



**Para um capítulo do teatro político no norte do Paraná
a partir dos anos 1980: *Bodas de café* (1984) e *Medidas
contra a violência* (2006)**

**For a Political Theater Chapter in Northern Paraná
from the 1980s: *Bodas de café* (1984) and *Medidas
contra a violência* (2006)**

Sonia Pascolati

Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná / Brasil
sopasco@hotmail.com

Alexandre Flory

Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, Paraná / Brasil
alexandre_flory@yahoo.com

Resumo: A história do teatro nacional tem sido escrita a partir do epicentro Rio-São Paulo, negligenciando a riqueza e diversidade de produções fora desse eixo, lacuna que a pesquisa em dramaturgia e teatro tem tentado preencher. Neste artigo, propomos uma reflexão sobre a importância da dramaturgia e do teatro norte-paranaenses a partir de dois grupos de teatro – o PROTEU, Projeto de Teatro Experimental Universitário, de Londrina, e o TUM, Teatro Universitário de Maringá –, analisando produções com clara visada política e que dialogam com o pensamento de um dos maiores homens de teatro do século XX, Bertolt Brecht, criando obras inovadoras em termos formais e temáticos que contribuíram para o desenvolvimento de um teatro crítico, tanto em âmbito regional como nacional.

Palavras-chave: historiografia teatral; teatro político; teatro épico brechtiano.

Abstract: The history of Brazilian theater has been written from the Rio-São Paulo epicenter perspective, neglecting the richness and diversity of productions outside this axis, which is a gap that research in dramaturgy and theater has tried to fill. The aim of this paper is to reflect on the importance of dramaturgy and Northern Paraná,

Brazil, by analysing two theater groups – PROTEU, *Projeto de Teatro Experimental Universitário*, based in Londrina; and TUM, *Teatro Universitário de Maringá*. The groups' productions will be analyzed considering their political engagement and the dialogue with the critical thought of Bertolt Brecht, creating innovative works in formal and thematic terms that contributed to the development of a critical theater, both at regional and national level.

Keywords: theatrical historiography; political theater; Brechtian epic theater.

Introdução

Já havia, antes da década de 1980, grande movimentação teatral no Norte do Paraná, como os muitos grupos amadores e festivais deixam claro. Em meados dos anos 1980, surgem grupos em torno das universidades paranaenses com a preocupação de compreender o teatro com uma função social formadora, que acabam resgatando um momento dos mais fecundos do teatro brasileiro, em especial o teatro de Arena e a apropriação produtiva de Brecht – linha que será retomada a partir dos anos 1990, no que Carvalho¹ chama de terceiro ciclo de politização do teatro brasileiro, e que tem inúmeros grupos e intelectuais discutindo até os dias de hoje, como o Alfenim, em João Pessoa (*Milagre Brasileiro*, de 2010, sobre os desaparecidos políticos da ditadura é um exemplo eloquente), a Cia do Latão (com sua *Ópera dos vivos*, de 2011), em São Paulo, e o Ôi nós aqui traveiz, em Porto Alegre (com *Caliban – A tempestade de Augusto Boal*, de 2016). Entre os críticos e teóricos, é fundamental lembrar a publicação de *Nem uma lágrima – teatro épico em perspectiva dialética*, de Iná Camargo Costa, de 2012; *Introdução ao teatro dialético*, organizado por Sérgio de Carvalho, de 2009; e mesmo a tradução e publicação de *Benjamin e Brecht: história de uma amizade*, escrito por Erdmut Wizisla e publicado no Brasil em 2013. Esses são apenas alguns poucos exemplos, embora muito significativos e representativos, da atualidade da discussão em torno da recepção, apropriação e produtividade do teatro épico-dialético no Brasil, que tem relação direta com a obra de Brecht. Na contramão dos que imaginavam que sua obra e o seu teatro político esteticamente muito elaborado estariam com os dias contados com o fim do bloco soviético ou com a guinada neoliberal a partir da crise iniciada em 2008, o que se percebe

¹ CARVALHO. Atitude modernista no teatro brasileiro, p. 100-106.

é exatamente o contrário: cada vez mais grupos de teatro e intelectuais se interessam por sua produção teatral, que faz ainda mais sentido em momentos de falta de pensamento crítico. O dispositivo dialético inerente a seu teatro evidencia os processos de naturalização do abuso e da opressão que marcam o capitalismo e a matéria social – seja brasileira, seja mundial – tem mostrado a pertinência da abordagem.

Nosso artigo passa por três questões ligadas ao quadro apresentado. Em primeiro lugar, discutir que a apropriação do teatro épico no Brasil não ficou restrita a momentos específicos, até 1968 e, depois, a partir de 1990 por grupos que retomam essa tradição no contexto da falta de apoio governamental a partir de 1989, com a eleição de Fernando Collor, quando o mercado se torna praticamente o único critério utilizado. Normalmente se apresenta, em termos historiográficos, um vazio relativo a esse teatro épico que teria poucas exceções em grupos marginais em capitais. A disseminação de uma perspectiva de teatro crítico e didático, porém, que se configurava como um projeto do CPC (Centro Popular de Cultura) no início dos anos 1960 e efetivado pelas UNE-volantes (União Nacional dos Estudantes), de algum modo fomentou a continuação do projeto, mesmo que em menor escala e confinado, no mais das vezes, aos espaços das Universidades – no caso em questão, falamos de dois grupos do Norte do Paraná.

