

Aspectos da Historiografia do Teatro acerca da arte engajada na década de 1960

IZA DEBOHRA GODOI SEPÚLVEDA*

Pensar a arte engajada no Brasil no fim dos anos de 1950 e nos primeiros anos de 1960 requer um processo de análise e contextualização durante aquele período. Principalmente a partir das ideias de mudança social para a transformação do modelo político vigente, e ainda os “grandes eventos” como a Revolução Russa, Primeira e Segunda Guerra Mundial a exemplo, considerando também o processo cultural, iniciado nas últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, a partir dos movimentos artísticos de Vanguarda na Europa, que segundo Silvana Garcia, propunham romper com as molduras impostas pela arte burguesa, tanto no conteúdo, quanto na forma fazendo com que o teatro passasse a abordar questões de ordem universal.

A função da arte engajada, para os movimentos artísticos que tentavam viabilizar através da arte, a revolução do sistema sócio-político cultural vigente, que consiste na conscientização da classe proletária. Podendo ser definida por Maiakovski¹, na segunda década do século XX na Rússia, onde ele propõe uma "Função Social para Arte". Pensando a instrumentalização da arte para alcançar outro modelo de sociedade, que se deu contemporaneamente com o processo de consolidação do capitalismo no século XIX que com as crises sociais na Europa ainda mais explícitas do que nos dias de hoje, (ou na realidade, melhor ocultadas devido ao contexto de alienação e individualismo distribuído pelo capitalismo atual), encontramos um cenário que expunha o êxodo rural, a precariedade da vida na cidade e as péssimas condições de trabalho nas fábricas. Claro que a ideia de outra sociedade não é intrínseco ao movimento operário, porém é com ele que se desenvolvem as principais formas de luta, a se pensar na criação dos sindicatos, inicialmente e também como fomentador da contestação da "nova ordem social".

A iconoclastia e irreverência dos movimentos vanguardistas, nas concepções de Silvana Garcia, são as formas que esses novos movimentos encontram para romper com o

* Graduanda do terceiro ano de Licenciatura Plena em História da Universidade Federal de Mato Grosso, *campus* universitário de Rondonópolis. Bolsista Permanência. Membro do Grupo de Estudo Arte.com. Orientadora Thaís Leão Vieira, professora doutora efetiva do Departamento de História da UFMT/CUR.

¹ O conceito de Arte com Função Social pode ser remetido a Vladimir Maiakovsky, no início do Século XX, na Rússia, compreendendo suas perspectivas em relação ao apoio para os Bolcheviques, designando então que a Arte deve ter uma função social que beneficie de fato a sociedade, em outros dizeres, uma Arte a serviço da Revolução.

“velho”, apresentando assim "uma tradição de rupturas" (GARCIA, 1998: 28) quebrando barreiras entre a vida e a Arte. Esses movimentos, passando pelo Surrealismo, Futurismo, Cubo-Futurismo, Impressionismo, Dadaísmo, entre outros também concebem suas convicções políticas, não só na arte, mas ao interagir com os partidos políticos, na construção de teses e manifestos em prol de uma nova arte e sociedade.

No entanto, alguns desses movimentos como o futurismo italiano e o cubo-futurismo russo, quebram com seus partidos após alguma ascensão desses últimos ao poder compreendendo que as propostas dos movimentos político- partidários já não atendiam o que era proposto no princípio do real movimento. Friso neste, que talvez se possa pensar, que em alguma medida, esse rompimento dos movimentos artísticos com os partidos políticos também se dá no Brasil, porém num contexto de ditadura militar, no qual os partidos se prendem as teorias ‘radicalistas’, considerando mais uma vez o contexto de ditadura, e que afina uma discussão sobre os métodos revolucionários.

No Brasil, através da disseminação das idéias comunistas que chegam ainda no primeiro governo de Vargas, através da industrialização (que consolida uma classe operária no Brasil), se revigoram também as ideias de uma arte a serviço da revolução. Assim, como na Europa, as vanguardas artísticas, vão pedir o fim de uma Arte burguesa principalmente na Estética e no conteúdo, aqui, essa ideia se reformula, apesar de inicialmente manter alguns aspectos da Arte produzida na Europa.

