a liberdade de expressão e a democracia foram extirpadas para dar lugar a um regime ditatorial opressor. A simples menção a seu nome já era sinônimo de problema. A censura federal, por exemplo, o via como um maldito, pornográfico e

subversivo. Na sociedade, ele se tornou figura polêmica porque punha em discussão o “excluído social” e outros aspectos pouco discutidos durante a ditadura militar, quando ter liberdade de expressão era muito arriscado, por isso era um ato de coragem.

Nas suas peças, avultam como temas a solidão e a decadência humana, o círculo vicioso da tortura mútua e a absoluta falta de sentido nas vidas degradadas, o beco sem saída da miséria e a violência, a superexploração do trabalho humano e a morte prematura como horizonte permanente. Sobressaem, portanto, sujeitos sociais distintos, marcados pela tragédia individual e coletiva. Os personagens subvertem até um certo tipo de teatro engajado em voga nos anos de 1960 e 1970, pois não veiculam, em regra, uma mensagem otimista ou positiva quanto à possibilidade de se ter alguma esperança de mudança social. O que importa é subsistir, seja como for: sem solidariedade de classe, sem confiança no próximo. Seus personagens se debatem num mundo que não oferece vislumbre de redenção; estão envolvidos em situações mesquinhas e sórdidas, em que a luta pela sobrevivência e pelo dinheiro não tem dignidade; via de regra, enveredam para a marginalidade mais violenta a fim de atingir seus objetivos (PARANHOS, 2007).

Os cenários apresentados não condizem em nada com os ideais do nacionalismo cego, do patriotismo orgulhoso tão disseminado após 1964, ano do golpe. A maioria dos textos de Plínio Marcos encenados nos palcos, sobretudo brasileiros, ilustra a luta pela sobrevivência de sujeitos que, até então, eram esquecidos ou escondidos por certos segmentos por se distanciarem dos padrões de comportamento dominante. Aparece representada aquela parcela da população a quem foi negada o mínimo de dignidade, impedindo qualquer idealismo ou esperança de mudança, e que tem como única forma de protesto a violência, que não se volta só às classes dominantes, mas também aos pares dessa população.

Não é demais ressaltar que a dramaturgia de Plínio Marcos focaliza, de modo certo, a vida dos menos favorecidos, resgata a memória da população marginalizada (considerada apenas como estatística indesejada) e leva a se pensar hoje que suas obras estão mais vivas do que nunca, pois retratam problemas que persistem. Por exemplo, *Quando as máquinas param* apresenta a situação de um operário desqualificado e sem emprego. Zé, o operário em questão, vive uma relação conjugal harmônica à sua maneira. Na peça, isenta de bandidos de qualquer espécie, Plínio apresenta a relação de poder dentro de uma estrutura familiar. Nina, esposa grávida, sustenta a casa como costureira; em tudo é submissa à vontade do marido, como na cena em que ela deseja ver o desfile de *misses*. Humildemente, pergunta se o esposo a deixaria assistir à televisão na casa de uma amiga (Ver MARCOS, 1978). Outro trabalho, *Homens de papel* narra a história de um grupo de homens e mulheres cujo ofício é catar papel

nas ruas e que são vítimas de um explorador que lhes compra o material pelo preço que ele mesmo determina (Ver MARCOS, 1984)

*Dois perdidos numa noite suja* é a reescritura de um conto do italiano Alberto Moravia, “O terror de Roma”. No conto e na peça aparece o mesmo ponto da discórdia, objeto de conflito: um par de sapatos novos. O enredo gira em torno de Tonho e Paco, dois miseráveis solitários que ganham a vida no mercado enchendo ou esvaziando caminhões e que, à noite, dividem com as pulgas um quarto de pensão (Ver MARCOS, 2003).

*Dois perdidos numa noite suja* retomam tanto o problema social quanto o existencial numa dimensão histórica dos dramas enfrentados pelos trabalhadores na sociedade capitalista. Em cena: a luta pela sobrevivência, a solidão nas grandes metrópoles, o trabalho precarizado, o desemprego, a situação de abandono no campo, o individualismo e o narcisismo dos próprios operários, a circularidade entre o “bem” e “mal”, a exposição dos preconceitos sociais, a busca pelo “caminho fácil” do crime, o desânimo, a crueldade, a violência.

Em 1984, os atores-operários de São Bernardo leram e representaram Plínio Marcos de acordo com seu repertório sociocultural. Esse processo complexo se ampliava e se fortalecia com as discussões e os debates promovidos após as apresentações do Forja em seu sindicato, noutros sindicatos e em diferentes bairros no ABC. Era uma oportunidade a mais para trocar idéias sobre os textos encenados. A platéia subia no palco, e seus componentes, ultrapassando os limites de meros espectadores reflexivos, passavam a integrar o elenco e construir novas cenas, com diferentes discursos que faziam a intertextualidade do já dramatizado. Por sinal, ao se referir aos diferentes gêneros literários, Benoît Denis salienta que o teatro é um “lugar” importante do engajamento; é exatamente aquele que propicia as formas mais diretas entre escritor e público: “através da representação teatral, as relações entre o autor e o público se estabelecem como num tempo real, num tipo de imediatidade de troca, um pouco ao modo pelo qual um orador galvaniza a sua audiência ou a engaja na causa que defende” (DENIS, 2002: 83).

