

**Imagens do sertão na moderna dramaturgia brasileira: alguns apontamentos necessários para uma antologia inexistente**, Rodrigo Morais Leite<sup>116</sup>

**Resumo:** O presente artigo corresponde ao trabalho de conclusão da matéria *Teatro, Literatura e Modernização no Brasil*, ministrada por Gilberto Figueiredo Martins. O professor propôs que os estudantes escolhessem sete peças, de autores diferentes, como se estivessem editando uma suposta antologia da dramaturgia brasileira, moderna e contemporânea. As peças selecionadas seriam apresentadas por intermédio de um prefácio explicitando os motivos das escolhas. No intuito de traçar um percurso lógico e identificável da dramaturgia nacional, optou-se pelas seguintes obras: *Paiol Velho* (1951), de Abílio Pereira de Almeida; *A revolução dos beatos* (1961), de Dias Gomes; *O testamento do cangaceiro* (1961), de Chico de Assis; *Vereda da salvação* (1963), de Jorge Andrade; *Os Azeredo mais os Benevides* (1964), de Oduvaldo Vianna Filho; *Na carrera do Divino* (1979), de Carlos Alberto Soffredini; e *Agreste* (2004), de Newton Moreno. Para conferir unidade temática à coletânea, todas são ambientadas em localidades distantes dos grandes centros urbanos, donde se compreende o “sertão” do título, utilizado no sentido mais largo do termo.

**Palavras-chave:** dramaturgia brasileira moderna, dramaturgia brasileira contemporânea, teatro brasileiro moderno, teatro brasileiro contemporâneo, sertão.

**Abstract:** This article is based on the complete works of *Theatre, Literature and Modernization in Brazil*, given by Gilberto Figueiredo Martins. The lecturer suggested that students choose seven plays from different authors, as if we were editing an anthology of Brazilian modern and contemporary dramaturgy. The reason for selecting each play is explained in the preface. In order to provide a logical and identifiable idea of national dramaturgy, we chose the following works: *Paiol Velho* (1951), by Abílio Pereira de Almeida; *A Revolução dos Beatos* (1961), by Dias Gomes; *O Testamento do Cangaceiro* (1961), by Chico de Assis ; *Vereda da Salvação* (1963), by Jorge Andrade; *Os Azeredo mais os Benevides* (1964), by Oduvaldo Vianna Filho; *Na Carrera do Divino* (1979), by Carlos Alberto Soffredini; and *Agreste* (2004), by Newton Moreno. To check the thematic unity to the collection, all are set in remote locations in large urban centers, where one understands the “wilderness” of the title used in the broadest sense of the term.

<sup>116</sup> Doutorando e mestre em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), onde realiza pesquisa sobre a formação da historiografia teatral brasileira, mais especificamente sobre a obra crítica e historiográfica de Décio de Almeida Prado.

**Keywords:** modern Brazilian dramaturgy, contemporary Brazilian dramaturgy, modern Brazilian theater, contemporary Brazilian theater, wilderness.

Conceitos como moderno, modernismo e modernidade não são fáceis de delimitar. A um só tempo estéticos e históricos, eles carregam consigo uma gama bastante ampla de definições, que podem variar consideravelmente dependendo da ocasião em que são mobilizados. Para um historiador tradicional, por exemplo, moderno seria aquele período compreendido entre a queda de Constantinopla para os turcos otomanos (1453) e a Revolução Francesa (1789). Já para um historiador das artes, atrelado a movimentos de ordem estética, o termo tenderia a adquirir conotações um pouco mais complexas e abstratas, na medida em que a chamada “arte moderna” não se insere dentro daquele intervalo, designando uma época posterior a ele – que iria, *grosso modo*, do final do século XIX ao início do XX.

Nem mesmo inserido em uma manifestação artística específica (no caso, a literatura) tais conceitos são consensuais. O que nossos vizinhos hispano-americanos denominam de “modernismo literário” pouco ou nada tem a ver com a maneira como nós brasileiros concebemos essa expressão. Enquanto, para eles, o modernismo teria se iniciado com a publicação de *Azul...* (1888), livro de contos e poesias escrito pelo nicaraguense Rubén Darío, o representante máximo da reação antirrealista em língua espanhola, para nós o vocábulo se confunde inevitavelmente com a literatura produzida a partir da Semana de Arte Moderna, realizada em 1922 no Teatro Municipal de São Paulo. Não obstante a diferença, nada desprezível, de 34 anos entre uma manifestação e outra, vale lembrar que a primeira correspondia aproximadamente ao simbolismo, ao passo que a segunda associava-se de perto às chamadas vanguardas europeias, em especial o futurismo.

No teatro, arte híbrida por excelência, que mantém um pé na literatura e outro nas artes cênicas, definir com precisão termos como moderno e modernismo não é tarefa simples. Em primeiro lugar, se faz necessário estabelecer certos limites na hora de utilizá-los, normalmente relacionados ao âmbito em questão, associado ou à dramaturgia ou à encenação. Se, para muitos historiadores do teatro ocidental, a arte da encenação já nasceu moderna, surgindo no momento em que André Antoine fundou, em 1887, o *Théâtre Libre*, a dramaturgia assim considerada teria aparecido um

pouco depois, em 1896, com a conturbada estreia de *Ubu rei*<sup>117</sup> no *Théâtre de l'Oeuvre*.

Em se tratando de teatro brasileiro, o estabelecimento de balizas seguras que atestem o advento do modernismo em nossos palcos e estantes tende a adquirir tonalidades obscuras. Entre outros fatores porque, ao contrário da literatura, das artes plásticas e da música, o teatro não se fez presente na histórica Semana de Arte Moderna, um marco decisivo, malgrado seu peso para a cultura nacional não ter alcançado jamais unanimidade crítica e/ou historiográfica. De todo modo, tomando a Semana como referência, o teatro brasileiro só teria se modernizado efetivamente, segundo uma gama considerável de historiadores, 21 anos após sua realização, quando, em 1943, estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro o espetáculo *Vestido de Noiva*, escrito por Nelson Rodrigues e dirigido por Zbigniew Ziembinski.

É claro que, nesse ínterim, algumas tentativas foram feitas no sentido de atualizar texto e palco brasileiros, de modo a colocar o país em sintonia com as correntes ditas *modernas* de dramaturgia e encenação – cujas origens, como sempre, vinham da Europa. No âmbito dramático, merecem destaque algumas peças escritas no início da década de 1930, como *Deus lhe pague* (1932), de Joracy Camargo; *Amor* (1933), de Oduvaldo Vianna; e *Sexo* (1934), de Renato Vianna. Todas elas, ainda que discretamente, já apresentavam temas ou formas considerados modernos. Não à toa, todas ganharam montagens em suas respectivas épocas e obtiveram sucesso de público. O mesmo não se pode dizer da obra teatral de Oswald de Andrade, plenamente moderna e produzida no mesmo período: de suas três peças, somente uma (*O rei da vela*, de 1933) foi representada, e mesmo assim 34 anos depois de escrita<sup>118</sup>, *A morta*, de 1937, com diversas montagens. *O homem e o cavalo*, de 1934, que, salvo engano, ainda permanece inédita no palco.

Na esfera da cena, não se pode esquecer alguns ensaios de modernização que, embora fugazes, “prepararam o terreno”, por assim dizer, para o estrondoso sucesso de *Vestido de Noiva*, consolidando de vez o modernismo no teatro nacional. Exemplos marcantes dessa trajetória seriam o grupo Batalha da Quimera, fundado em 1922 por Renato Vianna,

<sup>117</sup> Peça de Alfred Jarry, que a teria concebido ainda na adolescência, embora sua versão definitiva, publicada em livro, tenha antecedido em poucos meses a estreia no palco, quando o autor já contava 23 anos de idade.

<sup>118</sup> Trata-se da montagem realizada pelo Teatro Oficina em 1967, com direção de José Celso Martinez Corrêa, uma das mais importantes da história do teatro brasileiro.

Ronald de Carvalho e Heitor Villa-Lobos; o Teatro de Brinquedo, fundado em 1927 pelo casal Álvaro e Eugênia Moreyra; o Teatro da Experiência (1933), iniciativa pioneira de Flávio de Carvalho; e o Teatro do Estudante do Brasil (1938), criado a partir do incentivo de Paschoal Carlos Magno. Com exceção, talvez, do último caso, em todos os outros a influência do modernismo teatral francês era perceptível, capitaneada especialmente pelo *Vieux-Colombier*, de Jacques Copeau, e seus honoráveis “seguidores”, membros do Cartel dos Quatro (Gaston Baty, Louis Jouvet, Charles Dullin e Georges Pitoëff).

Percebe-se, por meio dessa exposição sumária, que a introdução do modernismo no teatro brasileiro foi muito mais um processo do que um evento. A importância atribuída a *Vestido de Noiva* nessa trajetória talvez se deva ao fato de que, naquele espetáculo, finalmente texto e encenação estiveram “de mãos dadas e dedos entrelaçados”, no qual um drama moderno, com insuspeitadas influências expressionistas, foi montado de acordo com uma concepção cênica idem. Seu enorme sucesso representou, até certo ponto, uma sentença de morte para o chamado “velho teatro”, marcado, no que concerne ao repertório, pelas idílicas e ufanistas comédias de costumes escritas por autores como Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga e Cláudio de Souza. Mas, qual seria, afinal de contas, a “mola-mestra” a nos conduzir dessa para aquela dramaturgia, isto é, das comédias de costumes para o drama moderno brasileiro?

Um bom parâmetro analítico, fundamental na escolha das peças que compõem a antologia ora apresentada, encontra-se de maneira algo esparsa na obra de um escritor que, embora não tenha participado da Semana de Arte Moderna, pode ser considerado um modernista de primeira hora: Antônio de Alcântara Machado. A partir de 1926, quando fundou o periódico *Terra Roxa e Outras Terras*, jornal quinzenal de recorte assumidamente modernista, Alcântara Machado iniciou uma verdadeira militância em prol da modernização do teatro brasileiro, mais especificamente em relação à sua dramaturgia, em uma série de artigos de escancarado viés panfletário. Antes disso, já havia exercido a crítica de espetáculos no *Jornal do Comércio*, sem jamais esconder sua insatisfação com o teatro de então.

Na ótica do escritor paulista, o teatro brasileiro dos anos 1920, pródigo na exaltação de uma brasilidade tradicionalista e saudosista, voltada aos valores rurais e suburbanos da realidade nacional, chegara a uma espécie de beco sem saída, de onde não se podia mais avançar. O

espectador brasileiro simplesmente não se reconhecia mais naquilo que se via nos palcos da época. Faltava à dramaturgia brasileira... brasileiros, pois ela desconhecia a figura do cangaceiro, do bicheiro, do proletário, do imigrante, do industrial etc.

Para que a cena nacional pudesse de fato oferecer uma representação autêntica de brasilidade, sem se render ao pitoresco explorado à exaustão pela comédia de costumes, Alcântara Machado propunha a “salvação pelo popular”, ou seja, que o teatro brasileiro, partido do zero, absorvesse algumas formas e convenções próprias de gêneros teatrais considerados “menores”, como, por exemplo, a revista e a burleta. Vem daí a sua admiração, compartilhada com outros modernistas, pelo palhaço Piolin, do Circo Alcebiades.

São Paulo tem visto companhias nacionais de toda a sorte. Incontáveis. De todas elas, a única, bem nacional, bem mesmo, é a de Piolin! Ali no Circo Alcebiades! Palavra, Piolin, sim, é brasileiro. Representa *Dioguinho*, *o Tenente Galinha*, *Piolin sócio do Diabo*, e outras cousas assim, que ele chama de pantomimas, deliciosamente ingênuas, estupendas, brasileiras até ali.

As outras companhias, sempre dirigidas pelo brilhante ator patricio Fulano e das quais faz parte a inteligente atriz Beltrana, caceteam a gente com peçazinhas mal traduzidas e bobagens pseudo indígenas. A de Piolin, que nem chega a ser uma companhia, não. Improvisa brasileiromente tudo. É tosca. É nossa. É esplêndida (ALCÂNTARA MACHADO, 1926, p. 3).

Antes, porém, que semelhante “redenção” sucedesse, seria necessário que o teatro brasileiro se universalizasse, atualizando-se em termos dramaturgicos. A ideia básica, que pode parecer paradoxal, mas não é, levando-se em conta que Alcântara Machado foi uma espécie de crítico “pau-brasil”, era a seguinte: uma vez em sintonia com o teatro de vanguarda europeu, o teatro brasileiro iria, fatalmente, se nacionalizar, se abrasilizar. O primeiro passo, para ele o mais fácil, seria o de integrá-lo no “momento universal”, renovando-o; o segundo, mais difícil, deveria integrá-lo no ambiente, particularizando-o.

Pensando assim ainda na década de 1920, Alcântara Machado teria simplesmente renunciado todo o processo de “evolução” pelo qual a dramaturgia nacional passou entre os anos de 1940 até, mais ou menos, 1970, período de hegemonia do modernismo em nossos palcos. É essa a interpretação de Décio de Almeida Prado (1993), importante crítico e historiador do teatro brasileiro. Para ele, Alcântara Machado foi

um verdadeiro “profeta de uma nova era”, ainda que, infelizmente, tenha pregado no deserto, pois suas ideias não tiveram grande repercussão nem antes nem depois de sua morte precoce – ocorrida em 1935, quando tinha 33 anos. De acordo com Prado, analisando o pensamento de Alcântara Machado em retrospecto, o momento de universalização vislumbrado pelo escritor paulista só chegaria com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948; a particularização ficaria a cargo, principalmente, do Teatro de Arena, fundado em 1953. Isso em um plano coletivo. Num plano mais individualizado, a integração ao universal seria obra de *Vestido de noiva*, enquanto que o ponto culminante da integração ao ambiente poderia ser vislumbrado na encenação de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina.

A militância de Alcântara Machado, apesar de pioneira em sua seara, não se diferenciava muito à de outros escritores e artistas brasileiros modernos em relação a outras manifestações do espírito, pelo menos no que toca à questão, dialética por excelência, entre localismo e cosmopolitismo. Ao longo de toda a nossa trajetória artístico-intelectual, semelhante debate sempre esteve presente, ora pendendo mais para um lado, ora para outro. Contudo, nos instantes de maior particularismo (como, por exemplo, no romantismo), um problema se colocava: como retratar a “cor local” de um país etnicamente mestiço, influenciado por culturas “primitivas” como a ameríndia e a africana? Para fugir ao constrangimento de representar o homem brasileiro em sua alteridade, normalmente apelava-se ou à idealização ou à depreciação pura e simples, de modo que sua imagem, distorcida para o bem ou para o mal, jamais se chocasse com o etnocentrismo próprio do intelectual nativo, europeizado dos pés à cabeça. O indianismo romântico exemplificaria com exatidão o primeiro caso; *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato, reunião de contos acerca do caboclo caipira, o segundo.

A novidade introduzida pelo modernismo, segundo o ponto de vista esboçado por Antonio Candido, crítico e historiador da literatura brasileira, é que ele, ao despontar, inaugurou “[...] um novo momento na dialética do universal e do particular, inscrevendo-se neste com força e até arrogância, por meio das armas tomadas a princípio ao arsenal daquele” (CANDIDO, 2000, p. 109). Atenta aos elementos arcaicos e populares menosprezados pelo academismo, a estética moderna, em seus múltiplos desdobramentos (cubismo, dadaísmo...), estaria mais apta à realidade cultural brasileira do que à europeia, de onde provinha:

[...] ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Bracusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais (CANDIDO, 2000, p. 111).

Assim compreendido, o modernismo teria significado, para a cultura nacional, uma providencial libertação de uma série de recalques históricos, sociais e étnicos. O primitivismo, tendência inerente a certas correntes artísticas e literárias surgidas nos primórdios do século passado, uma vez assimilado pelos artistas e literatos daqui, permitiu-lhes, finalmente, abandonar seja aquela visão condescendente da realidade local (indianismo), seja aquela intolerante (do Lobato de *Urupês*). O resultado não poderia ser outro: elementos antes desprezados pela *intelligentsia* oficial (ou oficialisca) começaram a emergir no plano mais geral das consciências artísticas. Estava aberta a entrada na arte brasileira para o mulato, o malandro, o cangaceiro, o beato etc, e da maneira o mais empática possível, neles identificando uma autêntica “reserva de brasilidade”. Reserva esta sufocada, no caso específico da literatura, por exemplo, pelo beletrismo.

O teatro, embora retardatário nesse processo, não poderia ficar de fora, inserido que está no campo das belas-artes. Com efeito, o que Alcântara Machado fez foi direcionar, para um domínio que lhe era caro, um sentimento comum a boa parte da intelectualidade de então, que já havia atuado na renovação de outras manifestações artísticas. Seu pioneirismo, portanto, não estaria exatamente no conteúdo de suas ideias, mas no emprego conferido a elas, que explicitavam o atrasado do teatro em relação à literatura e às artes plásticas, as “pontas de lança” da Semana de 1922.

Visto por esse ângulo, compreende-se melhor o trecho acima citado de *Terra roxa e outras terras*, no qual Alcântara Machado, para expressar seu apreço pela arte de Piolin, serviu-se de adjetivos como “ingênuo” e “tosco”. Uma vez estabelecido o “desrecalque”, traços identitários antes interpretados como deficiências passaram a ser vistos como qualidades ou até, em casos extremados de nacionalismo, como superioridades. Também

se compreende melhor certos critérios que nortearam a seleção das peças aqui coligadas, todas elas, de um modo ou de outro, comprometidas com o projeto moderno em geral e o de Alcântara Machado em particular.

No intuito de oferecer uma coletânea que perfizesse uma trajetória coerente da moderna dramaturgia brasileira, ousando inclusive ultrapassar seus limites temporais, foram escolhidas sete peças teatrais de sete autores diferentes, reunidas de modo a obter uma inequívoca unidade temática, relacionada aos problemas do campo. São elas, em ordem cronológica: *Paio Velho* (1951), de Abílio Pereira de Almeida; *A revolução dos beatos* (1961), de Dias Gomes; *O testamento do cangaceiro* (1961), de Chico de Assis; *Vereda da salvação* (1963), de Jorge Andrade; *Os Azeredo mais os Benevides* (1964), de Oduvaldo Vianna Filho; *Na carrera do Divino* (1979), de Carlos Alberto Soffredini; e *Agreste* (2004), de Newton Moreno. O leque geográfico é bastante abrangente: das sete obras, duas se passam no interior de São Paulo (*Paio Velho* e *Na carrera do Divino*), uma em Minas Gerais (*Vereda da salvação*), uma na Bahia (*Os Azeredo mais ou Benevides*), uma em Pernambuco (*Agreste*), uma no Ceará (*A revolução dos beatos*) e uma num sertão indefinido do nordeste brasileiro (*O testamento do cangaceiro*).

A opção pela temática de cunho rural não é, claro, acidental. Desde o período romântico, explorar assuntos ligados às áreas mais inóspitas e despovoadas do território nacional tornou-se praxe entre pintores, romancistas e, até certo ponto, dramaturgos brasileiros. Na ânsia de conferir dignidade artística a todos os rincões do país – promovendo no plano estético uma ideia de unidade que, no político, somente com o tempo seria conquistada – foram surgindo, para dar conta desse fenômeno, termos como “regionalismo” ou “romance sertanejo”. Todos, ressalte-se, altamente controversos. Pelos motivos já expostos, argumentos considerados rústicos só poderiam despertar um vivo interesse da parte dos escritores modernistas, e uma hora ou outra os dramaturgos brasileiros modernos haveriam de se interessar por eles. Sendo a dramaturgia um gênero “anfíbio”, isto é, que ocupa duas artes diferentes (o teatro e a literatura<sup>119</sup>), a introdução desses assuntos em suas hostes inspiraria algumas obras, no mínimo, curiosas, cuja trajetória merece ser rastreada.

Ao fazê-lo, o leitor terá acesso a um quadro bastante representativo dos caminhos percorridos pela literatura dramática brasileira em um intervalo de pouco mais de 50 anos (1951-2004), que lhe permitirá observar

<sup>119</sup> Ou até três, incluindo a música, se se pensar nos libretos das óperas.

como o tratamento conferido a essa temática foi se desenvolvendo ao longo do tempo. Da peça benfeita ao drama épico-dialético, da incorporação de elementos advindos do cordel aos procedimentos mais performativos da dramaturgia contemporânea, tudo isso poderá ser encontrado nas peças aqui recolhidas.

Nesse espaço de meio século, é possível perceber uma nítida *evolução* da dramaturgia brasileira, como talvez jamais tenha ocorrido em outra época, o que não quer dizer, cabe ressaltar, que ela tenha se dado de maneira *evolucionista*, no sentido de algo que se modifica, necessariamente, do pior para o melhor. Ela simplesmente se modificou, atendendo aos ditames do momento histórico em que foi produzida e às sugestões do meio em que estava inserida, humano e geográfico. Além disso, não se pode falar em uma *evolução contínua*, ou seja, unidirecional, voltada sempre para o mais novo e atual. Longe disso. Tratou-se de um processo acidentado, realizado com avanços, mas, também, com recuos, um evidente sintoma do quão difícil pode ser a adequação de meios expressivos novos em um ambiente que lhe é, em princípio, estranho.

Exemplo de inadequação seria *Paiol Velho*, a primeira peça da coletânea. Escrita por Abílio Pereira de Almeida, o dramaturgo “oficial” do TBC, lá ela estreou em janeiro de 1951, com direção de Ziembinski. O enredo gira em torno da figura de Tônico Loferato, imigrante italiano que tenta se apossar da fazenda onde trabalha, pertencente a uma tradicional família paulista, mas há anos cuidada e administrada por ele. Por meio desse breve resumo (*sic*), percebe-se, de imediato, a afinidade do enredo com um tema por excelência moderno: a luta de classes. Mas se trata apenas disso mesmo, uma afinidade, visto que o interesse fundamental do autor estava focado nos conflitos interpessoais, isto é, que movem as personagens tomadas em sua individualidade, e não como abstrações sociais.

Embora a luta de classes não seja escamoteada, na fatura da peça ela jamais assume o primeiro plano. E não poderia ser muito diferente, pois a forma que a contém é, essencialmente, burguesa, fruto da estética realista de meados do século XIX. Drama em três atos e nove cenas, *Paiol Velho* é uma típica peça benfeita, daquelas que, em termos formais, poderia ter sido escrita por Eugène Scribe ou Alexandre Dumas Filho, os dramaturgos mais representativos do realismo teatral francês. Em poucas palavras, *Paiol Velho* seria um recorte (*tranche de vie*) de uma determinada realidade social, no caso o universo rural paulista da primeira metade do século XX.

Dentro desse universo, Tônico Loferato se move não como um revolucionário, cujo esforço visaria reformar a sociedade, mas como um arrivista, ou seja, alguém que deseja simplesmente subir na escala social, ainda que de modo desonesto. O mesmo se dá com outras personagens da obra, conforme observou Décio de Almeida Prado ao criticar o espetáculo em sua coluna “Palcos e Circos”, publicada durante anos pelo jornal *O Estado de S. Paulo*:

E, no entanto, nada mais distante de *Paio Velho* do que esses dramas em que cada personagem assume, diríamos conscientemente, uma posição teórica, como o representante de uma determinada ordem de ideias. [...] Nenhum esquema teórico, portanto, geraram essas criaturas no espírito do autor com o intuito de provar este ou aquele ponto de vista. Sentimos a existência de João Carlos, de Tônico, de Mariana, preliminarmente como pessoas humanas, reais e verídicas, e somente depois como paradigmas que são de uma classe, mais pela escassa peculiaridade de suas reações do que por intenção expressa do autor (PRADO, 2001, p. 27-28).

Ainda seriam necessários alguns anos para que o conflito de classes adquirisse o primeiro plano em uma obra dramática nacional, algo que só aconteceria quando, em 1958, Gianfrancesco Guarnieri escreveu e estreou no Teatro de Arena *Eles não usam black-tie* – embora, vale ressaltar, ainda dentro dos moldes acanhados do drama burguês tradicional. Semelhante defasagem entre forma e conteúdo não deve (ou deveria) surpreender tanto, fruto que é de um fenômeno único da história do teatro brasileiro: a preponderância do teatro musical em detrimento do teatro “declamado”<sup>120</sup>, devido ao sucesso de gêneros como a opereta e a revista, que prevaleceram entre os anos (aproximados) de 1870 a 1940. Admitido essa tese, comum a certa historiografia do teatro nacional, o advento do modernismo teria significado, no âmbito da dramaturgia, um reatamento de relações com um tipo de teatro que, lá atrás, havia deixado de se desenvolver por aqui. Onde se entende alguns elementos anacrônicos a perpassá-la, como, por exemplo, tratar um assunto moderno, típico do século XX, valendo-se de uma forma arraigada ao século anterior. De todo modo, em defesa de *Paio Velho* se faz necessário dizer o seguinte: dentro de seus limites, Abílio Pereira de Almeida compôs um bom “recorte da vida”. Graças à sua habilidade técnica, em nenhum momento ele incorreu naquele que seria o pecado venial do escritor moderno, a saber, render-se ao pitoresco exótico

<sup>120</sup> De tipo dramático, sem dúvida, no sentido de se sustentar no dialogismo, isto é, na fala das personagens.

próprio da literatura e do teatro pré-modernos.

Se se quiser encontrar uma peça mais adaptada ao seu momento histórico será preciso dar um salto de 11 anos no tempo, quando o TBC já iniciara sua denominada “fase nacionalista”<sup>121</sup> e resolveu montar, em 1962, *A revolução dos beatos*, de Dias Gomes. Dirigido por Flávio Rangel, o espetáculo não obteve, nem de longe, o mesmo sucesso que a dupla obtivera com a encenação de *O pagador de promessas*, em 1960, a mais conhecida peça do dramaturgo baiano. Até certo ponto, isso não deixava de ser uma injustiça, por dois motivos: primeiro, pela qualidade do texto malogrado, uma boa comédia dramática; segundo, pela posição que ele ocupa na carreira de Dias Gomes, quase um “divisor de águas”.

Escrita em 1961, *A revolução dos beatos* está inserida em um outro momento da dramaturgia brasileira moderna, posterior às primeiras experiências de Abílio Pereira de Almeida e, também, às primeiras experiências do próprio Dias Gomes como autor maduro, quando escreveu *O pagador de promessas* (1959) e *A invasão* (1960). Isso se deve ao fato de, em princípios da década de 1960, já se divisar no Brasil as influências do teatro épico-dialético de Bertolt Brecht, tanto no campo da encenação como no dramaturgício. Muitos fatores poderiam ser levantados para explicar as origens de tais influências, até porque a literatura a respeito desse tema é profusa, mas um evento deveras significativo foi a montagem realizada pela Companhia Maria Della Costa da peça *A alma boa de Setsuan*, em 1958, considerada a primeira encenação profissional de um texto de Brecht no Brasil. A direção do espetáculo, deve-se creditar, ficou a cargo do italiano Flaminio Bollini Cerri.

Além da descoberta dos originais de Brecht, a influência do *brechtianismo* entre nós também se deu de maneira indireta, acrescente-se, exercida por autores como Friedrich Dürrenmatt e Max Frisch. De qualquer forma, importa aqui destacar que, uma vez introduzido em nosso ambiente teatral, os dramaturgos brasileiros não se mostraram indiferentes a ele, sem dúvida um dos pilares do teatro considerado moderno no mundo ocidental. Seus primeiros frutos começaram a aparecer no princípio da década de 1960, motivando uma espécie de segunda fase da dramaturgia moderna no Brasil. A primeira, dentro da qual poderiam ser incluídas obras

<sup>121</sup> Até 1960, não fazia parte da política de repertório do TBC montar textos de autores nacionais, exceção feita a Abílio Pereira de Almeida. Com o grande sucesso de *Eles não usam black-tie*, no Teatro de Arena, a companhia de Franco Zampari resolveu alterá-la, concedendo ampla primazia a peças brasileiras inéditas, a partir da direção artística de Flávio Rangel, que, neste mesmo ano, monta *O pagador de promessas*, de Dias Gomes.

como *Paio Velho* e *Eles não usam black-tie*, teria se caracterizado pela representação naturalista da realidade nacional. Não à toa, o encenador e dramaturgo Augusto Boal batizou-a de “fase da fotografia”. A segunda, seguindo os passos do teatro épico, singularizou-se pela busca de formas expressivas não alinhadas ao teatro dramático, ou, em outras palavras, ao drama burguês.

Vem daí, particularmente, o aproveitamento de motivos oriundos da cultura popular, como a literatura de cordel, o teatro de mamulengo e o bumba-meu-boi, gêneros cuja irreverência jamais poderia se coadunar a um teatro de tendência “figurativa”. Nesse novo contexto, do qual fizeram parte as farsas políticas de Boal e Vianinha, além de todo o ciclo “Arena Conta”<sup>122</sup>, insere-se *A revolução dos beatos*, peça dividida em três atos e quatorze quadros.

Sua história, baseada em fatos reais, se passa em Juazeiro (CE), no ano de 1920, quando o padre Cícero, principal líder político e religioso da região, contava cerca de 75 anos. Alquebrado pela idade, com a saúde debilitada, ele não é mais do que um boneco nas mãos de seu médico particular, dr. Floro Bartolomeu, homem ambicioso que se utiliza da devoção ao “padrim” para obter vantagens políticas (está em vias de se eleger deputado federal). Tudo ia bem até que Bastião, um pobre nativo, ao ser impedido de falar com o padre, solicita uma graça a um boi de sua propriedade. Como a graça é atendida, o boi passa a ser objeto de culto, que vai se avolumando a ponto de rivalizar com o que era devotado ao próprio dono do animal. Para impedir semelhante zoolatria, Floro decide declarar guerra aos beatos adoradores do boi, que, ao reagirem, deflagram a revolução expressa no título da obra.

Esse seria, de modo bem condensado, o argumento básico de *A revolução dos beatos*. O resumo, contudo, não faz justiça à peça, repleta de peripécias e recheada de picardia. Nela se encontram, explicitados, vários elementos tomados da cultura popular, como o cordel e, especialmente, o bumba-meu-boi, de onde Dias Gomes tirou inspiração para compor as personagens de Zabelinha, Mateus e Bastião. A maneira como esses elementos foram por ele elaborados deixa às claras certos procedimentos de natureza épica, tais como: o uso de projeção (primeiro quadro); o uso, ainda que muito discreto, da música; a opção pela narrativa estruturada de forma episódica, dividida em quadros mais ou menos independentes;

<sup>122</sup> Composto pelas seguintes obras: *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena conta Tiradentes* (1967) e *Arena conta Bolívar* (1970).

a multiplicidade de cenários; a concepção um tanto esquemática das personagens, despojadas de caracteres incidentais.

Agindo assim, Dias Gomes cumpriu com um dos objetivos primordiais do teatro épico, focado não em oferecer um “recorte da vida” (*o que acontece*), mas uma visão panorâmica capaz de investigar as razões escondidas por detrás de uma determinada realidade, seja ela política, econômica ou social (*por que acontece*). No caso da peça em debate, as razões do fanatismo religioso e sua manipulação para fins políticos escusos.

Mas nem tudo são flores para *A revolução dos beatos*. Sábado Magaldi, crítico e historiador do teatro brasileiro, ao fazer um balanço da dramaturgia de Dias Gomes, expôs algumas restrições bastante contundentes em relação a essa peça. Entre outras coisas, que não cabem reproduzir neste prefácio, Magaldi incomodou-se com o que, para ele, seria excesso de maniqueísmo na pintura das personagens (boas ou más de acordo com a posição social), e com o desfecho que lhe foi conferido, a seu ver pouco inteligível:

No volume publicado, as cenas finais permanecem algo descosidas, e talvez fosse difícil para o espectador apreender de imediato todo o alcance dos últimos diálogos, quando, ao transmitir Zabelinha a opinião segundo a qual “foi Deus quem matou” o boi, Bastião replica: “Eu sou Deus, Zabelinha! Eu sou Deus!” O protagonista atingiu a consciência da realidade, desmistificando um engodo que ele próprio criou. Como sugestão literária, esse desmascaramento da santidade do boi era plenamente satisfatório e caberia à plateia completar o itinerário intelectual do protagonista. Na versão cênica, o herói explicita o seu pensamento e agrava a insuficiência artística do texto. No estalo do reconhecimento, Bastião diz algo parecido como “a terra não é de quem a possui mas de quem a planta”, o que faria ruborizar o mais modesto discípulo do marxismo. [...] Vale a pena lembrar um truísmo literário: a fidelidade aos estímulos espontâneos, sem dobrá-los às conveniências ideológicas, assegura um resultado artístico melhor. Que em geral costuma ser também mais eficaz (MAGALDI, 1998, p. 138-139).

Admitindo-se tais censuras à obra de Dias Gomes, não seria um grande despropósito estendê-las a boa parte da dramaturgia brasileira produzida nesse período inicial dos anos de 1960, quando os procedimentos épico-dialéticos de Brecht e companhia ainda eram uma novidade a ser devidamente assimilada. Assumindo o mesmo ângulo de visão do crítico, é possível apontar na terceira peça deste volume alguns defeitos parecidos

aos que foram levantados para desqualificar, pelo menos em parte, *A revolução dos beatos*. Analisados em conjunto, eles talvez pudessem ser interpretados como um problema geracional, isto é, que afetou, em maior ou menor medida, uma parcela dos jovens dramaturgos da época. O tempo se encarregaria de lhes dar cabo, conforme se verá adiante. Mas não custa lembrar que, em uma coletânea disposta a traçar um painel da moderna dramaturgia brasileira, seria impossível ignorar os reveses do percurso, sob pena de não se conseguir identificar uma linha evolutiva convincente.

*O testamento do cangaceiro* (1961), de Chico de Assis, foi escrita no mesmo ano de *A revolução dos beatos*, e encenada pelo Teatro de Arena sob a direção de Augusto Boal. Assim como outras produções do grupo naquele período, sua origem deveu-se ao famoso Seminário de Dramaturgia do Arena que ali se instalou, a partir de abril de 1958. A bem da verdade, trata-se da primeira parte de uma série de três peças intitulada “trilogia do cordel”, da qual também fazem parte *As aventuras de Ripiô Lacraia* (1963) e *Farsa com cangaceiro, truço e padre* (1967). Como o próprio nome da trilogia revela, uma das referências estéticas de Chico de Assis para compor *O testamento do cangaceiro* provém de um dos gêneros mais populares da literatura brasileira, de larga tradição especialmente no nordeste. Desses folhetos vendidos nas feiras e mercados de lá, tudo indica que o dramaturgo paulista retirou três sugestões fundamentais para a economia da peça, que seriam: a existência de um narrador (ou contador); o uso da música, que adquire um papel bem mais importante do que em *A revolução dos beatos*; e a intriga, tipicamente cordelista, construída a partir de um herói astuto, capaz de superar os mais diversos ardis que se interponham no seu caminho.

O resultado disso não poderia ser outro: *O testamento do cangaceiro* é uma peça consideravelmente “mais épica” do que *A revolução dos beatos*. Tanto a figura do narrador como as músicas, sem trair suas origens nordestinas, são utilizados à maneira de Brecht, ou seja, procurando extrair de cada quadro as devidas ilações morais. Além disso, sua estrutura dramática é mais entrecortada, concebida de modo a dispensar uma cenografia sofisticada, ao gosto do Teatro de Arena<sup>123</sup>. De Dias Gomes a Chico de Assis deixou-se a comédia para se adentrar na farsa desbragada, capitaneada

<sup>123</sup> Um dos fatores que motivaram José Renato a fundar, em 1953, o Teatro de Arena, foi a descoberta das experiências de Margot Jones no Theatre’50 em Dallas (EUA). Para baratear os custos de produção de seus espetáculos, ela resolveu lançar mão de um teatro construído nos moldes de uma arena, no qual os atores atuam no centro de uma sala rodeados pela plateia. A vantagem desse formato é que, desvencilhando-se da caixa cênica própria do palco italiano, ele praticamente dispensa o uso de cenário.

por Cearim, um sertanejo que, após perder os pais devido à seca, resolve emigrar em busca de um pouso seguro, onde quer que ele esteja.

Depois de passar por várias provações, recorrendo, sem sucesso, tanto a Nossa Senhora quanto ao demônio, Cearim se apercebe da solidão do homem sobre a Terra, visto que nenhuma força sobrenatural é capaz de interceder em seu favor. Somente a ele cabe a resolução de seus problemas, individual e coletivamente falando. Neste ponto, conforme ressaltou mais de um crítico, *O testamento do cangaceiro* se aproxima muito da supracitada *A alma boa de Setsuan* (1943), que predica em sua fábula algo bastante parecido, por meio das figuras de três deuses chineses. Mas as semelhanças param por aqui, moralmente falando. Conforme observou Décio de Almeida Prado ao criticar o espetáculo do Teatro de Arena, embora ambas comunguem desse pressuposto, as consequências advindas dessa sensação de abandono em uma e outra peça são diferentes:

*A Boa Alma de Setsuan*, sendo visceralmente marxista, ataca logo o ponto essencial: os meios de produção. E não é por acaso que coloca uma de suas cenas capitais numa fábrica, uma pequena fábrica que é também o começo de toda uma determinada organização econômica e social. As implicações políticas, quando chegam, não surpreendem porque, sub-repticiamente, já se haviam incorporado ao texto desde o princípio. *O Testamento do Cangaceiro* encara de uma maneira inteiramente diversa as relações humanas, num plano individual, em que a injustiça aparece sob a forma do logro, do engano, reparável pelo embuste oposto, pela contra-esperteza. Não se prova assim que a sociedade esteja organizada em moldes errados: prova-se, somente, que os ladinos aproveitam-se dos bobos. Essa é, aliás, a moral implícita na maioria das fábulas populares. Daí um certo mal-estar provocado pela predica política final, feita a propósitos de personagens – os camponeses – que só aparecem na história como pretexto político: sentimos uma quebra de tom, uma falta de respeito pelas regras do gênero, como se de repente Pedro Malazartes se pusesse a discursar sobre “mais-valia” e a exploração do homem pelo homem (PRADO, 2002, p. 209).

A avaliação do crítico paulista (Prado), se comparada à do mineiro (Magaldi), não deixa dúvidas: de novo uma peça artisticamente promissora se perdeu por conta da “inabilidade” do autor na hora de arrematá-la. Guardadas as devidas diferenças entre um dramaturgo e outro, os motivos que os teriam levado a falhar justamente no final – quando a obra, ao encerrar uma determinada moralidade, deveria “dizer a que veio” – talvez pudessem

ser resumidos assim: uma dissonância existente entre o ímpeto de se fazer teatro politicamente engajado e a densidade dramaturgicamente necessária para isso, sem a qual não se obtém resultados esteticamente válidos. Ou pelo menos não totalmente válidos. E eles estavam se reportando, mais ou menos dependendo do caso, a Bertolt Brecht, autor cuja obra é considerada exemplar nesse quesito. Um sintoma, muito provável, de que as teorias do teatro épico-dialético ainda não estavam devidamente assentadas no ambiente teatral brasileiro daquele longínquo ano de 1961.

Deixando um pouco de lado o dramaturgo e poeta alemão, para mais tarde voltar a ele, importa agora tecer algumas palavras a respeito da quarta peça coligida (*Vereda da salvação*), de autoria de outro dramaturgo paulista: Jorge Andrade. Escrita ao longo de anos, sua versão definitiva ganhou forma somente em 1963, um ano antes de Antunes Filho encená-la no TBC. A montagem, por diversos motivos, redundou em um grande fracasso, notabilizando-se de maneira algo lamentável por ter sido a última da história da companhia<sup>124</sup>. No tocante à temática, não há como não aproximá-la de *A revolução dos beatos*, uma vez que ambas debatem as consequências do fanatismo religioso. Contudo, o tratamento conferido por Jorge Andrade à questão é bastante distinto do de Dias Gomes, em especial no que se refere à estrutura formal de *Vereda da Salvação*, que é totalmente dramática. De certo modo, isso poderia ser interpretado como um nítido retrocesso da dramaturgia brasileira, na medida em que, àquela altura, ela já detinha certa intimidade com o *brechtianismo* e outras estéticas teatrais não dramáticas. Poderia, não fosse um detalhe: trata-se de uma das melhores peças da história do teatro brasileiro, uma obra-prima, por assim dizer.

Tal qual *A revolução dos beatos*, *Vereda da salvação* também é “baseada em fatos reais”. Sua trama remete a fatos ocorridos em 1955 nas redondezas da cidade de Malacacheta, Minas Gerais, quando integrantes da Igreja Adventista da Promessa mataram quatro crianças que, segundo eles, estariam possuídas pelo demônio. Ao tomar conhecimento da história, a reação do poder público foi ainda mais violenta: todos os habitantes da comunidade acabaram executados pela polícia local. No recorte estabelecido por Jorge Andrade, inevitável na transposição da realidade para a ficção, as crianças foram reduzidas a uma e o número

<sup>124</sup> Depois de *Vereda da salvação*, ainda foram produzidos alguns poucos espetáculos no TBC, mas, segundo Alberto Guzik, autor de *TBC: Crônica de um Sonho*, o fracasso da peça de Jorge Andrade significou “[...] o fim do conjunto enquanto equipe estruturada, dotado de perfil e política próprios” (GUZIK, 1986, p. 216).

de personagens a, basicamente, quatorze, dos quais quatro se destacam visivelmente: Artuliana, Dolor, Joaquim e Manoel.

Os diversos conflitos que porventura levaram aqueles homens de Malacacheta ao aniquilamento são, na peça, personificados nas figuras de Manoel e Joaquim, este atuando como o principal líder religioso da comunidade, o outro como uma espécie de líder “político”, aquele que, por ser o mais forte e trabalhador, exerce a função de representar os colonos junto ao dono da fazenda onde trabalham. Embora concebida em moldes tradicionais de composição dramática, os dois atos de que se constitui *Vereda da salvação* são tão bem construídos, seja na elaboração da linguagem ou no encadeamento das ações, que a peça, à sua maneira, não deixa de ser moderna. Em relação à linguagem, Jorge Andrade conseguiu, atendo-se ao mais elementar dialogismo, superar a “prova dos nove” do escritor modernista: criar uma fala que soasse rústica sem cair no perigoso “caipirismo literário”, recurso quase sempre artificial que, em tese, jamais poderia atender aos propósitos artísticos da ocasião. Em relação ao encadeamento das ações, a ele se deve o que *Vereda da salvação* tem de mais moderno: tornar o leitor-espectador um verdadeiro cúmplice daquele desvario religioso coletivo, graças a um processo de identificação com os caboclos que, à medida que vai crescendo, se torna absoluto.

365

Isso pode ser atribuído, em parte, à divisão da peça, um drama em dois atos, algo relativamente raro. Se, no primeiro, uma vez estabelecido o conflito entre Joaquim e Manoel, tende-se a tomar o partido deste, com sua visão pragmática da realidade – em detrimento daquele, portador de uma mensagem messiânica e escatológica – no segundo tudo se modifica. Em sua marcha, o leitor-espectador vai aos poucos assumindo o partido de Joaquim e seus correligionários, até reconhecê-lo plenamente. Isso acontece devido à posição especial ocupada pelo autor na obra, que soube, de fato, “desvencilhar-se” de sua própria visão de mundo, supostamente civilizada e racional, para assumir outra, supostamente primitiva e irracional. A rigor, não se percebe aquela separação, tão comum na literatura brasileira pré-moderna, entre a consciência do escritor, disposta a jamais abrir mão de sua condição de homem erudito, e a consciência das personagens, ignaras e rudimentares. O resultado desse divórcio, no plano literário, é um só: em boa medida, deixou-se simplesmente de mostrar a riqueza interior das vidas culturalmente pobres do Brasil.

Não é isso o que acontece em *Vereda da salvação*, cujo autor compreendeu e, por isso, soube fazer compreender o mecanismo básico

por detrás daquela manifestação frenética de sectarismo religioso, que, do primeiro para o segundo ato, deixa de ser o delírio de um bando de fanáticos para se tornar a sublimação de um longo sofrimento no mundo. As causas desse sofrimento são, obviamente, econômicas, relacionada à absoluta pobreza material dos agregados. Seres alijados dos elementos mínimos de realização pessoal, só lhes resta a fuga para o sobrenatural, garantia mais palpável de felicidade diante das adversidades terrenas. A solução escapista não é uma opção, mas uma necessidade. Uma necessidade, dir-se-ia, trágica.

Com efeito, *Vereda da salvação* possui relações estreitas com uma obra que, mesmo não sendo nem teatral nem moderna, soube estabelecer uma relação de cumplicidade parecida com seu universo humano: *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Conforme asseverou Décio de Almeida Prado, na análise que fez do espetáculo em 1964,

[...] a posição de Jorge Andrade, neste ponto, é semelhante à de Euclides: profundo respeito pelo fanatismo, não pelo que ele é, mas pelo que representa socialmente, como expressão de um Brasil sofrido, obscuro, primitivo, e por isso mesmo singularmente representativo (PRADO, 2002, p. 291).

Apesar de suas qualidades estéticas, politicamente *Vereda da salvação* desagradou a todos, à esquerda e à direita, lembrando que a estreia da montagem aconteceu apenas três meses depois do golpe civil-militar, época, portanto, de ânimos exaltados. A direita condenou-a, fundamentalmente, devido à parcela de verdade que a peça encerra a respeito de um tema, no mínimo, incômodo: a miséria rural e seus substratos religiosos. Mais incômodo ainda num período posterior às agitações em torno da reforma agrária, item caro às chamadas reformas de base lançadas por João Goulart em 1963. Não à toa *Vereda da salvação* foi considerada subversiva por essa parcela da opinião pública. A esquerda, por outro lado, não perdoou a falta de um comprometimento ideológico da parte do autor, cuja obra, ainda que revestida de um caráter denunciatório, jamais aponta soluções. Sob esse prisma, teria faltado a *Vereda da salvação* algo como um corretivo didático.

O problema é que, para obter semelhante resultado, Jorge Andrade teria fatalmente que se render às premissas do teatro épico-dialético, segundo as quais o dramaturgo-narrador deveria não só se afastar como também se posicionar mediante seu objeto. Em outras palavras, seria necessário utilizar-se de uma forma derivada da seguinte ideia: o homem

é um *ser histórico*; por conseguinte, passível de mudança. Não é o caso, evidentemente, do drama tradicional, cujos pressupostos sempre estiveram baseados na ideia oposta, ou seja, do homem como *ser universal*, estático e imperturbável diante do tempo. Sendo *Vereda da salvação* um drama puro, fechado, totalmente devotado à construção de caracteres, só caberia mesmo ao autor ocultar-se, de modo a não se interpor na relação de identificação do público com as personagens, que deve sempre atingir o paroxismo. Essa identificação, plena na obra de Jorge Andrade, só poderia ser considerada, do ponto de vista do teatro épico-dialético, como alienante e conformista.

A questão agrária, tão premente naqueles tempos, não ficaria, contudo, sem uma resposta da esquerda, mais particularmente da esquerda teatral. E ela veio através de outra obra-prima da moderna dramaturgia brasileira, conformada dentro dos mais rigorosos preceitos do *brechtianismo*. Trata-se de *Os Azeredo mais os Benevides*, a quinta peça da coleção, escrita por Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha.

Seu argumento, como convém a uma boa peça “didática”, é relativamente simples: Espiridião, membro de uma tradicional família fluminense, um dia decide se mudar para a Bahia e lá explorar terras abandonadas há anos por sua parentela, em franca decadência econômica. Isso nos primórdios do século XX, época de expansão da cultura cacauera naquela região do país. Ao tomar as rédeas da fazenda, Espiridião conhece Alvimar, um dos colonos, que logo se torna seu homem de confiança. À medida que a fazenda prospera com o plantio do cacau, os dois se tornam amigos, a ponto de Espiridião apadrinhar o primeiro filho de Alvimar – batizado, a propósito, de Espiridião. Tudo vai bem até o momento em que a fazenda entra em declínio por causa do esgotamento da terra. Enquanto os senhores deslocam a produção do fruto para outras áreas do nordeste brasileiro, os colonos são deixados à própria sorte, sem condições mínimas de subsistência.

A situação deles chega a tal ponto de penúria que uma pequena revolta se forma, liderada pelo filho de Alvimar. Para servir como exemplo aos outros agregados, Espiridião manda matar o afilhado, assim deixando patente a impossibilidade da amizade entre homens que deveriam ser, em princípio, inimigos de classe. Para completar o quadro de aviltamento moral resultante da concentração de terra, na cena final, passada no velório do menino, Alvimar ainda é capaz de se mostrar submisso ao “doutor”, não só aceitando como agradecendo pela ajuda de dois contos de réis que lhe é

oferecida. O resumo não deixa dúvida: *Os Azeredo mais os Benevides* é uma parábola em favor da reforma agrária no Brasil.

Escrita com maestria, nela é possível antever um *brechtianismo* plenamente assimilado, expresso na segurança com que Vianinha dele soube se servir para problematizar questões ligadas ao país. Uma dessas questões, para além da reforma agrária, diz respeito às relações entre a burguesia e a aristocracia brasileiras, classes que, em substância, não se diferenciam, irmanadas na manutenção do poder político. Na peça, vale lembrar, elas são ambigualmente representadas pelas personagens de Espiridião Albuquerque, Gonçalo Carvalhais e Albuquerqueinho. Por essas e outras, *Os Azeredo mais os Benevides* é uma obra que resistiria bem a uma análise de cunho sociológico, tomando como referencial o pensamento de Sérgio Buarque de Holanda ou, especialmente, de Raymundo Faoro, autor de *Os donos do poder (Formação do patronato político brasileiro)*.

No que se refere à forma, mais do que conter certos elementos facilmente reconhecíveis do teatro dialético, como a música, a narrativa episódica etc, *Os Azeredo mais os Benevides* apresenta em sua composição aquilo que seria o cerne dessa poética, ao menos em termos dramaturgicos: o motor de sua ação não se sustenta na ideia de *conflito*, como acontece no drama, e sim no princípio da *contradição*. Entre Valdemar e Espiridião não se estabelece nenhum conflito de tipo intersubjetivo, a ser resolvido, supostamente, no final. Pelo contrário: a peça se move ancorada na amizade dos dois, que existe, mas não deveria existir, devido a um conflito essencialmente metassubjetivo, ou seja, que extrapola a esfera individual. Trata-se, claro, do conflito de classes, assunto que, finalmente, ganhava dentro da dramaturgia brasileira um tratamento formal condizente com sua dimensão épica.

A referência para que Vianinha estabelecesse com bases seguras esse que é um dos alicerces de *Os Azeredo mais os Benevides* não é difícil de rastrear, já que ela se revela na epígrafe da obra, retirada de *Mãe coragem* (1941). Nesta peça de Brecht, talvez como nenhuma outra, o princípio da contradição atua como mecanismo-chave, por meio da figura de uma mãe que, a despeito das *benesses* trazidas pela guerra, como o enriquecimento, assiste à aniquilação de seus filhos.

Diante de observações como essas, só se pode lamentar o fato de *Os Azeredo mais os Benevides* não ter estreado como deveria. A peça estava programada para inaugurar o Teatro da União Nacional dos Estudantes (UNE), à época sediada na Praia do Flamengo (RJ). O incêndio

do prédio, perpetrado por forças militares logo após a consumação do golpe civil militar de 1964, impediu que isso acontecesse. O resultado não poderia ter sido mais lamentável: embora premiada pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) em 1966 e publicada dois anos depois, *Os Azeredo mais os Benevides* permaneceu décadas inédita nos palcos.

Nesse aspecto, a peça seguinte da coleção teve mais sorte, pois sua montagem, realizada apenas dois meses após a finalização do texto, tornou-se um grande sucesso, um dos maiores do teatro brasileiro na década de 1970. Curiosamente, nela a questão agrária também está presente, embora abordada em uma chave, dir-se-ia, culturalista, bem diferente à utilizada em *Os Azeredo mais os Benevides*, que não nega suas dívidas com o materialismo histórico. *Na carrera do Divino*, de Carlos Alberto Soffredini, poderia ser resumido como um comovente estudo dramático acerca da cultura caipira, em vias de extinção devido à crescente capitalização da terra. Nela se pode acompanhar um ciclo completo de uma típica família de caboclos do interior paulista, que vai da abertura de uma clareira no mato, para dar início a um roçado, até a expulsão da terra em virtude de problemas como, por exemplo, a grilagem.

Tomando-se como parâmetro a periodização proposta por alguns autores, segundo a qual o teatro brasileiro moderno se encerrou com a montagem de *Macunaíma*, em 1978, *Na carrera do Divino* seria uma peça contemporânea, visto ter sido escrita e encenada um ano depois da realização de Antunes Filho. Mas isso pouco importa, pois, em diversos aspectos, ela mantém relações muito estreitas com o projeto modernista, na forma e no conteúdo.