Podemos citar, já no fim da década de 1950 e início da década de 1960, segundo Iná Camargo Costa, a discussão sobre conteúdo e forma, que também é pauta de debates aqui no Brasil, compreendendo eles, que para mudar a Arte, era necessário mudar não só o conteúdo (dramático), mas também estética (naturalista), para realmente lhe dar um caráter de ruptura com o “velho” e trazer novas perspectivas de revolução ao movimento. Iná compreende, que a primeira produção que minimamente atenderia os moldes das Vanguardas europeias no que se refere ao teatro no Brasil, é a peça *Eles não usam Black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri produzida pelo Tetra de Arena em 1958, que trazia novo conteúdo e no entanto não trazia uma nova estética, parafraseando assim Iná Costa, o *assunto(greve) não cabe no veículo (drama)*. E depois, a 'primeira' peça que vai trazer em si toda a irreverência do movimento de Vanguarda, *A Revolução na América do Sul* de Augusto Boal correspondendo ao que de fato

considerava-se como Arte Engajada em coerência com a seguinte citação da autora: “[...] a peça de Boal filia-se ao caminho aberto por Guarnieri, mas, como disse Décio de Almeida Prado, modificando a fórmula da casa: ‘trocando o dramático pelo farsesco a abandonando de vez os processos naturalistas’”(COSTA, 1996: 62).

A peça de Boal, que traz agora, não só o conteúdo político, mas também a nova estética, rompendo com a ‘dramatização’ burguesa e respondendo positivamente ao que Iná Costa entendia como arte engajada inicialmente. Podemos então pensar de que maneira é compreendido o teatro engajado no Brasil. Iná, tratará de dizer ainda que durante a ditadura militar, a forma revolucionária de se fazer teatro, estagna e retrocede, voltando ao drama. Porém não se pode excluir uma construção do pensamento historiográfico que a ‘Cultura’ por muitas vezes foi o único viés institucional de luta e resistência a ditadura. Fazendo com que os artistas se desvinculassem de algumas ideias que, talvez se tornaram inviáveis ou impraticáveis para atingir o objetivo da Arte engajada no Brasil.

Voltando-nos a essa funcionalização social da arte, e depois discorrendo acerca do teatro e de suas produções no Brasil, passamos a questionar a produção teórica feita aqui, trazendo-nos uma discussão sobre a formação de uma intelectualidade que produz teoria para a produção artística, inclusive para o teatro no Brasil, e seus objetivos de mudar a sociedade brasileira, de maneira que se compreende-se primeiramente a realidade do país, para assim alterá-la. Nessas perspectivas, repensa-se minimamente uma compreensão do que foi arte com função social. Fundamentalmente devemos pensar como foram produzidas, interpretadas e desenvolvidas as ideias aqui no Brasil, podendo primeiramente citar os órgãos estatais de estudo, como foram o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e a USP (Universidade de São Paulo).

Não se pode massificar o pensamento dos intelectuais que pertenciam à essas duas instituições, pois ambas abrigavam várias linhas teórico-metodológicas de pensamento, e nem todas eram do materialismo-histórico dialético ou defendiam um outro tipo de sociedade. Evidencia-se que, a diversidade de pensamento no ISEB, por exemplo, não permite que o mesmo se singularize,

Ressaltando, assim a pluralidade e a heterogeneidade dentro dessa instituição, pretendemos, pois, discutir como alguns intelectuais- motivados pela ideia do

engajamento social e político (Hélio Jaguaribe, Alberto Guerreiro Ramos, Álvaro Vieira Pinto e Néelson Werneck Sodré.)- se relacionaram com movimentos teóricos e políticos igualmente comprometidos com a noção de práxis. (TOLEDO, 1998: 245-246)

