

O Teatro Brasileiro: Revisitando o Passado, Confrontando o Futuro

Há um traço nada surpreendente que marca os ensaios neste número do *Latin American Theatre Review*, que é dedicado ao teatro brasileiro. Todos os artigos discutem tópicos que se tornaram centrais no presente contexto sócio-político brasileiro e no cenário mundial. Depois da eleição do Presidente Jair Bolsonaro em 2018, o Brasil une-se a países como a Inglaterra e os Estados Unidos, onde a extrema-direita está num movimento de ascensão ao poder. Com a eleição de Bolsonaro, temas como racismo, diversidade sexual e de gênero, desigualdade social e tolerância religiosa ocuparam maior posição de destaque, graças a história de intolerância que marcou a campanha e a trajetória deste político.

Apesar do impulso dado pelo momento histórico atual, onde o teatro emerge como instrumento de resistência e debate sócio-político, esta tendência de se constituir como uma forma de engajamento social não é novidade para o teatro e as artes de forma geral no Brasil. Na sua entrevista com o dramaturgo precursor Plínio Marcos, Elzbieta Szoka afirma que foi no final dos anos 50 que um teatro “mais popular”, que se preocupava com as “expectativas e problemas” do povo, surgiu no país. Tal estilo contrastava com a estética e os temas do teatro burguês anterior (70). É notório a importância da música brasileira também como oposição ao regime militar que se estabeleceu no país de 1964 até 1985.¹ No mesmo período, como afirma Carolina Dellamore, “a luta de artistas plásticos e críticos ancorou-se na radicalização das propostas artísticas, constituindo ações de protesto político” (109). O teatro também participou deste processo de discussão político-cultural. Um bom exemplo é a peça *Liberdade, Liberdade* de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, que estreou no Rio de Janeiro em 21 de abril de 1965. A peça critica a relação do homem com o poder a partir de fragmentos de textos de escritores, filósofos e outros pensadores que discutem a noção de liberdade. Millôr explicita a

intenção de dialogar com o contexto político do momento quando, no prefácio da obra, afirma:

Tentamos fazer um espetáculo que servisse à hora presente, dominada, no Brasil, por uma mentalidade que, sejam quais sejam as suas qualidades ou boas intenções, é nitidamente borocoxô. E cuja palavra de ordem parece ser retroagir, retroagir, retroagir. E como não queremos retroagir senão para a frente, mandamos aqui a nossa modesta brasa, numa forma que, para ser válida e atingir seus objetivos espetaculares, tinha que ser teatralmente atraente. Se conseguimos ou não nosso objetivo deverão dizê-lo as poltrona cheias (ou vazias) do teatro. (13)

As palavras de Millôr deixam claro o propósito de se responder a um processo sócio-político, de interagir com o momento histórico de modo crítico e tornar-se participante do mesmo. A importância do teatro no regime militar foi tanta que, como afirma David S. George, “There seems to be an unstated assumption that theater in Brazil thrives only under repression and dictatorship” (xv). George, contudo, demonstra que, apesar da relevância do período para o campo, esse não é exatamente o caso.

Quando o assunto é comprometimento social, talvez nenhum outro projeto teatral no Brasil se compare ao Teatro do Oprimido de Augusto Boal. Consequência de reflexões de suas experiências no Teatro de Arena e no Teatro Experimental Negro, e engajamentos teatrais na América Latina e Europa nos seus anos de exílio (Boal 71), o TO tornou-se ferramenta importante para discussão da realidade dos oprimidos, nos contextos socioeconômicos e culturais mais diversos, e seus desafios para livrar-se da opressão, assim como instrumento que possibilite a transformação social. Como propõem Inês Barbosa e Fernando Ilídio Ferreira: “O TO é uma metodologia de intervenção política e social comprometida com a análise e a transformação do mundo. Marxista, brechtiano, freiriano, este teatro busca investigar e desmontar as estruturas de poder que estão na base da opressão —em suas múltiplas formas— visando à emancipação individual e coletiva através do exercício dialético” (444). Na base do Teatro do Oprimido está a ideia de transformação do espectador, que deve abandonar a posição passiva que este tradicionalmente possui no teatro, para se tornar um protagonista da ação tanto dramática quanto política; ou seja, há uma mudança de “spectator” para “spect-actor”.