A linguagem usada por Soffredini na composição dos diálogos é um indício seguro para o estabelecimento de alguns desses liames. Diferentemente, por exemplo, de *Vereda da salvação* ou *Paio Velho*, textos que se salvam do “caipirismo literário” por apresentarem em suas falas um português rústico, porém reconhecível, flexionado de modo a não caricaturar suas personagens, *Na carrera do Divino* vai na direção oposta, ao reproduzir o linguajar caipira em sua máxima expressividade literária. Isso significa dar vazão a todas as suas idiossincrasias fonéticas, morfológicas e prosódicas. Com efeito, não seria nenhum exagero afirmar que a peça de Soffredini foi escrita em linguagem dialetal, acessível somente a leitores e ouvintes brasileiros, não sem alguma dificuldade dependendo do caso. Impossível imaginar um estrangeiro, por melhor que fale o português, compreendendo as falas de *Na carrera do Divino*, mesmo

que esse estrangeiro seja lusófono. Tamanha ousadia de estilo fez com que a obra recaísse no condenável caipirismo de outrora? Não.

E por quê? Porque Soffredini soube, à sua maneira, orientar sua pesquisa de linguagem no rumo certo, cujas coordenadas foram, sem dúvida, tomadas do modernismo brasileiro. Por mais que tenha distorcido as normas gramaticais e ortográficas da língua, não o fez da mesma maneira, para pegar um exemplo sob medida, do vulgo “conto sertanejo”, gênero literário em voga nas primeiras décadas do século passado. Ao contrário de autores como Cornélio Pires, Valdomiro Silveira e Coelho Neto, que se valiam da fala sertaneja como citação, e sempre a partir de um ponto de vista eurocêntrico, Soffredini conseguiu, por meio dela, dotar sua obra de um caráter universal, ainda que partindo das sugestões mais bairristas possíveis. Isso significa, em outras palavras, fugir à representação pitoresca, o terreno por excelência do caipirismo.

A questão primordial é a seguinte: diferentemente dos autores mencionados, o dramaturgo paulista conseguiu instaurar em sua peça um *modo-de-ser* caipira, o que significa transcender o cunho regionalista e “documental” do relato para inscrevê-lo num plano superior, passível de encarnar os problemas comuns do homem. Nela se sente e se observa o mundo através do olhar de Jeca, Pernambi, Nha Rita e Mariquinha, fazendo com que o mundo deles, o *mundo-do-caipira*, se torne também o nosso. Dir-se-ia ser essa a pretensão suprema do modernismo no Brasil: atingir o universal por meio do mais vertical mergulho no particular. Na literatura brasileira, de acordo com o pensamento de Antonio Candido (1987), ninguém teria cumprido com mais êxito semelhante missão do que Guimarães Rosa, especialmente em *Grande sertão: veredas* (1956). Desnecessário dizer que, das peças reunidas na antologia, *Vereda da salvação* é, ao lado de *Na carrera do Divino*, aquela que mais se aproxima desse ideal, embora sem a mesma ousadia estilística.

Aliás, mencionando Antonio Candido, não se pode jamais perder de vista que a obra de Soffredini, em sua recriação do dialeto caipira, contou com o valioso aparato sociológico de *Os parceiros do Rio Bonito* (1964), longo estudo do crítico literário mineiro a respeito dessa cultura, realizado como tese de doutoramento. Cientificamente amparado, Soffredini pôde evitar uma série de ideias-feitas e lugares-comuns inerentes ao universo retratado na peça, perigosos do ponto de vista social e, sobretudo, estético, vide o exemplo do “conto sertanejo”.

Produzido pelo Pessoal do Victor e dirigido por Paulo Betti, o

espetáculo estreou e permaneceu em cartaz no Teatro de Arena, àquela altura já cognominado de Eugênio Kusnet. Para não fugir à regra, vale a pena observar como a crítica se pronunciou a seu respeito, algo sempre importante quando se quer aferir o impacto provocado por uma determinada obra em um determinado momento histórico. Jefferson Del Rios, crítico teatral ainda em atividade, expôs seu parecer nos seguintes termos:

O efeito emocional causado sobre o espectador atencioso surge da descoberta de que uma gente diluída no *ouvi dizer*, aparentemente distante, são brasileiros que vivem, os remanescentes, a menos de 20 quilômetros de São Paulo.

O texto e a encenação, após oferecer a visão panorâmica deste peculiaríssimo homem do campo, temperando o quadro com fatos engraçados e uma boa dose de cantorias e repiques de viola, centraliza o assunto nos aspectos mais graves: a agonia de um universo riquíssimo a partir da exploração capitalista do campo que abala e, por fim, destrói a economia de subsistência do caipira.

Sem pretensões agressivas, o espetáculo mostra com forte conteúdo crítico como os personagens são liquidados quando a terra selvagem passa a ser propriedade e a objetivar um tipo de lucro. Ao caipira restará a condição de empregado ou o êxodo para a cidade onde, confrontado com os valores urbanos, sofrerá a última derrota (RIOS, 2010, p. 52-53).

Pelo que se pode deduzir das palavras de Jefferson Del Rios, o impacto provocado por *Na carreira do Divino* não foi nada desprezível. Parte dele, conforme se explicou, seria decorrência da orientação moderna conferida ao tema, elaborado de maneira a deixar Antônio de Alcântara Machado orgulhoso de suas admoestações. Outra parte talvez se devesse a algumas novidades formais não contempladas no repertório do teatro moderno, e que, por isso mesmo, fazem de *Na carreira do Divino* uma obra que não nega seu tempo histórico (*sic*). Prova de sua contemporaneidade seriam: os “comentários” em *off* de Monteiro Lobato, intercalados entre uma e outra fala, utilizados com vistas a ironizar sua visão sobre o caipira; o recurso do ator-narrador, que em certas horas se despe por completo das personagens para também tecer comentários; e a mistura, muito curiosa, de gêneros literários tais como a balada, a paródia e a fábula. Isoladas, provavelmente nenhuma delas possa ser considerada uma “novidade” para o teatro moderno. No entanto, ao atuarem juntas, elas denotam uma nítida tentativa de ampliação das fronteiras do teatro épico, aquele que,

no modernismo, tanto se bateu pela ampliação das fronteiras do drama. Ao que tudo indica, os ecos de um teatro que se poderia designar de pós-épico já repercutiam por aqui no final dos anos de 1970, a década, afinal de contas, de Heiner Müller, Fernando Arrabal, Peter Handke e outros autores responsáveis por uma verdadeira implosão do gênero dramático.

A maneira como Carlos Alberto Soffredini escreveu *Na carrera do Divino* é também reveladora de uma visão bastante contemporânea do fenômeno teatral. Em tempo: a peça surgiu a partir de um *processo colaborativo*, no qual os atores do Pessoal do Victor, todos do interior de São Paulo, contribuíram com recordações e relatos de parentes. Sendo assim, a Soffredini coube mais o papel de dramaturgista do que de dramaturgo propriamente dito. A informação é relevante por dois motivos: primeiro por se tratar de uma prática associada ao teatro contemporâneo, às vezes até confundida com ele; segundo porque, ao adotar esse procedimento, que requer uma relação de maior intimidade entre a dramaturgia e a cena, o resultado só poderia ser a *performatização* do texto.

E o que seria isso? Não é tarefa das mais fáceis explicar, pois o conceito remete a uma longa problemática envolvendo literatura e teatro. Todavia, se faz necessário esclarecer alguns pressupostos básicos, que servirão de suporte para uma melhor compreensão tanto de *Na carrera do Divino* quanto, especialmente, de *Agreste*, a última peça da coletânea. Uma escrita *performativa* é aquela que, até certo ponto, admite sua própria insuficiência literária, na medida em que sua ambição primordial é servir exclusivamente à cena, o único local onde, ao ser acionada, ela adquire sentido. Sua tessitura é o resultado de um teatro que não gira em torno da palavra, embora esta tenha, sem dúvida, o seu espaço, muitas vezes dividido igualmente com outros elementos não verbais, como o gesto dos atores, a dança, a música, a luz, e o cenário. Trata-se de um texto que não se fecha em si mesmo, mas, pelo contrário, é aberto, lacunar, consciente de sua incompletude. Um texto, em suma, que se coloca como pretexto para a encenação, a responsável, em última instância, pelo preenchimento dos espaços vazios.

Isso quer dizer que peças dessa natureza não podem ser apreciadas pelo aspecto literário, ao serem lidas e não assistidas? Podem, claro. Se assim não o fosse, não faria sentido incluí-las neste volume. Mas elas exigem uma capacidade maior de imaginação da parte do leitor, que, para apreciá-las devidamente, terá que se colocar no lugar de um encenador. Caso sua atenção se concentre apenas nos elementos literários, algo

possível em relação a autores com Shakespeare, Ibsen ou Brecht, para usar exemplos notórios, a fruição da obra ficará um tanto comprometida.

Em se tratando de *Na carreira do Divino*, o risco disso acontecer não é considerável, já que seu grau de *performatividade* é baixo, se se pode assim dizer. De modo geral, a peça de Soffredini suporta bem uma “leitura literária”. Não é o que acontece, todavia, com *Agreste*, de Newton Moreno, dos autores aqui selecionados o único ainda vivo e em atividade. Nesse comentário não vai nenhuma censura, longe disso, mas uma simples constatação, pois *Agreste* é uma peça tipicamente *performativa*. A despeito disso, é uma pequena obra-prima do teatro brasileiro contemporâneo.

Uma pequena obra-prima que, por mais recente que seja, mantém pontos firmes de contato com o modernismo brasileiro, entre outros aspectos pelo modo como ela se inscreve na dialética local x universal, repetindo o mesmo esquema verificado anteriormente em *Vereda da salvação* e *Na Carreira do divino*: alcançar dimensões universais a partir de sugestões locais. Tais “dimensões universais”, acrescentando-se, muitas vezes se voltam para a busca de um sentido do trágico, ou seja, de uma tragicidade, que pouco ou nada tem a ver com o trágico dos gregos antigos, relacionado ao conflito dos homens com as forças da natureza (os deuses). Seria uma tragicidade moderna, portanto laica, ligada aos conflitos do homem consigo mesmo ou dele com as forças sociais. Se, em *Vereda da salvação*, Jorge Andrade enxergou um sentido trágico na trajetória de autoimolação dos camponeses de Malacacheta, e Soffredini, em *Na carreira do Divino*, no ciclo de destruição da cultura caipira, Newton Moreno assim o fez em relação ao casal de lésbicas descoberto no interior de Pernambuco e esmagado pela fúria homofóbica da população local.

Apesar de muito pequena (mais ou menos quinze páginas), *Agreste* se divide em duas partes. A primeira discorre sobre a corte amorosa dos camponeses, aparentemente um casal comum (leia-se heterossexual). Escrito numa linguagem que se poderia definir de prosa poética, a narrativa se desdobra dos primeiros olhares trocados entre os dois, chamados apenas de “ele” e “ela”, até a fuga para uma zona rural remota, onde constroem um lar pacífico e isolado. A segunda parte inicia-se vinte e dois anos depois, quando “ele” morre. Ao ser despido pelas “velhinhas vestideiras” (*sic*), descobre-se que “ele”, na verdade, era “ela” também, revelação que, ultrapassando as medidas estabelecidas por aquela comunidade miserável, desencadeia uma catástrofe, consumada no incêndio do casebre onde as duas mulheres viviam. O eixo da peça, centralizado na descoberta, desloca-

se do plano individual (a relação homoerótica do casal) para o coletivo (a reação social adversa à relação). Nesse deslocamento encontra-se o sentido mais profundo da tragicidade do texto, conforme observou a crítica teatral Mariangela Alves de Lima, escrevendo para o jornal *O Estado de S. Paulo*:

Sem complacência, sem atenuar a caracterização por respeito à indignidade material e espiritual dos envolvidos, o texto enfrenta a questão mais complexa da intolerância como um componente obscuro e recalcado de qualquer agrupamento social.

Este talvez seja o aspecto mais perturbador dessa peça superficialmente ancorada na representação de uma sociedade arcaica. Por contágio, de um modo quase inconsciente, o grupo se define contra a alteridade. Mobiliza-se para extirpá-la, cresce em dinamismo e energia quando encontra um pretexto para reafirmar um antigo código de conduta. Só quando vigia e pune a comunidade se fortalece e se torna sujeito da ação. Fora disso é vítima excluída do processo civilizatório. O auto-de-fé promovido pelos vizinhos do casal é, portanto, o seu momento afirmativo (LIMA, 2004, p. 124).

No tocante à temática, o tratamento conferido à obra não nega o pacto do escritor moderno para com seu objeto, que pressupõe uma empatia absoluta do primeiro em relação ao segundo, visando extrair dele o máximo de riqueza humana e social. Não é o caso, contudo, do tratamento formal, que do ponto de vista dramatúrgico, conforme foi explicado, apresenta características reconhecidamente contemporâneas. Isso faz de *Agreste* uma peça bastante interessante, a um só tempo inscrita numa tradição moderna, que remonta a autores como Ariano Suassuna, Joaquim Cardozo e Hermilo Borba Filho, e outra, por que não dizer, pós-moderna. A própria escolha do homoerotismo como um dos temas caros à obra é eloquente a esse respeito.

Ademais, nela não se encontra nem um resquício de drama, uma vez que nada é “presentificado”. Em outros termos, não há, em *Agreste*, personagens autonomamente concebidas, que deveriam viver no palco, encarnadas por um ator específico, seus dilemas e conflitos. Tudo é narrado por um legítimo ator-contador, conforme as indicações prescritas pelo autor bem no início da peça:

A ideia deste texto é servir como exercício de narrativa para um ator-contador (atriz). Preferencialmente, sozinho em cena. O orador pode assumir todas as outras personagens, viúva, padre, o delegado e as vozes dos moradores.

Ou dispor de outro(s) ator(es) que cria(m) uma partitura física para determinados momentos da estória. Da união destas duas linguagens – a oralidade e a dança-teatro; verbo e movimento – será feito o espetáculo.

Um(a) narrador(a).

Velho(a) contador(a) de estórias. Daqueles que reúnem um grupo ao redor da fogueira ou embaixo de uma árvore com uma viola/sanfona, pontua suas histórias com as músicas e acordes que saem de seu instrumento. Ele(a) recebe o público, dá o clima de cada passagem do texto, pausas, enfim, é o grande condutor da cena (MORENO, 2008, p 18).

A rubrica é absolutamente esclarecedora quanto aos procedimentos que nortearam a feitura de *Agreste*. Mais do que narrado, o texto foi feito para ser recitado por um ou dois atores, que teriam a missão de preencher a cena com uma determinada partitura física e vocal, materializando em termos imagéticos as palavras proferidas de acordo com um certo ritmo e uma certa cadência. A encenação que consagrou *Agreste*, levada a cabo em 2004 pela Companhia Razões Inversas e dirigida por Marcio Aurelio, optou por utilizar dois atores-contadores (Paulo Marcello e João Carlos Andreazza), que se dividiam na dupla tarefa de narrar-ilustrar o texto. Na primeira parte prevalecia o aspecto sonoro, expresso na melopeia das falas. Já na segunda o aspecto visual assumia certa procedência, por meio de algumas intervenções caricatas. O resultado não deixou nada a desejar, e a montagem acabou ganhando o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de melhor espetáculo de 2004. No mesmo ano, a Sala Preta, revista do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, dedicou a *Agreste* sua sessão *Dossiê*, reservada ao exame de algum espetáculo que tenha se destacado na temporada.

E aqui termina este prefácio, que pretendeu, mais do que apresentar as obras selecionadas, oferecer um viés analítico em torno delas, disponibilizando subsídios para, quem sabe, melhor compreendê-las. Esse viés, embora não seja o único possível, longe disso, não deixa de ter suas virtudes, entre as quais se encontraria, com certeza, a coerência. Seguindo-o, é possível percorrer um caminho consistente trilhado pela moderna dramaturgia brasileira, que, entre avanços e recuos, não deixou sem resposta os elevados anseios estéticos proferidos há quase cem anos por Antônio de Alcântara Machado. Então, boa leitura, ou, melhor dizendo, boa viagem.

### Referências bibliográficas

ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de. “Indesejáveis”, in: *Terra roxa e outras terras*. São Paulo, n.1, p.3, 1926.

ALMEIDA, Abílio Pereira de. *O teatro de Abílio Pereira de Almeida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ASSIS, Chico de. *Teatro seleta de Chico de Assis (Volume I)*. Rio de Janeiro: Funarte, 2014.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, in: *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz: Publifolha, 2000.

\_\_\_\_\_. “Vereda da salvação”, in: *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. “A nova narrativa”, in: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

DIAS GOMES, Alfredo. *Os falsos mitos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

FARIA, João Roberto et al (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro – temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LIMA, Mariangela Alves de. “Agreste”, in: *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.4, p. 123-124, 2004.

MAGALDI, Sábato. “A invasão e A revolução dos beatos: em busca de uma consciência”, in: *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. “Revisão de *Vereda*”, in: *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

MERCADO, Antonio. “Coleção Dias Gomes”, In: *Os falsos mitos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

MORENO, Newton. *Agreste; Body art; A refeição*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

GARCIA, Clovis. “Os intérpretes, perfeitos na transfiguração do caipira”, in: *A crítica como ofício*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

PRADO, Décio de Almeida. “O teatro e o modernismo”, in: *Peças, pessoas, personagens – O teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. “Paiol Velho”, in: *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. “O testamento do cangaceiro”, In: *Teatro em progresso*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. “Vereda da salvação”, in: *Teatro em progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RIOS, Jefferson Del. “Na Carrera do Divino”, in: *Crítica Teatral (Volume I)*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Os Azeredo mais os Benevides*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1968.