Em segundo lugar, a qualidade estética dessa revisitação é enorme, como mostraremos. Para isso, escolhemos duas obras, uma de cada grupo estudado, – *Bodas de café* e *Medidas contra a violência* – para analisar alguns aspectos representativos de sua estrutura épica, que, nos dois casos, deixa ver tanto uma filiação a textos (ou seja, uma articulação com uma série estética) e uma fidelidade a contextos (ou seja, a matéria social não é emprestada, alheia, mas discute questões do lugar) – para falar com Candido.²

Em terceiro lugar, mas não menos importante, trata-se de grupos que tiveram enorme repercussão no sentido da criação de público em uma vida longa. O PROTEU – Projeto de Teatro Experimental Universitário – é um dos pontos de partida para o FILO – Festival Internacional de Londrina –, um dos festivais de teatro mais importantes do Brasil, enquanto a atuação do TUM – Teatro Universitário de Maringá – entre 1987 e 2011, pautando-se sempre pela linha do teatro épico, foi a base

² CANDIDO. De cortiço a cortiço, p. 112.

angular para a criação de uma licenciatura em Artes Cênicas na UEM. Apresentar essa história é fundamental para se pensar numa função social formadora para a arte, que fuja de ser rotulada de meramente voltada para o mercado ou para uma suposta elevação do espírito. A arte também pode – e aqui o lugar por excelência de nosso trabalho – ser um espaço formativo, de indivíduos conscientes de seu lugar no mundo, agindo nele.

A produção norte-paranaense que propomos apresentar participa da construção de um teatro moderno e crítico, surgido em meados dos anos 1950, sendo atacado em suas bases em 1964, com o golpe militar, e tem sua pá de cal definitiva com o AI-5 (Ato Institucional nº 5) em dezembro de 1968. Embora haja experiências pontuais e decisivas ao longo dos anos 1970 – como é o caso da fundação do Teatro Popular União e Olho Vivo (SP), em 1978 –, um esforço coletivo e abrangente de retomada dessa tradição ocorrerá por volta do início dos anos 1990, no já mencionado terceiro ciclo de politização do teatro brasileiro. As iniciativas paranaenses que destacamos são as do grupo Proteu, ligado a UEL e capitaneado por Nitis Jacon, e o TUM, fundado por Eduardo Montagnari e vinculado a UEM. São exemplos de coletivos com interesse em teatro engajado e criação coletiva (teatro de grupo), ligados a Universidades, surgidos em meados dos anos 1980, o que demonstra uma iniciativa não apenas reativa, ou seja, posterior ao teatro feito nos grandes centros, mas ativa e com dinâmica própria.

Neste artigo, portanto, o recorte recai sobre o teatro político no interior do Paraná, com uma recepção produtiva do teatro brasileiro dos anos 1960 e do teatro épico de Brecht. Aqui analisamos duas produções específicas: a dramaturgia e encenação de *Bodas de café*, em 1984, pelo Proteu, e do TUM, a dramaturgia de *Medidas contra a violência* (2006), marcada por fragmentos articulados de textos variados de Brecht.

Breves considerações sobre a formação do Proteu e do TUM

Em 1968, ano do fatídico AI5, cerceador das últimas liberdades de pensamento e criação combatidas pela ditadura militar, foi realizado, em Londrina, o 1º Festival Universitário, iniciativa de jovens interessados em pensar e fomentar a cultura, gérmen do que é hoje um dos mais reconhecidos festivais de teatro do Brasil, o FILO. Em 1970, é criada a Universidade Estadual de Londrina e em 1972 é formado o primeiro coletivo de teatro ligado à Universidade, o Grupo Núcleo de Teatro

Independente, que apesar da breve existência (1972 a 1975) dá origem ao Projeto de Teatro Experimental Universitário (PROTEU), dirigido por Nitis Jacon, grupo de teatro amador com produções de qualidade profissional e projeção nacional. O Proteu manteve-se ativo de 1978 até 1996. Segundo Nitis Jacon,³ o grupo realizou um total de 21 montagens, dentre as quais *Bodas de café* é a primeira com dramaturgia própria e dedicada a repensar os 50 anos da história de Londrina, comemorados em 1984.

Desde sua criação, o grupo tinha profunda consciência do papel de experimentação de técnicas e ideias a partir do estudo de práticas já existentes, mas com o intuito de “renovar, tentar atualizar ou criar novas formas”.⁴ Chama a atenção a consciência do grupo, ainda no início de sua caminhada, sobre o pertencimento a uma história do teatro que se constrói no movimento constante entre a herança da tradição e o olhar voltado para o futuro, para aquilo que pode ser renovado e proposto. Da produção teatral contemporânea, o grupo vai beber na fonte do teatro político, em consonância com obras marcantes das décadas de 1950 a 1970. É um período em que as camadas populares, o proletariado e o campesinato, finalmente, chegam aos palcos. E junto com o trabalhador, está o contexto econômico do país e as contradições do modo de produção capitalista, geradores das desigualdades de classe – tensionando as formas artísticas a buscar expressões próprias dessa situação.

Já o TUM foi criado em 1987 por Eduardo Montagnari, professor de Sociologia da UEM e diretor teatral. Há duas linhas históricas importantes de serem traçadas: a relação deste projeto com os anos 1960, e o desenvolvimento do teatro em Maringá. Pela primeira linha, Montagnari teve um primeiro contato com Brecht ao participar do Teatro Universitário de Araraquara (TUA) entre os anos 1967 e 1971. Neste período, o grupo se deteve sobre o estudo e a encenação de Brecht, pois ele “era uma presença, que nos anos 60, estava acostumada a freqüentar com uma certa assiduidade o ideário de quem voltava seus interesses para o teatro, a arte e a política”.⁵ Na outra frente, em 1978, Valter Pedrosa criava na UEM o Grupo Experimental, como projeto de extensão universitária. Nesse contexto surge o TUM, em 1987.

³ JACON. *Memória e recordação*: Festival Internacional de Londrina – 40 anos, p. 125.

⁴ JACON. *Memória e recordação*: Festival Internacional de Londrina – 40 anos, p. 125.

⁵ MONTAGNARI. *Teatro Universitário em cenas*: referências e experiências, p. 7.

O TUM estreia com a encenação de *A exceção e a regra*, de Brecht, em 1987. O projeto do TUM partia, seja em encenações, processos de trabalho, cursos ou oficinas, de uma perspectiva épica. De Brecht, o TUM realizou ainda um projeto de extensão com crianças e adolescentes num processo didático com *Aquele que diz sim, Aquele que diz não* (1996-1997) e encenou a montagem de fragmentos brechtianos, a partir de trechos de peças, poemas e textos em prosa, como *A parada do velho novo* (1991) e *Medidas contra a violência* (2006).

É nítida a influência do teatro épico brechtiano sobre os grupos aqui investigados. A intrusão do épico na estrutura dramática se dá por meio de uma série de recursos, como uso de títulos nas cenas, que podem, inclusive, ser projetados em telão na montagem do espetáculo; personagens que se apresentam ao público e/ou narram e comentam sua própria história; interrupção do fluxo da ação por expedientes narrativos como a intromissão de um narrador ou comentários de personagens sobre o que se desenrola no palco; a retomada da figura do coro, que comenta a ação de modo a provocar a reflexão do público e gerar distanciamento em relação à ação dramática; inserção de canções no tecido dramático com a função de comentar aspectos das situações e conflitos; remeter diretamente (ou alegoricamente) à história, não como pano de fundo, mas como crítica aos discursos dominantes que se fingem neutros. Esses recursos atuam em múltiplas direções, com destaque para a implosão dos limites do drama para sua exterioridade, isto é, para as condições concretas de existência do leitor/espectador e a intenção de provocar distanciamento, um corte na imersão do receptor no universo dramático a fim de mantê-lo alerta e reflexivo. Rosenfeld destaca o caráter dialético do processo de distanciamento:

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna em nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser a negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido.⁶

⁶ ROSENFELD. *O teatro épico*, p. 152.

Ao opor-se ao teatro de forma dramática ou aristotélica, Brecht pretende que emoções como o terror e a piedade sejam substituídas por “[...] emoções que ‘vêm’, como o espanto e a admiração”, uma vez que o espanto “[...] arranca as coisas de suas rotinas desgastantes e as torna estranhas, como se estivessem sendo vistas pela primeira vez”.⁷ As técnicas praticadas por Brecht tornam-se ótimo instrumento para os grupos colocarem em debate a realidade nacional, como passamos a demonstrar na análise de *Bodas de café* e de *Medidas contra a violência*.

O teatro épico em *Bodas de café*

Bodas de café é uma construção coletiva a partir de pesquisas históricas e documentais, com dramaturgia final assinada por Nitis Jacon. A opção por revisitar a história dos 50 anos de Londrina no contrafluxo da história oficial possibilitou ao grupo uma narrativa outra da colonização de Londrina, como os próprios atores afirmam nas cenas finais: “O que acontece é que a gente optou pela história dos que não deram certo...” (Cena 30).

A ação dramática percorre os principais fatos ligados à fundação, povoamento e desenvolvimento da cidade, começando pelos interesses comerciais da colonização inglesa, o desmatamento e expulsão de índios e posseiros, a chegada dos primeiros pioneiros, dentre os quais as tantas prostitutas, os lavradores migrantes e os picaretas que intermediaram o comércio de terras. O crescimento excepcional da cidade é retratado por sua ascensão econômica, impulsionada pelo café, mas com a finalidade de mostrar o que acontece aos que ficam pelo caminho, à margem do progresso.

Apesar da multiplicidade de personagens, tempos e espaços, há um fio de ação que confere unidade ao texto – além, é óbvio, da própria história de Londrina: a trajetória de dois casais que se encontram no trem da Sorocabana rumo ao norte-paranaense. Antonio e Zefa ilustrarão a saga do agricultor que parte em busca de um pedaço de chão para cultivar a terra, sem pretensão de enriquecimento. Querem apenas um espaço para sobreviver, cuidar da família. Eles passam por todas as agruras comuns aos migrantes àquela época: são enganados por um picareta; trabalham como colonos para um grande fazendeiro; juntam dinheiro com grande

⁷ BORNHEIM. *Brecht: a estética do teatro*, p. 255.

sacrifício até comprar sua própria terra; enfrentam a crise cafeeira de 1960, à qual não sobrevivem por não conseguirem empréstimo bancário. Acabam perdendo o sítio, vivendo na periferia da cidade e na condição de boias-frias. O outro casal, Jacinto e Socorro, compartilha com o primeiro a condição de penúria, mas toma outra direção, a começar pelas razões que levaram Jacinto a deixar o Nordeste: quer escapar do cangaço, da sina de agir com violência contra seus iguais a mando de grandes coronéis. Ao contrário de Antonio, que segue uma trilha de conformismo, Jacinto optará pelo engajamento político, promovendo a conscientização do colono explorado e cooperando com a luta dos posseiros contra os grandes fazendeiros.

Bodas de café possui dois níveis de representação: o primeiro é a encenação, em chave dramática, de episódios representativos dos cinquenta anos de Londrina; o segundo constitui-se por atores no processo de criação do espetáculo que conta essa história, portanto, em chave metateatral. A existência dos dois níveis de representação implica dupla temporalidade: o presente da criação teatral (1984) e a dramatização de fatos passados (1929 a 1984), o recontar – talvez mesmo o reescrever – da História. Em razão da temática histórica do primeiro nível de representação, há várias temporalidades que se sucedem progressivamente, “[...] muito embora sem uma preocupação fundamental a nível de precisão histórica, datas, personagens, fatos”.⁸

No nível metateatral – aquele em que os atores se mostram despidos de personagens, discutindo o fazer teatral –, é dado ao conhecimento do público o percurso de construção de texto e espetáculo, discorrendo sobre as pesquisas realizadas, comentando as escolhas do grupo por deixar esse ou aquele episódio histórico de fora e inclusive fazendo autoavaliações dos resultados parciais do processo criativo. No nível da representação em modo dramático, acompanhamos o suceder de fatos históricos e fictícios que cobrem um período de 55 anos. Esse desfile de situações aproxima a peça do “mostrar” brechtiano, especialmente porque expõe a transformação do homem em consonância com mudanças da estrutura econômica e social de que é, simultaneamente, sujeito e objeto. Ao procurar compreender as consequências de um processo histórico, o Proteu tem plena consciência de que “o homem é objeto de uma análise”, exatamente porque, como quer Brecht, “o homem [é] suscetível de ser

⁸ JACON. *Memória e recordação*: Festival Internacional de Londrina – 40 anos, p. 133.

modificado e de modificar”.⁹ Para atingir o objetivo de apresentar o homem como transformável e transformador, a ação dramática abandona o encadeamento lógico-causal para progredir aos saltos, numa sequência de situações ilustrativas tanto da formação da elite econômica quanto do proletariado e as consequências das desigualdades sociais.

A opção pela ação fragmentária aponta para um determinado modo de construção de personagens, necessariamente afastadas do psicologismo do teatro burguês ou mesmo do teatro psicológico moderno. A maioria das personagens acaba representando tipos como o índio, a prostituta, o negociante de terras picareta, o fazendeiro, o japonês imigrante, o policial, o posseiro, dentre tantas outras figuras emblemáticas que participam da construção da cidade menina. Nesse conjunto de personagens, há aquelas que transcendem a representação de classe, ganhando certo aprofundamento e individualização, caso particular dos casais Antonio/ Josefa e Jacinto/ Socorro.

Também em sintonia com os pressupostos brechtianos estão as categorias diálogo e conflito. O diálogo intersubjetivo domina muitas cenas, porém, é atravessado pela narração, incorporada por meio de diferentes estratégias, desde personagens que entram em cena e se apresentam, como Palmira Preta, a prostituta que relata sua origem e como chegou a cidade (Cena 06) e o índio que denuncia o desmatamento e a cobiça do branco (Cena 04), até a inclusão de gravações em áudio, tal qual está previsto no início da Cena 22 – “(Notícia de Rádio em edição extraordinária. Repórter Esso – gravação)” – para o anúncio do golpe militar em abril de 1964. A leitura de documentos históricos como recurso narrativo é utilizada já na Cena 03, quando o Ator 03 lê para os companheiros uma nota sobre a chegada dos pioneiros, em agosto de 1929, ou quando a ação está em 1954 e utiliza-se um programa de rádio para noticiar a morte de Getúlio, com leitura de trecho de sua memorável carta (Cena 17). Ao final da cena 21, em que o foco se desloca do grupo de teatro discutindo o auge do café e sua consequente crise na década de 1960 para uma entrevista da *Folha de Londrina* com a Rainha do café, é utilizado o expediente do desmonte do diálogo dramático. As falas atribuídas ao jornal trazem dados estatísticos sobre o cenário cafeeiro do período, ao passo que a fútil modelo replica com suas preferências de leitura, sonhos pessoais e opiniões acríicas, portanto, não há interação a que se possa dar o nome de diálogo, mas

⁹ BRECHT. *Estudos sobre teatro*, p. 24.

sim, a exposição de duas perspectivas opostas sobre o universo cafeeiro: a econômica, com a entrada do café paranaense no mercado externo como estopim da crise, e o *glamour* midiático fabricado.

A expectativa de um conflito interpessoal em torno do qual a ação e o diálogo orbitem é frustrada pela fragmentação, pois, como não há uma ação única que se desenrola até um desfecho, os conflitos multiplicam-se conforme a variedade de situações. Uma marca do teatro épico é a projeção do conflito para além dos limites do drama, deixando claras as relações entre o universo ficcional e a realidade exterior a que ele remete. Desse modo, o conflito é o espelhamento de relações sociais cujas determinantes são históricas, econômicas e políticas. Como o objetivo é mostrar os percalços do homem comum nos cinquenta anos de história, o conflito que paira sobre todas as situações dramáticas, mais ou menos independentes do fio principal (trajetórias de Antonio e Jacinto), é o mesmo: o homem em luta com determinantes econômicos, sociais e políticos incidentes sobre seu agir e estar no mundo.

A simultaneidade de tempos e espaços também contribui para a percepção de uma mediação épica na construção da trama. Uma cena exemplar desse procedimento é a 23, na qual há dois espaços – uma cela de prisão e uma sala de interrogatório – cujas ações são apresentadas alternadamente. Na cela, Jacinto, preso político, conversa com um preso comum e fala com orgulho sobre a filha, Elvira, que está prestes a começar faculdade e fazer teatro. Na sala de interrogatório, um policial agride verbal e fisicamente Elvira, rebaixando-a intelectualmente e desqualificando-a por fazer teatro. O contraste entre as cenas e o modo de caracterização da personagem feminina funciona em chave irônica e provoca o rebaixamento do policial, ignorante do sentido do que seja ser comunista e revelando os fundamentos morais da censura policial ao disparar: “Teu pai é um comunista filho da puta, você só pode ser uma vagabunda” (Cena 23). O intercalar das situações, tempos e espaços revela a mediação épica capaz de gerar, simultaneamente, um efeito de quebra da linearidade da ação e de complementaridade entre as cenas.

A inserção de canções é outra estratégia para provocar distanciamento crítico do espectador em relação à ação, como acontece com a canção “Paraná do Norte”¹⁰ que, embora figure como efeito sonoro

¹⁰ Composição de Diogo Mulero, conhecido como “Palmeira”, gravada em agosto de 1950, pela Continental, disco N° 16.239, faixa A.

de uma emissão de rádio (Cena 10), tem de ser lida de uma perspectiva crítica, épica e irônica porque sua letra é o retrato da construção de um discurso ufanista acerca do Norte do Paraná. Portanto, sua participação na dramaturgia oscila entre recurso dramático, por fazer parte do encadeamento da ação, e recurso épico, pois seu conteúdo reverbera na trajetória fracassada de Antonio e Zefa. Logo na primeira estrofe da composição, um verso caracteriza a região como Eldorado, “Lugar de riqueza, miséria não há”, perspectiva compatível com a propaganda veiculada nas décadas de 1930 e 1940, de que a canção, de 1950, ainda é um eco. A música é executada no início da cena, entremeando a locução e um diálogo entre Antonio e Zefa, personagens cuja trajetória vai desmentir o verso “Quem quiser dinheiro é só trabalhar”. Paira um questionamento: como é possível uma terra tão pródiga ser tão sovina com os filhos que a adotaram?

O humor constante obriga o receptor a visualizar as situações de modo paródico, a começar pela primeira cena do espetáculo, em que, por meio de figurino, gestualidade e marcação, os colonizadores ingleses são destronados da pose aristocrática, uma espécie de aclimatação tupiniquim. Portanto, a primeira cena dirige a recepção global do leitor/espectador, mantendo-o alerta para ambiguidades e rebaixamentos paródicos. O primeiro corte no fluxo dramático é feito por recurso metateatral, pois um ator questiona os bastidores das negociações entre ingleses e brasileiros, e um dos ingleses responde, já saindo da personagem e assumindo-se ator que comenta a ação que se desenrola naquele momento. Segundo Bornheim, aí está um

[...] pressuposto básico do distanciamento: se o ator não desaparece atrás do personagem é porque, além de mostrar-se como ator, ele mostra também o personagem, e o espectador vê o ator que mostra e se mostra, e o personagem que é mostrado. Tudo dependerá então das técnicas que constroem esse ato de mostração, da elaboração do gesto que o ato de mostrar exige. Tudo vai se concentrar no cultivo das distâncias – distância entre o ator e o personagem, distância entre o espectador e o personagem. E tais distâncias estabelecem um modo de diálogo entre o ator e o espectador.¹¹

¹¹ BORNHEIM. *Brecht: a estética do teatro*, p. 259.

Todos os recursos épicos, utilizados para a composição de dramaturgia e espetáculo, concentram-se em atingir um mesmo efeito: apresentar um processo de colonização capitalista atravessado por desigualdades de classe e marcado por exclusões. Essa a trajetória do homem que o Proteu se dispôs a mostrar. E ao mostrá-la, fazer pensar sobre o que sobrou desse processo colonizador na Londrina do século XXI.

A força de *Bodas de café* se deixa ver quando identificamos que se alinha a uma tradição consolidada de nosso teatro épico de lidar criticamente com a matéria histórica: *Café*, de Mário de Andrade, escrita entre 1933 e 1942, trata da crise de 1929/1930 do café a partir da visada dos colonos e desempregados; já *A moratória*, de Jorge Andrade, de 1955, centra atenção também para essa crise, mas a partir dos latifundiários que perderam suas fazendas, conseguindo manter distância entre a nostalgia da idealização dos latifundiários e também da sociedade industrial. *Mutirão em novo sol*, de Augusto Boal e Nelson Xavier, de 1960, dá expressão cênica à luta no campo como teatro tribunal, a partir de entrevista com o líder da luta no campo em torno da guerra do Capim, Jôfre Corrêa Neto. Cada uma das quatro peças apresenta inovações formais que evidenciam acúmulo crítico continuado. *Bodas de café*, diferente das demais, não se refere a um evento histórico específico, mas à colonização de toda uma região em torno de Londrina ao longo de décadas. Isso traz um elemento formal novo: trata-se de uma visada épica, no sentido estrito do termo, pois tematiza grupos sociais amplos em um vasto período. Isso se conseguiu pelo recurso dos cortes no tempo, enfocando alguns momentos específicos em que questões históricas, como por exemplo da ocupação da terra, se agravavam; ela não faz, portanto, um preenchimento da história concebida como linear, com acontecimentos numa linha do tempo, mas procura momentos-chave para a compreensão da dinâmica histórica e estética – numa perspectiva bem afeita à filosofia da história de Walter Benjamin,¹² amigo e colaborador de Brecht, por muitos tido como seu crítico mais certo e importante. Essa estrutura inovadora é vista a partir dos de baixo, dos que normalmente não têm voz, e também esse ponto é relevante, pois estamos falando de uma colonização no século XX que, no mais das vezes, é contada a partir dos “pioneiros” que ou vieram ricos ou aqui fizeram fortuna.

¹² BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 224.

O teatro épico no TUM até as *Medidas contra a violência*

A encenação de *A exceção e a regra*, em 1987, pelo TUM, com direção cênica de Montagnari e direção de atores de Luthero de Almeida, tem traços de um projeto didático. Afinal, essa peça didática tem dinâmica própria, que articula uma curva dramática com uma série de instâncias que promovem a distância – do poema inicial aos comentários do comerciante sobre suas intenções, passando pela explicitação das forças em jogo na luta de classes, culminando num julgamento encenado (duplamente, como encenação da falsidade da justiça burguesa, que não é universal nem neutra, e como encenação do juiz, que explicitamente está do lado do comerciante, defendendo o capital). O julgamento se configura como mecanismo estético do *gestus* de mostrar, no sentido de narrar, o que está em jogo e o modo de atuação.

Num poema da série *Poemas sobre o teatro*, intitulado, “O mostrar tem que ser mostrado”, Brecht diz:

Mostrem que mostram! Entre todas as diferentes atitudes /
Que vocês mostram, ao mostrar como os homens se portam /
/ Não devem esquecer a atitude de mostrar. / A atitude de
mostrar deve ser a base de todas as atitudes.¹³

Esta era a perspectiva imposta pela encenação dessa peça fundamental para a compreensão de dispositivos dialéticos brechtianos, que exigem atualização rigorosa para sua operação. Nesse sentido, a encenação trabalhava com a colonização do Norte do Paraná pelos ingleses por volta dos anos 1930, com a criação da Cia Melhoramentos Norte do Paraná e seu modelo de ocupação comercial em pleno século XX, semelhante ao contexto retratado em *Bodas de café*. Montagnari escolheu essa peça

[...] por ver na fábula de *A exceção e a regra* uma alegoria sobre a mentalidade capitalista, próxima daquela presente no processo de ocupação e colonização do Norte do Paraná, ainda que, naquela fábula, o cenário fosse um deserto, aqui uma floresta.¹⁴

¹³ BRECHT. *Poemas 1913-1956*, p. 241.

¹⁴ MONTAGNARI *apud* LISBÔA. Brecht: montagem de *A exceção e a regra*, p. 129.

Sendo assim, as questões trazidas à tona pela dramaturgia e encenação de *Bodas de café* se articulam com o projeto em torno de *A exceção e a regra*. Não se tratava, no entanto, de uma ambientação paranaense em registro realista da primeira metade do século XX, o que poderia resultar num pitoresco fácil e frágil. O texto era praticamente o original brechtiano; muito mais importante era *mostrar* a força da dialética brechtiana, que exige a exposição de mecanismos encobertos do processo de naturalização da barbárie das instituições burguesas, escondidas sob o manto da universalidade e do uso da razão instrumental. A completa identificação com o local levaria ao engano da empatia: como conhecemos de Brecht, o deslocamento que usa da intenção alegórica para construir significado é muito mais eficaz como operador crítico.

Para reforçar o caráter narrativo do projeto, deve-se destacar a instauração de um narrador que explicita algumas situações que poderiam passar despercebidas pelo público, como as poucas e esparsas referências à região – o que era parte do projeto, como se viu. Essas referências se encontravam nos figurinos e na presença marcante, no centro do palco, de um tronco de árvore. É fácil observar a dificuldade em se perceber o jogo proposto. Lisbôa, em artigo sobre a encenação, em 1988 no II Festival Universitário de Teatro de Blumenau (no qual foi premiada pela direção e montagem), diz assim: “[...] tem-se a impressão de que o grupo não ousou mexer no texto brechtiano, assim, as referências locais mantêm-se no nível do figurino e sonoplastia”.¹⁵ De fato, não se trata de falta de ousadia, mas de um projeto bem resolvido de recepção do autor alemão.

Em 1991, o TUM encena *A parada do velho novo*, peça formada pela articulação entre poemas (como o que dá título à peça), uma peça curta (*O mendigo e o cachorro morto*), trechos de peça (cena Os três palhaços, um dos inquéritos de *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*), um excerto de *Sr. Puntilla e seu criado Matti* e, por fim, o texto em prosa *Medidas contra a violência*, que faz parte das *Histórias do Sr. Keuner*. Nesta dramaturgia, a fragmentação e montagem ocupam o primeiro plano, marcado pela alegorização e pela articulação temática e formal. A encenação se organizava como um experimento, que prezava muito seu caráter não acabado, de obra aberta, o que ganha estatura formal pelos processos de construção do texto a partir de uma linha temática que explorava uma contradição específica.

¹⁵ LISBÔA. Brecht: montagem de *A exceção e a regra*, p. 133.

Esse processo de fragmentação e montagem será levado adiante e aprofundado em *Medidas contra a violência*, de 2006, de tal modo que podemos nos debruçar sobre esse texto como uma espécie de resultado vivo e não fechado de um projeto de quase 20 anos. A cena dos três palhaços e a história do Sr. Keuner foram mantidas, ligando os dois projetos. O eixo articulador, no entanto, passa a ser a discussão em torno da violência. A dramaturgia é formada por 14 cenas, entre elas, 3 histórias do Sr. Keuner, 4 poemas, 3 canções e o excerto de *Baden-Baden*, conhecido como *Os três palhaços*. Pode-se dizer que a estrutura da peça se ancora nas três histórias do Sr. Keuner, momento-chave de consolidação do pensamento dialético e fragmentário na obra do dramaturgo alemão. Estamos diante não do Brecht apocalíptico das primeiras peças, que predomina no teatro nacional, ou as peças da fase madura desarmadas de sua dialética anti-ilusionista, mas do Brecht que “dizia não suportar senão a contradição”.¹⁶

A peça não tem fio narrativo, curva dramática, nem personagens com psicologia elaborada. Privilegiou-se textos notadamente dialéticos, que desarmam, à queima-roupa, quem vem à espera de um teatro com conflitos intersubjetivos claros. Embora o título remeta a ações práticas para se afastar da violência, sua dramaturgia está preocupada em discutir o que é, e como opera a violência. Ela opera na contramão dos que, porventura, esperam um capítulo de autoajuda, ou uma história exemplar de superação da violência pela ascese ou por algum outro caminho regressivo, e também rechaça apresentar medidas dos “homens de bem” para se excluir do âmbito da violência dos bandidos – como construir muros, andar armado e monitorado, ter um carro blindado etc. Isso porque o tema da peça, que liga suas cenas soltas, é a dialetização e historicização do conceito de violência. A pior das faces da violência, de caráter sistêmico e objetivo, na acepção de Zizek,¹⁷ é a paz burguesa das instituições democraticamente constituídas, da elaboração da justiça e sua aplicação, da ordem econômica, da propriedade privada, da santidade do mercado e do dinheiro, da ajuda que é alheamento e alienação – sendo, portanto, violência desmedida. A violência em estado bruto, a violência subjetiva do uso da força contra o outro, não é atacada *a priori*, pois resulta historicizada. Em última análise, resta a questão brechtiana por

¹⁶ PASTA. Brecht/Brasil/1997, p. 21.

¹⁷ ZIZEK. *Violência: seis reflexões laterais*.

excelência, mais viva do que nunca: o que é roubar um banco perto de fundar um? Não é à toa que essa questão surja na Ópera dos três vinténs (1928), de onde vem duas das canções da peça.

Nenhuma cena permite que se acompanhe um desenvolvimento psicológico, a não ser o poema sobre a infanticida Maria Farrar, mas aqui é impossível criar identificação quando sabemos que ela espanca o filho recém-nascido até a morte quando este chora. Ora, o primeiro ato biológico e social puro, o da fome que leva ao choro, é negado por aquela que nunca teve voz, que é invisível socialmente – os padrões de Farrar sequer perceberam que estava grávida, tal a potência de sua anulação. O choro é interpretado como uma inaceitável luta pela vida, e exige pronta reação. Matou para que o filho não tivesse a vida que ela teve? Por desespero, cansada? Por vingança contra todos que a oprimem, todo o tempo, a vida toda? Por que lutar não é mais possível? O texto apenas diz, ao final: “Vocês que dão à luz entre lençóis limpos / E chamam de ‘abençoada’ sua gravidez / Não amaldiçoem os fracos e rejeitados, pois / Se o seu pecado foi grave, o sofrimento é grande.”¹⁸ A violência desmedida e desesperada da mãe contra o filho recém-nascido não ganha propriamente justificação, mas é localizada historicamente e se torna compreensível no quadro mais amplo do abuso e da exploração dos mais frágeis – a criança e, também, a sua mãe.

Mas, como dito, a dialética desta peça está intimamente ligada às *Histórias do Sr. Keuner*. A importância de tal personagem não está em sua determinação social ou psicológica, mas em sua argumentação. O Sr. Keuner está em um auditório lotado e disserta contra a violência. Quando a violência surge alegoricamente atrás dele, assustando e dispersando seus ouvintes, ele diz a ela que falava a seu favor. Quando seus alunos o interpelam e perguntam pela sua coragem, diz que pretende sobreviver à violência. Fica evidente a posição anti-heroica da personagem, que prefere manter-se viva a colocar-se corajosa e desafiadora frente a uma força reconhecidamente maior que ela. Keuner não é daqueles que morrem como mártires para manter sua palavra. Como o estudante de *Aquele que diz Não*, ser fiel a si mesmo e à verdade não requer guardar sempre a tradição, mas sim refletir sobre toda nova situação dada, não importa o quanto isso fira, em aparência, a dignidade.

¹⁸ BRECHT. *Poemas 1913-1956*, p. 43.

Medidas contra a violência se alinha à rica tradição das encenações brechtianas no Brasil, a começar, se tomarmos o teatro profissional, pela encenação de *A alma boa de Setsuan* pelo TMDC (Teatro Maria Della Costa) em 1958, e que teve vários momentos-chave, como a encenação de *Os fuzis*, baseado em *Os fuzis da senhora Carrar*, pelo TUSP em 1968, com direção de Flávio Império, ou *Galileu Galilei*, pelo Oficina, também em 1968, passando também pela Ópera do malandro, de 1978, de Chico Buarque, a partir da Ópera dos três vinténs, de Brecht, entre tantas outras, como se pode ler em Bader¹⁹ e Ellis.²⁰ Mas, em *Medidas contra a violência*, estamos diante da encenação de fragmentos brechtianos montados por um fio dramático condutor. Há poesia, trecho de peças, textos curtos em prosa, de épocas diferentes, com um propósito: o exercício da dialética em torno do conceito de violência – e, portanto, de justiça – que define quem tem seu monopólio. A violência, conceito de apreensão aparentemente imediata e banal, acaba ganhando estatuto dialético quando se percebe que a paz das instituições burguesas envolve a naturalização da opressão. Não há tema mais caro a Brecht, como sabem os espectadores de *A exceção e a regra*, ou de *Santa Joana dos Matadouros*, por exemplo. Ela surge em uma peça sem personagens e conflitos organizados por uma curva dramática, mas por fragmentos montados em determinada ordem – não como mero procedimento técnico, mas com o *status* de princípio artístico, como pensa Bürger.²¹ A compreensão do todo se dá pela desmontagem que a estrutura da comédia propicia – sendo essa escolha formal pela comédia decisiva para o distanciamento requerido. Na comédia, diferentemente de uma peça dita séria, cada cena pode valer por si mesma, sem prejuízo de um sentido articulado entre as partes. Montagnari usa a estrutura da comédia, em chave de farsa, para colocar em cena temas complexos, que se veem perspectivados. Sua suposta sisudez metafísica (a violência, o poder, a ajuda) perde espaço quando se desmascara o interesse que defendem – normalmente, a manutenção do *status quo*. Esse o mecanismo estético de desconstrução do discurso proferido, que põe em cena uma dialética de longo alcance e próxima dos espectadores sem repertório intelectualizado. Assim fala com seu público de modo compreensível e sem banalizar a mensagem, construída pelo fio da ironia.

¹⁹ BADER. *Brecht no Brasil: experiências e influências*.

²⁰ ELLIS. *Brecht's reception in Brazil*.

²¹ BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 149.

Considerações finais

Neste artigo, falamos de um processo histórico anterior – e que dá base – ao fortalecimento, estruturação e articulação, a partir dos anos 1990, do teatro de grupo no Brasil como um momento de politização do teatro brasileiro, fugindo do debate já reconhecido a partir dos grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo. De certa forma, a retomada do projeto de teatro engajado dos anos 1960 no interior do Paraná, em torno das Universidades, contribui para pensarmos nos processos lentos, graduais e, muitas vezes, subterrâneos (por conta da censura ou não) que irrompem em outros momentos com um enorme potencial epistemológico. Esse processo é marcado por grupos relativamente estáveis, com repertório, pesquisa teatral, formação de um público crítico-reflexivo, num lugar específico, com inovações artísticas pautadas por questões de relevo social, buscando a mediação entre forma literária e processo social. Como dito na introdução, as duas peças conseguem articular filiação de textos e fidelidade a contextos, sem perder de vista a inovação temática e formal, mantendo-se inteligíveis: não é pouca coisa. A formação de um público inquiridor é ponto central dessa nova configuração, pois se apresenta como uma possibilidade de crítica, por uma fresta que seja, da totalização negativa preconizada e realizada pela arte sob o jugo da indústria cultural. Assim se questiona tanto a concepção da arte pela arte quanto a da arte como mero entretenimento, buscando um caminho dialético. Essa perspectiva pode ser vista pela história, de um modo geral, e por um mergulho num momento – numa dramaturgia – específica dos grupos Proteu e TUM.

Referências

BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-234.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertold. *Histórias do Sr. Keuner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BRECHT, Bertold. *Poemas 1913-1956*. 5. ed. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2000.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Coligidos por Siegfried Unseld. Portugal: Portugália Editora, 1957.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. *Revista Novos Estudos*, São Paulo, n. 30, p. 111-129, jul. 1991.

CARVALHO, Sérgio de (org.) *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Cia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

CARVALHO, Sérgio de. Atitude modernista no teatro brasileiro. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria. (org.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itáu Cultural, 2011. p. 99-106.

COSTA, Iná C. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular; Nanquim Editorial, 2012.

ELLIS, Lorena B. *Brecht's reception in Brazil*. New York: Peter Lang, 1995.

JACON, Nitis. *Bodas de café*. Londrina, 1984. Cópia mimeografada.

JACON, Nitis. *Memória e recordação: Festival Internacional de Londrina – 40 anos*. Londrina: Midiograf, 2010.

LISBÔA, Eliane Tejera. Brecht: montagem de *A exceção e a regra*. In: SARTINGEN, Kathrin (org.). *Mosaicos de Brecht: estudos de recepção literária*. São Paulo: Arte & Ciência, 1996. p. 116-140.

MONTAGNARI, Eduardo. *Medidas contra a violência: variedades brechtianas*. Maringá, 2006. Cópia mimeografada.

MONTAGNARI, Eduardo. *Teatro Universitário em cenas: referências e experiências*. Maringá: Eduem, 1999.

PASTA JR., José Antonio. Brecht/Brasil/1997. *Revista Vintém: ensaios para uma arte dialética*, São Paulo, n. 0, p. 20-22, ago./set. 1997.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 1997.

WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: história de uma amizade*. Tradução de Rogério Silva Assis. São Paulo: Edusp, 2013.

ZIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Tradução de Miguel S. Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

Recebido em: 27 de setembro de 2018.

Aprovado em: 25 de janeiro de 2019.