



O NACIONAL-POPULAR ENTRA EM CENA NA OBRA *ENSAIOS DO NACIONAL-POPULAR NO TEATRO BRASILEIRO MODERNO*, DE DIÓGENES ANDRÉ VIEIRA MACIEL

Eliane Alves Leal*

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

revistafenix@revistafenix.pro.br

A ficção do teatro não visa a reproduzir uma situação do “real”, mas pretende extrair, através da ilusão que ela postula e desmente ao mesmo tempo, os próprios procedimentos pelos quais, contraditoriamente, o social é construído.

Roger Chartier

Com o intuito de pensar a junção dos conceitos de *nacional* e *popular* no teatro brasileiro moderno, Diógenes André Vieira Maciel, no livro *Ensaios do Nacional-Popular no Teatro Brasileiro Moderno* (João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.), estrutura sua obra sobre as concepções de “*nacional e popular*” e “*nacional-popular*”, cujas definições se amparam nas idéias de Antônio Gramsci, em especial no livro *Literatura e Vida Nacional*¹. No qual Maciel encontra no filósofo italiano os elementos teóricos básicos para pensar o teatro brasileiro e sua preocupação em representar as classes subalternas.

Sob este aspecto, foram retomadas várias fases do popular nos palcos até alcançar a peça *Eles não usam Black-tie*, em 1958, de Gianfrancesco Guarnieri, que se tornou um marco, pois foi a partir desse espetáculo que o conceito nacional-popular tornou-se uno e híbrido aproximando-se das idéias de Gramsci sobre o “*intelectual-orgânico*” e “*sociedade civil*”, e “*foi com a encenação de ‘Eles não usam black-tie’ (1958) que se iniciou uma produção sistemática e crítica de textos dispostos a representar as classes*

* Graduanda em História pela Universidade Federal de Uberlândia, bolsista de Iniciação Científica pelo CNPq no Projeto Integrado sob o título *O Brasil da Resistência Democrática: o Espaço Cênico, Político e Intelectual de Fernando Peixoto*, coordenado pela Prof^a. Dr^a. Rosângela Patriota Ramos e integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

¹ GRAMSCI, A. *Literatura e Vida Social*. 3^a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

subalternas, com ênfase para a representação do proletariado citadino”². Nesse sentido, a peça de Guarnieri insere-se num quadro que se ampliou a partir da década de 1950, quando surgiu uma dramaturgia com preocupações ligadas à representação de uma camada específica da sociedade brasileira e, para além disso, em busca da construção de uma identidade nacional pautada em variedades culturais internas. Assim, o intervalo compreendido entre a montagem de *Eles não usam black-tie* e 1975, ano em que *Gota d’água* de Chico Buarque e Paulo Pontes integrou a temporada teatral do Rio de Janeiro é apresentado como o período mais frutífero do teatro, em termos de representação do popular.

Essa periodização justifica-se, pensa Maciel, porque o conceito, nem sempre, foi visto como algo unificado. Antes disso, *nacional* e *popular* foram pensados separadamente, sob a óptica do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e da idéia de uma revolução por etapas, que passaria necessariamente por um período *nacional* e *popular* antes de alcançar o comunismo. Dessa forma quando Maciel retoma o pensamento de Gramsci procura relacioná-lo ao projeto nacional de dramaturgia desenvolvido a partir de 1950, com vistas a entender como ele conflui para a proposição gramsciana de uma “cultura nacional-popular”. Para tanto, compreendendo a História como um processo, Maciel retorna a momentos anteriores da cena teatral para mostrar que já se insinuavam tentativas de levar aos palcos sujeitos sociais até então excluídos dos palcos. No final do século XIX, no Romantismo, surgiram preocupações, tanto de intelectuais, quanto de artistas, em representar as camadas populares no sentido de colocar em questão a dialética local e cosmopolita. Dentre os vários autores, destacam-se Martins Pena, com sua comédia de costumes, *Juiz de Paz da Roça*, e Gonçalves de Magalhães com a tragédia *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição*, ambos em 1838.