Os diálogos travados entre Paco, Tonho e o Grupo Forja vão do teatro à existência miserável dos sujeitos despossuídos que habitam o mundo do trabalho. A cidade moderna é lugar dos sonhos e pesadelos, da industrialização moderna, do desemprego e da pobreza. Personagens se confundem com os atores-operários, marginais que circulam pela página e pelo espaço urbano. Arte e política se misturam e se contaminam, negociando continuamente a resistência e a gestão daquilo que é em relação ao que pode vir a ser, pondo em tensão o que está dentro e o que está “fora” do sistema instituído.

A chamada “tomada de posição”, seja ela qual for, é exatamente o que procura exprimir a noção de “engajamento” ou do dramaturgo como figura que intervém criticamente na esfera pública, trazendo consigo não só a transgressão da ordem, (como afirma Bourdieu) e a crítica do existente, mas também a crítica do modo de sua inserção no modo de produção capitalista, e, portanto, a crítica da forma e do conteúdo de sua própria atividade. Engajamento “político” ou “legítimo” como lembra Eric Hobsbawm (1998: 146), noutro contexto, “pode servir para contrabalançar a tendência crescente de olhar para dentro”, no caso, “o auto-isolamento da academia” (1988: 154) apontando, por assim dizer, para além dos circuitos tradicionais.

Essa tomada de posição é exatamente o que aproxima, entre outras coisas, trajetórias tão diferenciadas como a de Plínio Marcos e de João das Neves. Basta lembrar, um dos seus trabalhos, *O último carro* (Ver NEVES, 1976), metáfora do Brasil em um trem desgovernado, montado pelo Grupo Oficina em 1976. Nesse texto a ação se dá quase inteiramente nos vagões de um trem, onde, numa simples viagem pelos subúrbios cariocas, mendigos, operários e personagens comuns do cotidiano, revelam, entre uma parada e outra, seus dramas particulares. Por sinal, vale mencionar que por conta desse trabalho ele foi premiado com o Molière de melhor direção e prêmio Brasília de melhor autor, naquele ano e prêmio Mambembe de melhor diretor, em 1977. *O último carro* ou *As 14 estações* “é um texto em que o povo brasileiro é agente e paciente, autor e intérprete de si mesmo”. Para João das Neves,

*Seu universo é o universo dos subúrbios cariocas, (...). É o universo dos que precisam se utilizar diariamente dos trens suburbanos. Neles perdem 1/3 dos seus dias, 1/3 das suas vidas. É o universo dos “emparedados” pelos vagões da Central ou Leopoldina ou qualquer via férrea por este Brasil afora. É um universo trágico, regido pelos deuses cegos de um Olimpo sem grandeza, num mundo que não produz mais herói porque o heroísmo está encravado na luta cotidiana pela sobrevivência de toda a população de uma cidade, de um país, de um mundo (NEVES, apud KÜHNER e ROCHA, 2001: 59).*

O autor, tradutor, ator, diretor e iluminador, João das Neves nascido no Rio de Janeiro, em 1935, participou de importantes grupos de teatro como o do Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), o CPC-UNE/Setor Teatro (RJ), o Opinião (RJ) e o Poronga (AC). Para ele, que dirigiu o Opinião por dezesseis anos:

*O (...) trabalho era fundamentalmente político e, assim pesquisar formas nos interessava – e interessa – muito. (...) A busca em arte não é apenas estética – ela é estética e ética ao mesmo tempo. Eu coloco no que faço tudo o que eu sou, tudo o que penso do mundo, tudo o que imagino da possibilidade de transformar o mundo, de transformar as pessoas. Acredito na possibilidade da arte para transformar (NEVES, apud KÜHNER e ROCHA, 2001: 58).*

No fim da década de 1980 – após passagens por Salvador (com a criação do Opinião-Núcleo 2 – 1972/1975) e pela Alemanha (1978/1980) e a dissolução do Oficina, em 1980 –, João das Neves muda-se para Rio Branco, onde, com atores amadores vindos da periferia, funda o Grupo Poronga. *Yuráiá, o rio do nosso corpo* – fruto de pesquisa (financiada pela Fundação Vitae) e vivência na aldeia Kaxinawá –, é mais recente peça de João das Neves, gerada durante os seis anos que permaneceu na cidade de Rio Branco. Em *Yuráiá*, a história, a colonização e a mudança da economia do Estado fatalmente se inserem nas pequenas narrativas míticas daquela comunidade indígena, e, por outro lado, recuperam vivências e costumes que integram o mundo cultural da região.

Caminhando por trilhas diversas, Plínio Marcos e João das Neves se notabilizaram pelo engajamento político aliado a crítica à sociedade capitalista. Foram capazes de lançar idéias, perguntas e desafios, em plena ditadura militar, no campo das artes que ecoam até os dias de hoje.

## **Bibliografia**

- BENTLEY, E. 1969. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- DENIS, B. 2002. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc.
- GARCIA, S. 2004. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.
- GOMES, D.. 1968. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- HOBSBAWM, E. 1998. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- KÜNNER, M. H. e ROCHA, H. 2001. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará/Prefeitura.
- MARCOS, P. 1978. *Navalha na carne e Quando as máquinas param*. São Paulo: Círculo do Livro.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Homens de papel e Barrela*. Edição do autor.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Plínio Marcos*. São Paulo: Global.
- NEVES, J. das. 1976. *O último carro*. Rio de Janeiro: Grupo Opinião.
- PARANHOS, K. R. 2007. O grupo de teatro Forja e Plínio Marcos: “Dois perdidos numa noite suja”. *Perseu: História, Memória e Política – Revista do Centro Sérgio Buarque de Holanda*, v. 1, n.1, São Paulo, Fundação Perseu Abramo.
- PEIXOTO, F. 1981. Quando o povo assiste e faz teatro. *In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec.