

LESLIE DAMASCENO. *Cultural Space and Theatrical Conventions in the Works of Oduvaldo Vianna Filho*. Detroit: Wayne State University Press, 1996.

Desde os meados da década de cinquenta até a eclosão quase completa do processo político em dezembro de 1968, a produção cultural brasileira passou por uma fase extraordinária de inovação formal e de contestação radical. O teatro brasileiro se posicionou como vanguarda de um nacionalismo crítico e consciente que logo seria desenvolvido em outros campos artísticos como cinema, música popular, e as artes plásticas. E como toda produção cultural de esquerda o teatro passou por momentos de crise aguda seguidos por várias tentativas de auto-crítica após o golpe militar de 1964 e a ascensão das forças mais reacionárias na vida nacional. A vida e a obra de Oduvaldo Vianna Filho (o “Vianinha”, 1936-1974), um dos artistas e teóricos mais radicais de sua geração, nos oferecem uma ótica simultaneamente panorâmica e singular das crises culturais e existenciais da época. Singular porque o Vianinha trouxe uma visão independente e pessoal para os problemas *específicos* do teatro nacional; panorâmica porque suas críticas e auto-críticas quase obsessivas iluminaram o *dilema geral* da “classe artística” daquela geração. O livro de Leslie Damasceno é o primeiro estudo em inglês sobre o Vianinha e, que eu saiba, o análise mais completo da trajetória criativa do dramaturgo até agora. Neste excelente estudo, Damasceno consegue inseri-lo no contexto cultural e ideológico da época sem ofuscar a gênese de sua visão pessoal do teatro brasileiro.

Damasceno começa sua análise com uma indagação extensa sobre a posição e o sentido do teatro em vários contextos históricos, destacando especialmente as produções teatrais que procuram fazer intervenções críticas nos cenários político e cultural. Seguindo uma linha teórica aberta por Raymond Williams e outros inovadores de estudos culturais britânicos, Damasceno se interessa pela “dialectica entre infraestrutura teatral e os sistemas de valor” (17). Ou seja, não basta analisar os textos, a *mise en scène*, a recepção crítica, etc., sem também levar em conta o as condições materiais de tal produção. Ela propõe uma análise de teatro enquanto “espaço cultural” que abrange o local físico e o contexto socio-cultural (28), tomando como exemplos as várias manifestações teatrais brasileiras como Teatro Brasileiro de Comédia, a revista, o teatro popular e o teatro alternativo.

Segundo Damasceno, a teoria teve um papel fundamental no desenvolvimento do teatro brasileiro, sobretudo desde a década de cinquenta, dado sua importância política (36). Vianinha foi um dos teóricos mais célebres durante um período de avanços radicais. Participou desde cedo no Teatro Arena de São Paulo, que representou a primeira tentativa de estabelecer as bases para um teatro popular e nacionalista no Brasil. Depois ajudou a fundar o Centro Popular de Cultura (CPC), sob a égide da União Nacional de Estudantes (UNE), que registrou a experiência mais radical de conscientizar os trabalhadores urbanos e rurais através de teatro político-didático ou *agitprop*. Após o golpe e a dissolução do CPC, trabalhou com o Grupo Opinião, um

teatro musical do Rio de Janeiro que procurou fazer frente ao regime e restabelecer os laços entre artistas, militantes e o povo.

Suas indagações e críticas se tornam cada vez mais interessantes e incisivas ao decorrer da década de sessenta. O “teatro guerrilheiro”, ou teatro de agressão, que surgiu no Brasil em 1967 como expressão das crises políticas e existenciais entre artistas de esquerda, provocou um debate intenso sobre as estratégias culturais mais eficazes perante a consolidação de um regime autoritário. Damasceno mostra que o Vianinha registrou uma crítica equilibrada e inteligente desta tendência, notando que o teatro de agressão perde o sentido da historicidade ao demolir totalmente o sistema de representação vigente (51):

O objeto é enriquecer e desenvolver o sistema de representação do espectador e não promover uma momentânea liberação dos arraigados valores do sistema de representação que possui o público (52).

Faltou ao estudo de Damasceno um tratamento mais desenvolvido desta tendência que talvez esclarecesse mais as conjunturas políticas e culturais desta época. Ou seja, qual foi o outro lado deste debate? Como os defensores do teatro de agressão perceberam o teatro do Vianinha? Houve algum diálogo?

Mas para ser justo, o livro não pretende estudar o “campo” de teatro brasileiro, e sim apresentar a visão particular do Vianinha. Damasceno dá cobertura extensa às peças por ele escritas começando com suas duas produções para o Teatro Arena no final da década de cinquenta, a farsa *Bilbão via Copacabana*, e *Chapetuba Futebol Clube*. Esta última é um drama realista que trata os dilemas éticos de jogadores de segunda categoria presos num contexto de exploração econômica e de corrupção oficial. Para Damasceno, a peça funciona “como microcosmo da sociedade brasileira, uma alegoria realista de desmistificação” (85).

Logo após esta produção, Vianinha saiu do Teatro Arena, alegando que o grupo não tinha “uma visão que fundamente a necessidade de uma transformação cultural” (90). Segundo ele, Arena reproduzia a “cultura individualista de contemplação” com suas peças dirigidas ao público pequeno-burguês de esquerda (90). Era hora de juntar-se com outras organizações populares e militar para uma transformação cultural.

Em 1961 Vianinha escreveu *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, uma farsa musical nos moldes brechtianos, misturando elementos de teatro de revista e cinema norte-americano (95).

A produção desta peça reuniu intelectuais de esquerda como Carlos Estevam Martins, Ferreira Gullar e Francisco de Assis que logo depois fundariam o CPC, uma organização político-cultural que visava romper com a política populista da esquerda tradicional e estabelecer as bases culturais e ideológicas para uma revolução social (73). Damasceno nota que esta primeira produção do Vianinha para o CPC “dá uma lição primária sobre a estrutura econômica do subdesenvolvimento, mas não desafia os valores culturais ao questionar os padrões de percepção, como Vianinha esperava fazer

segundo seus manifestos teóricos de 1960” (98). Ela fornece uma análise equilibrada e esclarecedora do teatro do CPC, notando seus sucessos modestos nas favelas de várias cidades e os problemas que impediram maior contato com seu público alvo (100-101). Além de enfrentar resistência de autoridades locais, o CPC nem sempre conseguiu mobilizar, ou mesmo interessar à massa trabalhadora.

Vianinha escreveu mais três peças para o CPC antes da proscrição da organização pelo regime militar que tomou o poder em abril de 1964. Em geral, a esquerda brasileira percebeu o golpe como uma aberração passageira —uma crise temporária que iria passar depois da mobilização de forças progressistas. A resistência popular não se realizou, deixando a esquerda cada vez mais frustrada, desiludida e fragmentada. O regime, por sua vez, consolidou em incrementos o poder autoritário até a promulgação do infame Ato Institucional 5 em dezembro de 1968 que fechou o congresso, suspendeu direitos civis e estabeleceu a censura completa (115). Damasceno trata extensivamente desta fase na trajetória profissional do dramaturgo, mostrando como a experiência do CPC provocou outra fase de auto-crítica intensa que iria inspirar novos conceitos de teatro e sua relação com a sociedade.

Vianinha participou da primeira resposta organizada de produtores culturais à nova situação —o teatro musical *Opinião* que reuniu artistas consagrados da burguesia progressista, como Nara Leão, e cantores populares do morro (Zé Keti) e do Nordeste rural (João do Vale). Damasceno analisa extensivamente esta produção, notando que o destaque para a música popular garantiu sucesso comercial, demonstrou a unidade cultural entre as classes sociais e funcionou como veículo mais eficaz para expressar a oposição ao regime (124). O *Teatro Opinião* também tentou problematizar as relações entre artistas burgueses e universitários da esquerda e artistas populares da classe trabalhadora. Numa cena, Nara Leão, a “musa da bossa nova”, é questionada por uma voz anônima nos bastidores que não confia em sua autenticidade popular devido à sua posição social. Nara responde com uma canção que proclama o poder redentor da música popular como expressão colectiva do povo (131-132). Mas a definição do povo que o *Opinião* propunha ofuscava diferenças reais de classe, de raça e de região. Damasceno nota:

No seu discurso ideológico, *Opinião* criou uma equação complicada entre o popular e o democrático. Durante suas afirmações testimoniais, os cantores insistiram em posicionar-se como representantes da voz popular da nação, destacando o solo comum das massas brasileiras em vez de divisões de classe (136).

Damasceno introduz aqui a crítica de Edélcio Mostaço que procurou mostrar que a maior parte da produção cultural de esquerda nos anos sessenta foi informada pelos conceitos do nacional e do popular, mobilizados pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) a serviço de uma revolução burguesa e anti-imperialista desde os anos cinqüenta. Para Mostaço, este procedimento baseava-se numa conceptualização equivocada do povo porque ignorava diferenças de classe para mostrar uma frente única ao regime

militar. Nas produções teatrais como *Opinião*, o povo foi idealizado enquanto a platéia vinha geralmente da burguesia progressista, produzindo assim “rituais cívico-esquerdizantes” de pouca eficácia política (138). Damasceno se mostra impaciente com este ângulo crítico — ascendente durante as décadas de setenta e oitenta — notando que o PCB virou o “bode expiatório” para uma esquerda dividida e frustrada (143).

Damasceno rejeita o pessimismo de Mostaço, preferindo a visão “mais equilibrada e dialética” de Roberto Schwarz que notou o “mal-estar estético e político diante do total acordo que se produzia entre palco e platéia”, mas também louvou a tentativa de dramatizar os debates públicos e criar um espaço livre para a polêmica (140-141). Citando João das Neves, ela também nota as inovações do espetáculo — a mistura feliz de música popular e teatro, a dramatização das vidas reais dos atores, a celebração da cultura espontânea dos brasileiros, e a técnica colaborativa e democrática do grupo (141). A mistura de linguagens produziu um tipo novo de colagem teatral que o Vianinha iria desenvolver na sua última peça, *Rasga Coração*.

Na época de repressão mais intensa entre 1968 e 1974 — o “sufoco” — os dramaturgos brasileiros, inclusive o Vianinha, atuavam cada vez mais na área de televisão na tentativa de evitar a censura, antigir um público maior, e sobreviver economicamente. Em três peças desta época, *Cristal*, *Corpo a corpo*, e *Alegro Desbun*, o Vianinha dramatizou as contradições e as frustrações do artista engajado trabalhando na área de comunicação de massa.

Para o final da década de sessenta, a produção teatral de esquerda seguiu duas linhas de constestação ao regime autoritário que Damasceno denomina a *estética da palavra* e a *estética de agressão* (179). A primeira associa-se sobretudo com o Teatro Arena sob a direção de Augusto Boal e a segunda com o Teatro Opinião sob a direção de José Celso Martínez Corrêa.

Vianinha foi um observador astuto do teatro durante esta época de crise, mantendo uma posição aberta e crítica em relação às duas tendências. Ele admirou, por exemplo, o teatro de agressão por ter insistido em reivindicar espaços de revolta criativa e de experimentalismo formal, mas também o criticava como uma resposta irracional e irresponsável diante da repressão e da censura. Para ele, o Teatro Oficina havia criado um “habitat” da contracultura, alheio à vida real (195). Damasceno, menos generosa, afirma que o experimentalismo do Oficina — ligado ao movimento cultural conhecido como *Tropicalismo* — se tornou cada vez mais “esotérico” e finalmente caiu no *desbunde* individualista e escapista da contracultura durante o período do “sufoco” (181-182).

Durante a última fase da sua vida, o Vianinha promovia a compreensão e respeito mútuo entre as tendências antagônicas da própria esquerda. Seu ensaio, “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”, publicado na *Revista da Civilização Brasileira* em 1968, é um apelo anti-sectário que defende a importância histórica de teatro nacional visto como “burguês” pela esquerda nova da década de sessenta (164-165). Sua última peça, *Rasga Coração*, dramatiza esta posição ética e política. A peça enfoca os conflitos políticos e culturais entre os velhos partidários do PCB e os jovens

inquietos que rejeitam as “palavras de ordem” da esquerda ortodoxa na busca de soluções para seus problemas existenciais.

*Rasga Coração* trata de um conflito geracional entre Manguari, um burocrata estadual e membro fiel do PCB que está comprometido com a luta cotidiana e enfadonha dos sindicatos, e seu filho, Lucas, um cabeludo revoltado que deixa a escola e cai no *desbunde*, experimentando com as drogas, as religiões orientais e a macrobiótica. Vianinha empregou a técnica da colagem para lembrar a luta histórica do PCB e seus “heróis anônimos” como Manguari. Para Damasceno, a última peça do Vianinha “é um diálogo com a tradição” incorporando “a história de convenções teatrais que interpola a experiência histórica” (238). *Rasga Coração* finalmente estreou em 1979, o ano em que os primeiros exilados políticos começaram a voltar e o governo iniciou uma fase de “abertura política”. Os conflitos tratados na peça não podiam ser mais relevantes ao momento histórico.

Damasceno conclui seu estudo com uma discussão sobre espaço cultural e convenções teatrais na teoria de Bertolt Brecht, uma inspiração constante na obra do Vianinha (243). Notando as diferenças conjunturais dos dois dramaturgos, ela mostra como o Vianinha desenvolveu procedimentos brechtianos para responder ao contexto brasileiro de subdesenvolvimento e autoritarismo.

*Tulane University*

CHRISTOPHER DUNN

CHARLES PERRONE. *Seven Faces: Brazilian Poetry Since Modernism*. Durham and London: Duke University Press, 1996.

Charles Perrone dedicou sua carreira acadêmica ao projeto de estabelecer convergências entre a poesia e a música brasileira. Esta obra, que ele vê como a sua mais ambiciosa até agora, é uma recapitulação histórica e crítica da produção lírica brasileira durante a segunda metade do século XX. A obra traça, de forma clara e pensativa, não só as realizações dos artistas individuais mas também a diversidade de aproximações teóricas e suas raízes comuns no modernismo brasileiro.

No capítulo primeiro, “Leaders and Legacies”, Perrone situa o modernismo brasileiro desde o seu nascimento em São Paulo no ano 1922 até a geração de 1945. Ele destaca as contribuições de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, e especialmente Carlos Drummond de Andrade, autor do “Seven-Sided Poem”, que inspira Perrone ao título deste livro. O capítulo também examina como as gerações seguintes de poetas e músicos se referem àquelas fundações teóricas. Perrone enfatiza a tensão contínua entre duas metas declaradas pelo projeto modernista: a inovação lingüístico-semiótica e o envolvimento ativo na sociedade.