Desse ponto de vista, Maciel constrói seu trabalho enfatizando espetáculos que priorizaram o popular, seja no enredo, seja na estética, com o intuito de demonstrar que o desejo de confeccionar uma identidade nacional e popular nos palcos brasileiros não ocorreu de maneira contínua e homogênea durante todo o período. Por isso, com o objetivo de evidenciar essa peculiaridade, foram recuperados autores e grupos teatrais que perseguiram esse ideal, até desembocar na construção de um “estilo brasileiro de interpretação”, pelo Teatro de Arena de São Paulo, por intermédio da encenação, em

² MACIEL, D. A. V. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004, p. 164.

1968, de *Eles não usam Black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri com direção de José Renato. O Arena vinha com uma proposta inovadora que encantou principalmente o público estudantil, com “*postura engajada, enfatizando em suas obras os problemas e tradições das classes subalternas*”³.

Assim, centrando a análise entre as décadas de 1960 e 1970, Maciel destaca o “Show Opinião” que teve importante papel no cenário político e cultural brasileiro, como reação ao Golpe Militar, instaurado em 1964. Nessa linha de argumentação, o autor reconhece na encenação de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, pelo Teatro Oficina, em 1967, a virada para um teatro preocupado em representar a realidade brasileira, na medida em que essa montagem, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, colocou no palco elementos do teatro de revista, do circo, da ópera e lançou um espetáculo desvinculado dos padrões estéticos referentes ao gosto da pequena burguesia intelectual, que destruiu os limites entre “popular” e “erudito”.

Foi nesse processo investigativo que surgiu na cena teatral brasileira o dramaturgo Chico Buarque de Hollanda. Conhecido e aclamado como grande autor e cantor, Chico teve sua figura associada, pelos veículos de comunicação à idéia de herói popular e “bom moço” tornando-se “unanimidade nacional”. Com vistas a refletir sobre esse processo de construção simbólica, escreveu a peça *Roda Viva*, em 1968. Por intermédio da personagem de Ben Silver, expôs os mecanismos utilizados na criação dos ídolos populares. Essa temática propiciou a Zé Celso, que assinou a direção, a radicalização do diálogo palco-platéia, a partir das premissas do “teatro de opressão”. Dentre as várias polêmicas suscitadas, esse espetáculo, em São Paulo, no Teatro Ruth Escobar, foi agredido pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas) e, posteriormente, sob o argumento de que incitava a desordem, a montagem foi censurada. Esse episódio, sem dúvida, somou-se a outros que tornaram Chico Buarque um artista sistematicamente visado pela censura.

No entanto, a postura crítica do músico e dramaturgo não foi esfacelada. Pelo contrário, no teatro, ela se consolidou com as peças *Calabar* (1973), *Gota d’água* (1975) e *Ópera do Malandro* (1978), sendo que a preocupação com a temática social, a representação das classes subalternas e a denúncia da exploração atingiu seu ápice em *Gota d’água*, escrita em parceria com Paulo Pontes. “*Nesse texto, o clássico veste-se com cores nacionais e o desfecho trágico ganha tons de manchete sensacionalista de*

³ Ibidem, p. 44.

jornal popular”⁴. Nesse sentido, a encenação desse texto, Diógenes Maciel a localizou como um marco, pois essa constituiu-se em uma tentativa de retomada nos palcos de peças nitidamente de caráter nacional-popular, depois de um período, compreendido entre 1969 e 1973, de “vazio cultural”⁵.

Por intermédio dessas premissas, *Gota d’água* e suas interlocuções com o momento histórico de encenação tornaram-se fundamentais para as conclusões de Maciel porque Chico Buarque e Paulo Pontes colocaram na pele de Joana, a Médéia brasileira, a representação da mulher e da população pobre. Inspirado na tragédia grega de Eurípidés, escrita em 431 a.C., e baseado na adaptação televisiva, de Oduvaldo Viana Filho, em 1973, esse trabalho trouxe ao palco a realidade social brasileira sob uma perspectiva nacional-popular do elemento trágico⁶. Porém, mesmo com essas conquistas no nível da dramaturgia e da cena, no que se refere ao público, a busca pelo “nacional-popular” não se efetivou, porque a fruição ficou restrita aos segmentos médios, devido ao alto custo dos ingressos. Assim, embora fosse um espetáculo com tema popular, não atingiu os seu público alvo: o “povo” representado nos palcos.

Essas conclusões revelam ao leitor a complexidade dos estudos envolvendo texto, cena e recepção, porque a produção de significados é historicamente construída e, desse ponto de vista, as motivações que orientam o processo criativo, muitas vezes, não se materializam, pois como adverte Roger Chartier: “*A ficção do teatro não visa a reproduzir uma situação do ‘real’, mas pretende extrair, através da ilusão que ela postula e desmente ao mesmo tempo, os próprios procedimentos pelos quais, contraditoriamente, o social é construído*”⁷.

⁴ Ibidem, p. 54.

⁵ É preciso abrir um parêntese sobre o que o autor chama de “vazio cultural”. Apesar dessa idéia não ter sido desenvolvida no livro *Ensaio do Nacional-Popular no Teatro Brasileiro*, supõe-se que o autor refira-se ao processo de estreitamento da liberdade que obrigou grandes diretores e autores a buscarem recursos para burlar os censores. Essa nova forma de representação crítica do social ficou conhecida como “linguagem de fresta”, que se abrange todas as atividades artístico-culturais que se desenrolaram nas brechas do Regime Militar. Reconhece-se que houve diminuição e retraimento nas produções mais críticas da realidade social, sem falar em várias interdições, tanto de peças, quanto de livros e filmes, por parte da Censura Federal. O problema, em verdade, centra-se na generalização, pois é sabido que houve grandes nomes que conseguiram, mesmo de forma estreita e tímida, manter a comunicação com o público. Dentre eles vale destacar: Fernando Peixoto, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Carlos Queiroz Telles, Antunes Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Flávio Rangel e Plínio Marcos.

⁶ Compreendendo que o termo tragédia sofreu modificações ao longo do tempo desde seu surgimento na Grécia, vale lembrar que o autor ampara sua análise nas discussões feitas por Raymond Williams, no livro *Tragédia Moderna* (São Paulo: Casac & Naify Edições, 2002. – (Col. Cinema, teatro e modernidade)).

⁷ CHARTIER, R. *Formas e sentido*. Cultura escrita: entre a distinção e apropriação. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003. – (Coleção Histórias de Leitura).

Embora esse autor não conste na bibliografia de Diógenes Maciel, é notável o quanto os trabalhos se aproximam, no sentido de ambos compreenderem o espetáculo teatral como uma representação da realidade social que agrega em si elementos constitutivos do momento histórico específico de cada encenação. Ao retomar peças que tinham por matriz temática o nacional-popular, são desvendados, por meio da ficção teatral, instantes da vida do povo brasileiro que estavam intrínsecos aos espetáculos e textos.

À guisa de conclusão, deve-se mencionar: *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*, com certeza, enriquece a discussão historiográfica relativa às interlocuções entre História/Teatro e Arte/Sociedade. As indagações de Diógenes Maciel abrem possibilidades para que se reflita sobre as representações de camadas específicas da sociedade que nem sempre foram personagens e/ou intérpretes. Dessa feita, ancorada nos estudos de Décio de Almeida Prado, Antônio de Alcântara Machado, Augusto Boal, Antônio Gramsci, Carlos Nelson Coutinho, Marilena Chauí, dentre vários outros, a pesquisa mostra-se sólida e bem estruturada.

O resultado de reflexão tão instigante deve ser um ponto a ser perseguido por estudiosos de História e das Ciências Humanas em geral e, principalmente, por pesquisadores que têm como objeto de pesquisa peças teatrais. Então, boa leitura!