Em outra perspectiva, estes que pensavam a funcionalização teórica para a transformação da sociedade, podem nos esclarecer como eram interpretadas as teorias que vinham da Europa, sobre o processo de revolução em uma sociedade. E podemos também pensar como foram reinterpretados alguns conceitos e lembrar que, por exemplo, Gramsci não era uma leitura difundida aqui no Brasil, assim como o próprio Marx e os conceitos elaborados por ambos eram utilizados, porém, muitas vezes com ressignificações, a partir do que a intelectualidade brasileira compreendia e ‘transpunha’ para o cenário nacional como podemos ver na expectativa a seguir:

Conclui-se que, o processo de constituição, organização e atuação da intelectualidade engajada pode ser analisado de acordo com o conceito de nacional-popular de Antonio Gramsci, mas não se restringe unicamente ao sentido político empregado ao filósofo. (SOUZA, 2002: 3)

Concebemos a partir da citação, que o conceito de nacional-popular de Gramsci ganhava outros sentidos, não só os interpretados pela autor italiano, e podemos perceber essa reinterpretação quando:

*Acredite-se que a miscelânea teórica de pensadores ou estadistas (Hegel, Husserl Mannheim, Karl Marx, Friedrich Engels, Lênin, Stálin, Mao Tse Tung, Che Guevara, Georg Lukács ou Jean Paul Sartre) na produção teórica do CPC, foi realizada através, não da leitura direta da obra de cada um de seus autores, mas de uma **reinterpretação da interpretação**² empreendida pelos intelectuais do Iseb, acerca dos mesmos. [...] Renato Ortiz cita o exemplo do conceito de alienação enfocado a partir de Karl Marx e Georg Lukács e não mais de Hegel. (ORTIZ, 1986: 68; apud: SOUZA, 2002:52)*

Compreende-se também como esses conceitos interpretados pela intelectualidade brasileira se personifica nas produções artísticas, ao compararmos os dizeres de Caio Navarro de Toledo às produções artísticas do período de início da década de 1960, percebemos que a produção e interpretação dos intelectuais encontra-se de maneira intrínseca nas produções artísticas, relacionando :

² Grifos nossos

Para ele (Wanderley Guilherme dos Santos)³, a contradição principal do capitalismo brasileiro residiria no conflito entre a expansão da força de trabalho ('fenômeno nacional') e as condições de consumo dessa força (limitada internacionalmente). Questionando uma aliança política que envolvesse a chamada burguesia nacional (grandes empresários), vislumbra a possibilidade de, superado o antagonismo principal, o 'complexo nacional' ingressar numa 'fase qualitativamente distinta de sua História'⁴(TOLEDO, 1998: 266- 268; grifos nossos).

Apreendemos assim, no ano de 1962, a peça teatral, *Brasil- versão brasileira* é produzida por Oduvaldo Vianna Filho do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) aborda temas como o da aliança da esquerda partidária com a burguesia nacional, evidenciando uma grande e explícita contribuição das produções intelectuais, principalmente do ISEB, acerca da burguesia nacional e suas posições, no que se valem das críticas feitas pela intelectualidade e pela arte engajada devido a forma como vinha caminhando a própria esquerda no Brasil.

O PCB (Partido Comunista do Brasil), que na *Declaração de Março*, em fins dos anos de 1950 revia alguns apontamentos da política seguida até então, com diretrizes diretas da URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) e mesmo que ainda reafirmando a luta “antifeudal e imperialista” reconhecia pela primeira vez, segundo Celso Frederico, a realidade do *desenvolvimento capitalista* no país, esse reanálise do partido aprovava o acordo político com a burguesia nacional. Com do Golpe civil-militar no Brasil, volta a suas diretrizes “catastrofistas, que sustentavam as estratégias insurrecionais” (FREDERICO, 1998: 276), mas que eles compreendiam como a única forma de lutar contra a ditadura, inclusive para justificar a guerrilha Urbana.

Em relação a essa esquerda que o ISEB e o CPC da UNE vinham contrapor, discutia-se inexoravelmente a questão da aliança com a burguesia nacional, que para as primeiras instituições citadas, geravam pauta para duas interpretações acerca da ‘esquerda’ partidária no Brasil. A primeira atribuía o golpe a um ‘desvio a esquerda’ pelo apoio do PCB ao governo de Goulart e o segundo, um ‘desvio a direita’, após a aliança com a burguesia nacional.

A partir da explanação sobre a apropriação das interpretações da intelectualidade brasileira pelos artistas, notamos que houve uma enorme discussão teórica e metodológica

³ Nome que corresponde a terceira pessoa do singular no texto.

⁴ Grifos nossos.

acerca de uma proposta de intervenção na sociedade, que realmente foi pensado um projeto político da esquerda, que integrasse cultura e sociedade. Compreende-se então como esses projetos se validaram sobre as ações revolucionárias. Quando voltamos às interpretações Gramscinianas no Brasil, recorreremos novamente ao conceito de Nacional-Popular, explicitado por Miliandre Garcia de Souza: “No terreno da produção artística essa movimentação se traduziu na formação de uma pedagogia estética voltada para a classe média intelectualizada e na sua organização política, que se deram sob a orientação de um conceito caro no período considerado: o nacional popular.” (SOUZA, 2002:1) pode-se então compreender mais uma vez que este conceito aqui no Brasil não correspondia ao mesmo interpretado por Antonio Gramsci. Mas para compreendê-lo nos permitimos abarcar acerca do Nacional Popular desenvolvido, interpretado na realidade da sociedade brasileira.

*A possibilidade da instituição de uma cultura Nacional-popular que tivesse por objetivo [...] a fundamentação de uma cultura contra-hegemônica, segundo Antonio Gramsci, dar-se-ia somente através do encontro entre as categorias do povo e intelectuais, pois todo “movimento intelectual se torna ou volta a se tornar nacional se se verificou uma **ida ao povo**, se ocorreu uma fase de **reforma** e não apenas uma fase de renascimento. (SOUZA,2002:2)*

Com isso, podemos pensar também como uma cultura torna-se novamente intermédio de luta para transformar a sociedade. “A partir da maneira como foi entendida por exemplo, pelos teóricos e ideólogos do CPC, a cultura popular transformou-se em ponto de partida para se experimentar determinadas estratégias de ação cultural no intuito de contribuir para a transformação da sociedade brasileira”. (SOUZA,2002:4). Que:

Apesar dos limites formais dos projetos dessa natureza, pelo fato de não atingirem os “pequenos mundos” da esfera privada e não produzirem mudanças estruturais na sociedade ‘ esas políticas pueden encaminarse a mantener , a modificar parcialmente o a alterar por completo los “arreglos fundamentales” que definen el “modo de producción y transmisión” de la cultura em uma sociedad determinada.’⁵ (SOUZA,2002:5).

Abarcamos então, que os projetos pensados pela intelectualidade engajada interfere na forma que a cultura é organizada, seja para manter, alterar de maneira parcial ou transformar

⁵ (Tradução) Essas políticas podem ser encaminhadas para manter, modificar parcialmente ou alterar por completo os ajustes fundamentais que definem o modo de produção e de transmissão da cultura em uma determinada sociedade.

completamente as bases da transmissão e produção artísticas, o que nos leva a compreender a maioria das interpretações dos intelectuais sobre os movimentos da Arte engajada, quais tais foram o CPC da UNE e suas produções. Com base nisso, passamos a discussão para os projetos culturais dos comunistas no Brasil, tratando sobre o período de ‘desestalinização e superação do dogmatismo’ presente nas formulações teóricas e ações nos fins dos anos de 1950.

Segundo Celso Frederico, ao observarmos as mudanças teóricas na *declaração de Março*, que interfeririam diretamente na prática do PCB, como já analisamos em parágrafos anteriores, também possibilitou ao partido ingressar no “*front*” que recentemente havia se formado que enfocava nas reformas de base, que formaram “o maior movimento de massas da História Nacional” (FREDERICO, 1998: 277), de acordo com Jacob Gorender.

Concomitantemente, a intelectualidade engajada não se faz apática a essas grandes movimentações, surgindo nesse período de fins da década de 1950 o Iseb, Cinema novo, Bossa Nova, Teatro *etcetera*. “ ‘A movimentação cultural debatia-se na afirmação de uma arte nacional e popular’[...] No pré 64, o nacional, correlato da luta antiimperialista, reivindicava a afirmação de uma arte não- alienada que refletisse a realidade brasileira que se queria conhecer para transformar.” (FREDERICO, 1998: 277).

Quando pensamos no debate para reafirmar uma Arte nacional e popular, podemos nos remeter mais uma vez na interpretação de Miliandre Garcia, na qual segundo ela deveria se romper, ou não, com o que cada forma artística tinha de base. Compreendendo assim:

A relação entre tradição e a modernidade para a Bossa Nova é ao contrário do Teatro de Arena e do Cinema Novo, o elemento determinante para a formação da denominada Bossa Nova ‘Nacionalista’. No final da década de 50 e início da década de 60, não havia uma tradição do teatro nacional e fundamentalmente popular consolidada, na qual dramaturgos pudessem se espalhar ou mesmo refutar, como fizeram os cineastas em relação às chanchadas, por exemplo.(SOUZA, 2002: 18)

Assim, nos contrapomos a autora que nega uma tradição histórica do Teatro, pois há uma memória histórica discursiva impregnada na constituição do pensar o teatro no Brasil que não permite o reconhecimento de uma tradição teatral no país. Por isso é importante que identifiquemos quem produz essa memória, que alguns historiadores ajudam a disseminar,

constituída sobre a Arte engajada, que é coletada dos próprios agentes do período, impedindo uma criticidade do objeto ou reflexão:

Para [...] Guarnieri, a concepção de que somente o repertório estrangeiro poderia conciliar o êxito artístico com o êxito de bilheteria (GUARNIERI, 1959: 121) contribuía para a ausência de investimentos governamentais e empresariais, retardando a formação de um teatro genuinamente brasileiro. (SOUZA, 2002: 35).

Observa-se um discurso que enfatizam outras hipóteses para justificar a não constituição desse teatro 'genuinamente' brasileiro, ignorando a tradição teatral, reafirmando, talvez, mais do que o necessário, questões como os investimentos governamentais ao TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e até mesmo uma correlação com as questões econômicas (como mostra a próxima citação). Não que isso não tenha influenciado de alguma forma para uma concretização maior da que foi a do Teatro engajado no país, porém, deva-se compreender esse processo sem negar as tradições culturais do teatro no Brasil.

Segundo Roland Corbisier, no plano econômico, a colônia exporta matéria prima e importa produto acabado, assim também no plano cultural, a colônia é material etnográfico que vive da importação do produto cultural fabricado no exterior.[...]exportamos o não ser e importamos o ser. (CORBISIER, 1958: 69-70).[...] Para Roland Corbisier, somente a formulação prévia de um projeto voltado para o desenvolvimento econômico e cultural brasileiro seria capaz de permitir a criação e mecanismos e instrumentos para a transformação de uma cultura inautêntica- fruto da dominação econômica e ideológica da metrópole- para uma cultura autêntica- cuja autonomia permite pensar a própria realidade do país. (SOUZA, 2002: 53).

Essa negação de uma tradição teatral é constituída tanto pelo teatro de Arena como pelo CPC da UNE. Ambos, já na década de 1980, (pelo menos o CPC) faz uma auto crítica a sua produção, refutando assim a crítica feita ao CPC nos anos de 1970. Problematizando sob outro prisma as questões que de alguma maneira impossibilitaram o objetivo da arte engajada, observamos na seguinte citação a forma como se concebeu a caracterização da produção cepecista a qual se referiram os críticos de 1970:

De modo geral, a produção artística e intelectual do CPC foi indistintamente caracterizada pelo caráter panfletário, pela inferioridade artística ou pela subserviência ao populismo, ora analisada como reflexo das formulações genéricas do "manifesto do CPC" ora analisadas como reflexo da articulação entre populismo e nacionalismo. (SOUZA, 2002: 57).

Muito dessa crítica foi produzida baseando-se no Manifesto do CPC da UNE, porém também se necessita compreender que o diálogo entre o manifesto e a produção artística engajada cepecista não se deu de forma ‘monolítica e harmônica’, segundo Miliandre Garcia de Souza. Considerando os desvios e as impossibilidades pelo caminho (como o Golpe civil-militar) enfrentados pelos artistas e pela intelectualidade engajada, que com certeza influenciou nas ações do movimento. Tendo-se na Arte, um viés, ao menos até 1968, convalidado de luta, que permitiam permear-se pelas estruturas ditatoriais e esta também recorrendo às estratégias semelhantes ao realismo crítico de Piscator, na Rússia. Para Carlos Estevam Martins,

Apesar da intenção de formular uma arte popular revolucionária com base no nacional- popular, é possível perceber no manifesto do CPC, claros vestígios de uma política cultural semelhante a do "realismo socialista da União Soviética", na medida em que Carlos Estevam Martins considerou que a distinção entre os artistas e intelectuais do CPC, dos demais grupos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980: 123; apud: SOUZA, 2002: 62)

Pensar-se que não obstante da finalidade de estabelecer uma Arte popular revolucionária baseado no nacional popular, só é passível de compreensão quando posta a reflexão crítica e ao que a conjuntura nos apresenta. Explicando assim algumas das ações cepecistas, correlacionando as críticas, com as auto críticas.

Este trabalho que a partir desses pressupostos pretendeu debater, discutir a construção da historiografia do teatro brasileiro, compreende que talvez seja necessária uma nova leitura acerca do Teatro engajado no Brasil, pois percebe-se em parte da bibliografia analisada, a presença de uma escrita historiográfica constituída de uma memória dos sujeitos desse período histórico. Compreendendo-se uma construção de um discurso, que só é possível fazer sentido, na e da esquerda engajada institucional ou de perspectivas de negação da memória acerca do teatro no Brasil. Não propomos que a História venha à apresentar uma verdade única, que pode ser melhor compreendido nos dizeres da própria Miliandre Garcia de Souza, quando esta discute acerca da nomenclatura designada ao movimento conhecido como Bossa Nova.

Aliás, a inexistência de tal consenso não é necessariamente um problema para o pesquisador, ao contrário, as diferentes interpretações existentes sobre o determinado fato ou assunto, fomentam o próprio ofício do historiador que não procuram estabelecer consensos ou paradigmas, mas entender o processo de constituição de ideias e ideologias(SOUZA, 2002: 27).

Sendo assim, conclui-se que este trabalho inicial será o ponto de partida para uma análise historiográfica acerca da Arte engajada no Brasil, em específico o Teatro. Tentando propor uma discussão também sobre os objetivos ao se criar um teatro engajado e a forma como isso foi proposto pelos intelectuais brasileiros e o que estes e também os artistas, compreenderam acerca do que era produzir uma *Arte com função Social*.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- COSTA, Iná Camargo. *A História do Teatro Épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.
- FREDERICO, Celso. A política Cultural dos Comunistas. In: MORAES, João Quartim de (Org.). *A História do Marxismo no Brasil*. vol. III. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó- O Teatro das Vanguardas Históricas*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Curitiba, 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2002.
- TOLEDO, Caio Navarro de. Intelectuais do Iseb, esquerda e Marxismo. In: MORAES, João Quartim de (Org.). *A História do Marxismo no Brasil*. vol. III. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- VIEIRA, Thaís Leão. *Allegro Ma Non Troppo [manuscrito] : ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de História, Uberlândia, 2011.
- VIEIRA, Thaís Leão. *Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil- Versão Brasileira (1962)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de História, Uberlândia, 2005.