

Apontamentos Sobre o Teatro Brasileiro (1950-1980)

Eduarda Maria Ferreira da Mota

CEI – Centro de Estudos Interculturais do Instituto Superior de Contabilidade e
administração do Porto
emota@iscap.ipp.pt

Resumo: Este artigo reflete sobre o teatro no Brasil entre 1950 e 1980. Relembra-se as companhias de teatro que desenvolveram um trabalho marcante no Brasil, incluindo aqui também o teatro político a partir de 1950. Caracteriza-se ainda o público brasileiro e relatam-se as impressões de uma ida ao teatro.

Palavras-chave: políticas culturais; companhias de teatro; público-espetador.

Abstract: This article analyses the theater in Brazil during the decades of 1950-1980. It remembers the theater companies which have developed a striking work in Brazil, including the political theater since 1950. The Brazilian audience is characterized and also highlighted its particular behavior and reactions during theatre performances.

Key-words: cultural policies; theater companies; theatre audience

Durante o século XX o Brasil é um país de grandes contrastes tendo vivido sob duas ditaduras que não permitiram o seu pleno desenvolvimento antes perpetuaram o sistema das duas classes sociais, sendo que 95% da população pertence à camada mais baixa da sociedade. Este extrato social com menor poder económico é aquele que tem também menor formação cultural. A autora Katrin Saringen que estudou a receção do teatro de Bertolt Brecht no Brasil (1994)¹ afirma que o público brasileiro foi desde sempre mais atraído pelo teatro encenado do que pela leitura de literatura. Este facto explica-se por vários tipos de razões, tais como sejam o grande número de analfabetos, o escasso número de editoras e a pouca tradução de literatura estrangeira, fatores que começam a mudar somente a partir da década de 80.

Em 1937, Getúlio Vargas, dentro do espírito de fomento da “brasilidade”, termo usado na procura de uma identidade brasileira, cria o *Serviço Nacional de Teatro* (SNT), cujo objetivo primordial era cortar com os modelos europeus, que tinham até então inspirado os autores e encenadores brasileiros e criar um teatro nacional brasileiro. Mais tarde, numa época em que a ditadura abrandava, o SNT torna-se também um pouco mais

1 No livro *Über Brecht hinaus ...* (1994) a autora estuda a receção de Brecht no Brasil, questionando a forma como a produção cultural recebe influências de culturas estrangeiras, e, mesmo assim, constrói a sua própria cultura, neste caso, uma cultura teatral própria. Analisa as representações das peças do autor e o modo como os seus aspetos dramáticos e teóricos influenciaram o desenvolvimento do teatro brasileiro e coloca perguntas, tais como: Porque escolheram os encenadores e os grupos de teatro o autor Brecht? Que tipos de *Umcodierung* (recodificações) sofrem as peças de Brecht ao serem transpostas? E questiona ainda a influência deste autor no cinema brasileiro.

independente; nessa altura o pedagogo Paulo Freire², diretor deste organismo, tenta levar o teatro pelo país, como forma também de alfabetização, mas é-lhe de imediato cortada a verba.

A formação foi assim sempre vista no Brasil como forma de poder, o mesmo acontecendo noutros países, nomeadamente em Portugal durante o Estado Novo. Exemplo disso são também as culturas populares, que num primeiro momento foram valorizadas pelo regime, mas, logo de seguida, politizadas e integradas no sistema, como forma de serem mais facilmente controladas.

Apesar do SNT ter sido criado em 1937, no fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, não existia quase nenhum trabalho político teatral; passavam peças francesas de *boulevard* e comédias com influências europeias.

Com o fim do Estado Novo de Getúlio Vargas e a breve passagem do Brasil por uma democracia, são dados os primeiros passos a nível teatral. Em 1948 cria-se o *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC), tendo em mente um teatro mais politizado. Acabou por não se desenvolver como se esperava, tendo-se mantido nos primeiros anos um teatro conservador na escolha dos textos e também muito ligado a uma cultura oficial.

Antes de se mencionar os três grupos teatrais brasileiros, que criaram o teatro independente brasileiro, relembra-se o *Teatro Popular de Arte* (TPA) criado em 1948 e que encenou em 1958 a obra *A Alma Boa de Setsuan* (1958)³, considerada na história do teatro brasileiro como a primeira encenação profissional do teatro de Bertolt Brecht no Brasil⁴.

Esta companhia fundada pela atriz Maria Della Costa e pelo empresário Sandro Polloni no Rio de Janeiro, estreia-se com a peça *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues e “anuncia uma companhia que prioriza a linguagem cénica e os espetáculos inquietantes em detrimento do teatro de estrelas que caracteriza seu tempo.” (Teatro Popular Arte 2008). Esta primeira peça é aplaudida pela crítica e não tanto pelo público, mas no mesmo ano alcançam êxito com *Estrada do Tabaco*, peça naturalista, onde se descreve uma certa miséria. No ano seguinte descontentes por sentirem que não conseguem desenvolver o tipo de teatro que defendem partem em digressão pelo Brasil para depois se instalarem em São Paulo ainda em 1949.

Em 1954 têm o primeiro grande sucesso com *O Canto da Cotovia* de Jean Anouilh, peça que inaugura o edifício *Teatro Maria Della Costa* (TMDC). Críticos como Décio de Almeida Prado, um intelectual com formação filosófica e literária muito reconhecido no Brasil, elogiam o trabalho da companhia afirmando que “Sandro Polloni é o primeiro empresário a aceitar o desafio do TBC” (Teatro Popular de Arte 2008), considerando assim que se inicia um teatro com valor cultural relevante.

Esta companhia duraria até 1974 e como grandes êxitos ficariam na memória teatral as peças *A Alma Boa de Setsuan* (1958), já mencionada, *Gimba* (1958) de Gianfrancesco Guarnieri e *Depois da Queda* (1964) de Arthur Miller, entre outras.

Segundo Tania Silva o TPA⁵ (mais tarde TMDC) é a primeira companhia teatral moderna estável do Brasil, uma vez que estreia antes do início da carreira profissional do TBC (*Teatro Brasileiro de Comédia*). Segundo a autora, a companhia é o conjunto que

² Importante pedagogo que desenvolveu um método muito rápido e eficaz para a alfabetização de adultos, que ainda hoje é uma referência mundial. Foi convidado pelo presidente do país João Goulart em 1962 para organizar uma Campanha Nacional de Alfabetização, mas com o golpe militar em 1964 o projeto é interrompido e Paulo Freire é preso e depois exilado, o mesmo acontecendo a muitos intelectuais e políticos brasileiros.

³ A companhia nessa altura tinha já a designação de *Teatro Maria Della Costa*.

⁴ As peças deste autor foram e são ainda hoje amplamente encenadas no Brasil.

⁵ Esta companhia de teatro esteve na base do trabalho de doutoramento intitulado *Peripécias modernas: companhia Maria Della Costa* (1998) elaborado por Tania Brandão da Silva.

“ (...) galvanizou a fórmula, o modelo básico para a profissionalização do teatro brasileiro moderno, através do recurso ao diretor estrangeiro, à alternância de peças ‘de bilheteria’ e ‘culturais’- este mesmo procedimento que tem sido atribuído ao TBC sob o nome de oscilação pendular de repertório.” (Silva, 1998: 204).

Para o seu sucesso contribuiu também o facto deste grupo teatral ter acompanhado a evolução do teatro brasileiro, impulsionado por companhias que desenvolveram um trabalho muito politizado, como se relembra de seguida.

A partir de 1955 assiste-se ao nascimento de três grupos de teatro: o *Teatro Arena*, o *Teatro Oficina* e o *Teatro Opinião*, que pretendiam reformar e teorizar o teatro brasileiro e cujos encenadores, muitos italianos, seguem as correntes neorrealistas. Nasce assim o teatro independente brasileiro neste tempo de democracia sob a presidência de Juscelino Kubitscheks (1956-1961) e João Goulart (1961-1964), ao mesmo tempo, que na música surge a *Bossa Nova* e no cinema o chamado *Cinema Novo*, e é nesta altura que se sente necessidade de uma autonomia cultural e um entusiasmo pela possibilidade de transformações nesta área cultural.

Mas estes tempos de liberdade acabariam logo em 1964 com o golpe militar, que introduz uma ditadura no Brasil que durará até 1985. No entanto, durante a censura, estes grupos encontrariam novas formas de expressão, como se relata mais adiante, começando a encenar autores brasileiros e autores estrangeiros, sobretudo Brecht, como a investigação de Sartingen dá conta, fazendo-o “abrasileiradamente”, com o objetivo de veicular valores próprios do povo brasileiro e também como forma de tornar os conteúdos mais acessíveis aos espectadores.

O *Teatro Arena*, fundado em 1956, cria um novo conceito na relação espectador/ator, através do palco construído em arena e colocado a um nível mais baixo relativamente ao público.

Em 1958, Augusto Boal⁶, dirige o teatro, encenando peças americanas realistas e também autores brasileiros. Fica famosa a sua encenação de *Eles não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, onde pela primeira vez um proletário é o protagonista principal. Como, com a Ata Institucional de 1968, a censura se tinha agravado, logo em 1971, Augusto Boal é preso e torturado, acabando por sair para o exílio em consequência desses factos. Sobre o teatro e a política escreve Mostaço (1982:47):

“ (...) foi o Arena o introdutor do carácter funcional da arte, fazendo da sua prática artística um ininterrupto diálogo entre duas funções sociais; arte e política.” (apud Sartingen, 1994:54).

Imbuído deste espírito de militância o *Teatro Arena* vai às fábricas, escolas, sindicatos, confrontando os operários com os seus próprios problemas e tentando assim despertar uma consciência social. Sartingen considera que, apesar deste trabalho, o *Teatro Arena* não atingiu inteiramente o seu fim, pois a linguagem usada não era uma linguagem comum para poder ser compreendida por este público. Ao contrário deste, o público de São Paulo e também do Rio de Janeiro era quase exclusivamente constituído por intelectuais maioritariamente ligadas a sectores políticos de esquerda.

6 Augusto Boal (1931-2009), diretor de teatro, dramaturgo, ensaísta, autor muito premiado, funda o *Teatro do Oprimido*, onde alia o teatro à ação social inspirado nas teses de Paulo Freire, importante pedagogo brasileiro, já mencionado atrás.

No entanto, o *Teatro Arena* foi uma importante escola para outros grupos de teatro que, seguindo o seu exemplo, formaram uma resistência contra a política cultural vigente.

Em 1961 formou-se também o *Teatro Oficina*, em São Paulo, que foi considerado elitista, pois só chegava a poucos intelectuais; José Martínez Correa, seu diretor, influenciado pelo *Living-theatre*⁷, cria um estilo agressivo, provocador, traz à cena problemas como poder e brutalidade e faz peças para o povo. Usa costumes do tropicalismo e do modernismo: ficaram famosas as encenações das peças *O Rei da Vela* (1968) e *Roda Viva* (1967) onde os atores usavam calão e proferiam até obscenidades. Nesta segunda peça, discute-se a posição do artista diante das grandes máquinas da indústria cultural que manipulam a criação de ídolos e a opinião pública. (Rodrigues, 1987:98).

Também este grupo teatral foi alvo da censura, levando ao desaparecimento precoce do grupo, que acaba sem ter atingido grande reconhecimento. A censura provoca ainda uma diminuição de público entre 1963 e 1973.

Nos anos 60, forma-se o *Teatro Opinião*, 1964-1982, no Rio de Janeiro, constituído por antigos membros dos *Centros Populares de Cultura*, entretanto ilegalizados, que tinham apresentado peças nos meios operários e que tinham também como objetivo chegar ao povo e consciencializá-lo, mas devido às diferenças de expressão também não atingem este estrato populacional.

No entanto, estes grupos de teatro abriram o caminho para que nos anos 70 e 80 surgisse uma nova forma de apresentação teatral. Em consequência da repressão sobre a cultura em geral e também sobre o teatro formaram-se grupos teatrais não profissionais constituídos por pessoas comuns com os seus empregos, que se juntavam para fazer teatro e que oficialmente não existiam. Instalavam-se nas periferias dos grandes centros e orientavam-se para esse público, incluindo as populações das favelas, para as quais praticavam preços simbólicos.

Trabalhavam assim de forma independente e escreviam as próprias peças: “Hauptthemen sind historische Ereignisse, die sie ironisch zur Gegenwart transparent werden lassen.” (Sartingen, 1994: 57).

Neste teatro experimental, o espectador é permanentemente integrado na ação, as cenas são muitas vezes improvisadas para escapar à censura e muita música popular brasileira é introduzida para fazer crítica social. Nas palavras de Fernando Peixoto (1987)⁸ existem, deste modo, não um teatro brasileiro, mas muitos teatros, cada um correspondendo à visão do seu encenador:

“ Gerade dieses unterschiedliche Erkenntnisinteresse, gepaart mit einem jeweils anderen Lebens- und Wissenshintergrund, soll uns Aufschluß geben über die verschiedenen Rezeptionsformen und interpretativen Ausdeutungen der brasilianischen Regisseure in bezug auf ausländische Theaterliteratur.” (Sartingen, 1994:57).

Como se pode inferir há um aumento do trabalho teatral clandestino, um teatro de resistência durante a ditadura, pois para uma atuação ser autorizada esta é obrigada a uma apresentação prévia dos manuscritos aos censores.

7 Grupo americano criado em Nova Iorque por Beck e Malina, que defende o fim das barreiras entre os actores e o público, chamando os espectadores para participarem activamente na acção dos seus espectáculos. Chegaram a ser convidados pelo *Teatro Oficina* e vieram ao Brasil, de onde foram expulsos por ordem do governo militar, alegando perturbações da ordem pública.

8 Fernando Peixoto, nascido em 1934, Porto Alegre, é tradutor, diretor do *Teatro Oficina* até 1968, autor de várias obras sobre Brecht e um dos responsáveis pela re-edição da colecção *Teatro Completo* de Bertolt Brecht, Editora Paz e Terra no Brasil.

Ao caracterizar o público do teatro destas décadas escreve Sartingen (1994):

“In den 50er Jahren suchte ein bürgerliches Publikum Abwechslung und Unterhaltung in einem Theater, das vor allem schöngeistige, problemlose Inhalte vermittelte. Dagegen zog das realistisch-agressive Theater der 60er Jahre ein junges, engagiertes Publikum an. Der Zuschauergeschmack der 70er und 80er Jahre ist wieder rückläufig, d. h., zumeist an unkritischer Unterhaltung ausgerichtet.” (p.50).

A autora relata as impressões pessoais de idas ao teatro⁹, descreve os hábitos e as expectativas do público brasileiro, acrescentando que foca aqui apenas aspetos formais e não ideológicos, esses tratados noutra parte do seu estudo:

“ In Brasilien hat das Unterhaltungstheater die Charakterzüge eines Volksfestes bewahrt. Bewußt wird versucht, durch volksgerechte Sprache und den Einsatz vertrauter Elemente aus Volksbräuchen den Zugang *zum Publikum* herzustellen. Das Publikum ist auf Spiel und Vergnügen eingestellt, Belehrung oder Aufklärung werden sekundär.” (Sartingen, 1994:47).

Lembra que no Brasil o cinema, o concerto e o teatro são denominados “espetáculo”, e este é entendido como uma festa, que é muitas vezes interrompida pelos atores com pausas para conversar, comer e beber e onde se assiste a muita improvisação. Não há um público com uma determinada faixa etária, já que todos são chamados a participar, nomeadamente as crianças, que se veem no meio da assistência:

“Die für uns Europäer so typische, strenge Barriere zwischen Bühne und Publikum wird durchbrochen durch Zwischenrufe aus dem Publikum, spontane Antworten der Schauspieler, *a-parte*- Informationen, überraschende Bühnenwechsel, Aufforderungen zum Mitspielen usw. Es wirkt so, als fände ein regelrechter Austausch statt.” (Sartingen, 1994:48).

Esta proximidade entre público e atores no Brasil é em parte semelhante ao que Brecht defende no seu teatro, nomeadamente através das apóstrofes ao público: comentários diretos aos espectadores que são um meio privilegiado do seu conceito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*).

O teatro encenado nestas décadas no Brasil consubstancia assim a vontade de mudança dos encenadores e agentes da cultura e fazem jus à afirmação de Luiz Francisco Rebello, dramaturgo, crítico e historiador teatral, “O teatro é, sem dúvida, a arte que mais direta e estreitamente se prende com os fatores sociais, económicos e políticos do tempo da sua produção: (...)”. (1991:6)

Referências Bibliográficas

- BRECHT, Bertolt (1955). *Der gute Mensch von Sezuan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Tradução para português de Geir de Campos e Antônio Bulhões (1959): *A Alma Boa de Setsuan*. Rio de Janeiro: Antunes Livreiros e Editôres.
- MOSTAÇO, Edécio (1982). *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda*. Rio de Janeiro: Proposta, 1982.

⁹ Estas impressões foram colhidas durante os anos de investigação da autora, investigação essa que deu origem à publicação do livro citado.

- MOTA, E. (2013). *Der gute Mensch von Sezuan de Bertolt Brecht: Análise Tradutiva e Paratradutiva das Traduções para Língua Portuguesa*. (Tese de Doutorado). Universidade de Vigo, Espanha.
- PEIXOTO, Fernando (1987). “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação”, in Bader, Wolfgang *et al.* (1987) *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp.232-240. (Testemunhos sobre a mesma temática: “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação” pelos seguintes autores: Sábado Magaldi, Yan Michalski, João das Neves e Augusto Boal).
- REBELLO, Luiz Francisco (1991). *História do Teatro*. Comissariado para Europália 91, Portugal. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- RODRIGUES, Selma Casalans (1987). “John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em três tempos”, in Bader, Wolfgang *et al.* (1987) *Brecht no Brasil, Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 97-106.
- SARTINGEN, Katrin (1994). *Über Brecht hinaus Produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertolt Brecht*. Hispanistische Studien, Bd. 26, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang.
- SILVA, Tânia Brandão (1998). *Peripécias modernas: companhia Maria Della Costa*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tese de doutorado, http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index., última consulta em 29-01-2013.
- Teatro Popular de Arte – TPA (Teatro Maria Della Costa -TMDC) (2008), Enciclopédia ItaúCultural_Teatro,http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas7enciclopedia_teatro/index. , última consulta em 12-02-2018.