Os ensaios neste número de *LATR* demonstram a preocupação social que tem marcado o teatro brasileiro historicamente e nos tempos recentes. Pobreza, problemas raciais, conflitos de classe e a complexidade das relações de gênero são alguns destes tópicos. Elise M. Dietrich escreve sobre uma

produção teatral do famoso *Quarto de Despejo* de Carolina Maria de Jesus. Como explica Dietrich, a peça encenada em 1961, que não recebeu a mesma atenção dos críticos que o diário, lembrou o público dos mesmos problemas sociais que o texto de Jesus enfatizou quando foi publicado no ano anterior. Novamente os brasileiros são obrigados a confrontar a verdade nua e crua da pobreza que assola no seu país e reconhecer a natureza discriminatória que tem marcado a sua sociedade. O diário de Carolina traz uma história de luta, perseverança e sobrevivência que, infelizmente, permanece tão relevante hoje como na época de sua publicação. Dietrich propõe que a produção teatral de *Quarto de Despejo*, mesmo realizada e circunscrita pela experiência do palco, levou o público a uma busca por “experiências autênticas de pobreza”. Ela compara a vivência da peça com o turismo, visto que a representação leva o público a lugares desconhecidos. Segundo ela, a peça pode até ser considerada um dos primeiros casos de “poverty tourism”, por causa da curiosidade que gera e da forma de excursão turística (sightseeing) que possibilita.

Apesar de não ser enfatizada na leitura de Dietrich, a dicotomia classe / raça é um elemento essencial para a compreensão do diário de Carolina Maria de Jesus. Já Lisa Shaw explora a intersecção entre raça e gênero no seu ensaio. Shaw analisa a participação de duas mulheres negras, Rosa Negra e Déo Costa, nas duas primeiras companhias teatrais que se identificaram como “afro-descendentes” no Brasil: a Companhia Negra de Revistas e a Ba-ta-clan Preta. Shaw estuda a recepção e a cobertura de imprensa do trabalho destas mulheres, colocando-as em uma perspectiva transnacional, comparando-as a Afro-americanas de renome como Josephine Baker e Florence Mills. Analisando material impresso, letras de músicas e direções de palco, ela discute as duas companhias e suas atrizes negras, levando em conta as dimensões transnacionais, cosmopolitanas e modernistas que caracterizaram a década de 1920. Através deste estudo, a autora investiga como as experiências das duas atrizes contribuem para a compreensão da situação da cultura negra transnacional de performance por um viés global no período entre as guerras e a forma como elas desafiaram hierarquias de classe e gênero.

Gênero e sexualidade são os temas de três dos artigos no volume. Israel Pechstein discute as ambiguidades sexuais contidas na relação entre os personagens Aprígio e seu genro Arandir na peça *Beijo no Asfalto* de Nelson Rodrigues. Pechstein oferece uma perspectiva “Camp” que, compreendida em contraste ao viés melodramático da peça, possibilita, segundo ele, leituras mais produtivas da homossexualidade do que as vigentes. Pechstein afirma que ao passo que o “Camp” traz ambiguidade e explora o lado sugestivo da

escrita de Nelson Rodrigues, invertendo leituras tradicionais, o melodrama tende a apresentar extremos absolutos. Para Pechstein, uma interpretação mais ambígua da homossexualidade na peça abre os personagens para novas interpretações e demonstra como o texto revela aspectos da experiência de ser gay.

O ensaio de Marcos Steurnagel discute a produção *Domínio Público*, que aconteceu no Festival de Curitiba em 2018. Os quatro artistas que participaram estiveram envolvidos em eventos polêmicos em 2017. Estas histórias são evidência do preconceito, falta de tolerância e educação de uma parcela da população brasileira para questões LGBTQ. Wagner Schwarz, Renata Carvalho, Maikon K e Elisabete Finger foram alvos de ataques da mídia (sobretudo social), e até da polícia brasileira, e suas narrativas precisam ser compreendidas no contexto da eleição do Presidente Jair Bolsonaro e no conservadorismo que a apoiou e possibilitou. Steurnagel afirma que através de uma análise de *Domínio Público* pode-se analisar o movimento pró-direita que se instalou no país, no qual, segundo o autor, fecha-se a possibilidade de “política”, substituindo-se com um estado de “policiamento”, dado as ameaças que criam para formas de ser e saber e para a própria noção de “diferença”. O ensaio dele deixa claro como o teatro brasileiro responde ao momento político-histórico de forma crítica, ativa e, neste caso específico, inesperada, não só sendo fonte de debate social e intelectual, como também se posicionando como forma de contestação e resistência política.

O terceiro ensaio que pensa questões de gênero é de autoria de Robert H. Moser, Alberto Tibaji e George Contini. Este texto narra a experiência de uma peça, intitulada “Always (K)new”, que foi realizada na cidade de Athens na Georgia em dezembro de 2017. Este projeto teatral e pedagógico, resultado de uma colaboração entre pesquisadores e alunos de três universidades: Georgia nos EUA, Federal de São João del-Rei no Brasil e Pontifícia Javeriana na Colômbia, explora narrativas pessoais de indivíduos, nos três países, que se identificam como LGBTQ. Além de documentar o processo criativo que os colaboradores seguiram no desenvolvimento desta peça intrinsecamente transcultural, o ensaio também tece considerações relevantes sobre as possibilidades e limites da autoria, representação biográfica, e identidade. Dialogando com estudos *queer* e performativos, os autores sublinham uma estratégia recombinação que foi utilizada na transcrição, tradução, e reconstrução das narrativas individuais. Neste espaço performativo as identidades surgem como “constelações” de múltiplas subjetividades ao invés de pontos fixos ou rótulos facilmente reconhecíveis. Como no caso de *Domínio Públi-*

co, o impacto teatral seja talvez inesperado, mas não menos urgente neste momento de profundo exame de consciência sócio-político no Brasil. Este ensaio também ajuda a documentar o papel do teatro como ferramenta pedagógica para o ensino e estudo da língua portuguesa e da cultura brasileira no exterior. Desde pequenas encenações em sala de aula até projetos mais robustos como este, o teatro tem sido um grande instrumento não apenas para o desenvolvimento linguístico de alunos de português, mas também para o debate e compreensão da sociedade e cultura brasileira.

Dois ensaios voltam às primeiras décadas do século XX para discutir dois importantes momentos do teatro brasileiro. Aiala Levy explora como dois teatros financiados pelo governo ajudaram os residentes de uma São Paulo que, como a autora salienta, crescia na virada do século a repensar a nova estrutura de sua sociedade. Levy explica que os teatros Municipal e Colombo foram inaugurados com o objetivo de educar a diversa população paulistana, mas acabaram por ter funções e servir a públicos diferentes. Enquanto o Municipal era frequentado pela “elite”, o Colombo tornou-se um teatro mais popular. Levy analisa essa divisão classicista criada pelos próprios residentes da cidade examinando a arquitetura, o cenário urbano, as práticas administrativas e o repertório dos dois teatros. Ela argumenta que há um colapso entre as hierarquias estéticas e sociais, reduzindo ambas para posições binárias. Segundo a autora, hierarquias culturais são também sociais e estes teatros ofereciam e oferecem meios de ajustá-las, tornando-se importante elementos para a compreensão da história sobre as diferenças sociais na América Latina.

O ensaio final deste número é de Sarah J. Townsend. Ela estuda a ópera *Jara*, que considera “incomum”. Ela explica que esta obra, composta por José Cândido da Gama Malcher, foi adaptada a partir de um poema do explorador e etnógrafo italiano Ermanno Stradelli e explorava o mito Amazonino da Iara. Townsend comenta que, cantada em italiano, como era de praxe no Teatro da Paz, a ópera tinha um elenco distintamente internacional, formado por uma maioria de italianos, e um protagonista provavelmente russo. A obra também incorporava palavras da língua indígena *nheenghatu*. Sarah investiga como a ópera *Jara*, com a sua encenação particular e outros elementos teatrais, servem como símbolo da incorporação da Amazônia no circuito internacional de comodidades durante o ciclo da borracha dos séculos dezenove e vinte. A autora, ao mesmo tempo em que analisa estes elementos, propõe que a ópera precisa ser compreendida a partir dos mecanismos do capital internacional dos quais parece fugir.

É um prazer especial para os editores, com significado mais do que simbólico, incluir também neste número uma entrevista com Severino Albuquerque, um dos pioneiros do estudo e ensino do teatro brasileiro nos Estados Unidos. Os editores perguntam sobre a carreira e produção acadêmica do Prof. Albuquerque, as principais tendências do teatro brasileiro no final do século XX e no século XXI, a maneira como as pesquisas atuais sobre teatro brasileiro nos ajudam a compreender o teatro brasileiro contemporâneo, o papel do teatro em língua portuguesa no ensino de estudos lusófonos nos EUA e o papel da LATR, de cujo Conselho Editorial o Prof. Albuquerque participou em mais de três décadas, na difusão dos estudos sobre teatro brasileiro nos EUA e o rumo do teatro brasileiro no futuro próximo. A sua presença e voz neste número especial de LATR se justifica e faz necessária não apenas pela perspectiva histórica e intelectual que ela traz à nossa compreensão do teatro brasileiro hoje em dia, mas também pela contribuição ativa que o Prof. Albuquerque teve na difusão e estudo deste gênero que, como ele diz, assume o seu papel primordial sobretudo na resistência.

Os editores agradecem a todos que participaram do processo de peer-review dos ensaios e, especialmente a Angélica G. Genel, Jacqueline Bixler e Pam LeRow pela valiosa ajuda no processo de editoração. Esperamos que os leitores encontrarão neste número contribuições preciosas para suas pesquisas e para um melhor entendimento do teatro brasileiro contemporâneo.

Antonio Luciano Tosta

University of Kansas

Robert H. Moser

University of Georgia

Nota

¹ Ver, por exemplo, o ensaio “O Charme Chique da Canção de Chico Buarque: Táticas carnavalescas de transcender a opressão da ditadura” de Steven F. Butterman.

Obras citadas

Barbosa, Inês & Fernando Ilídio Ferreira. “Teatro do Oprimido e projeto emancipatório: mutações, fragilidades e combates”. *Revista Sociedade e Estado*, vol. 32, no. 2, Maio-Agosto 2017, pp. 439-63.

-
- Boal, Augusto. An interview with Augusto Boal, Charles Driskell. *Latin American Theatre Review*, vol. 9, no. 1, 1975, pp. 71-78.
- Butterman, Steven F. "O Charme Chique da Canção de Chico Buarque: Táticas carnavalescas de transcender a opressão da ditadura". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 22, no. 1, Spring-Summer-2001, pp. 83-97.
- Dellamore, Carolina. "Do Corpo à Terra: Arte Guerrilha e Resistência à Ditadura Militar". *Revista Cantareira*, vol. 28, Jan-Jun 2011, pp. 109-123.
- George, David S. *Flash and Crash Days: Brazilian Theater in the Post-Dictatorship Period*. Garland Publishing, 2000.
- Rangel, Flávio & Millôr Fernandes. *Liberdade, Liberdade*. L&PM, 2009.
- Szoka, Elzbieta & Plínio Marcos. "The Spirit of Revolution in Contemporary Brazilian Theater: an Interview with Plínio Marcos". *TDR (1988-)*, vol. 34, no. 1, Spring 1990, pp. 70-83.