

Reflexões sobre o teatro popular no Brasil e o Teatro Popular do SESI(1962-1992)

Robson Corrêa de Camargo

O teatro de e para trabalhadores marcou profundamente a produção teatral brasileira neste século. Embora geralmente visto de uma forma marginal e extinto enquanto fenômeno nos dias de hoje, alimentou o sonho e perspectivas de uma vasta quantidade de artistas. Em breve tempo, certamente, veremos o resurgir de suas proposições. O objetivo deste trabalho é problematizar e historicizar algumas de suas perspectivas e levantar exemplos desta fértil atividade para que possa auxiliar em suas futuras proposições. Uma discussão mais aprofundada poderá ser encontrada em meu trabalho sobre o Teatro Popular do SESI apresentado à USP.

Social, assim como popular foram dois termos amplamente utilizados na produção cultural brasileira durante todo o século XX. Se há vasta indefinição no entendimento do conceito do "social", o mesmo não se verificará com o termo "popular". A discussão sobre a efetiva popularidade do fenômeno artístico, principalmente no teatro, sempre levou em conta a máxima abrangência. Diante desta característica reconhecida por todos, as diferenças surgiram no tocante ao tipo de "popular" visado. Cada debatedor se posicionou de uma forma: crítico, dialético, com o povo, para o povo, sem o povo, político, folclórico, comercial, engajado, nacional etc. são alguns dos adjetivos que foram sendo acrescentados paulatinamente no esforço de esclarecer a espécie de "popular" que se apregoava na produção teatral de nosso século vinte. Esta diversidade tem sido objeto de estudos sistemáticos, em várias oportunidades e sob diferentes pretextos.

Não se pretende aqui entrar nos meandros dessa complexa questão, que mereceria um estudo à parte. Trata-se, para o caso presente, de abordar apenas alguns tópicos que podem ser de serventia para uma melhor compreensão do popular utilizado pelo grupo de teatro do SESI enquanto dirigido por Osmar Rodrigues Curz.

Carlos Guilherme Motta, em sua análise de A Ideologia da Cultura Brasileira, registra a intensificação do uso do popular em meados do século, sublinhando que:

Os anos 50, marcados pela ideologia do desenvolvimento nacional, assistiram à passagem de militantes de direita, nacionalistas, para frentes esquerdizantes [...]. No novo contexto, ao se colocar a necessidade de criação de mercados internos para o desenvolvimento econômico, de reforma agrária, para a superação

do "Brasil arcaico", e de mobilização popular para as reformas de base esbarrou-se com novos estratos sociais até então estudados à distância pela intelectualidade: os estratos populares, fulcro da nova fase cultural - a da cultura popular. (p.265).

Esta colocação mostra o "popular" como objeto de projetos políticos antagônicos. E por aí desemboca-se no próprio TPS, aliás, um dos entroncamentos exemplares de tais propostas. De fato, no caso confluíram o projeto da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo e de sua Confederação - FIESP/CIESP, de um lado, e, de outro, o do diretor do teatro Osmar Rodrigues Cruz (1924).

Mas a disputa que envolve o "popular" não se encerra apenas no embate das perspectivas das classes envolvidas. As proposições de Carlos E. Martins, redigidas em março de 1962, e estreitamente ligadas ao Partido Comunista Brasileiro, tornaram-se o principal instrumento teórico dos Centros Populares de Cultura da UNE e o pilar fundamental das propostas que objetivavam um teatro "popular" eminentemente político nas décadas de sessenta e setenta. Apesar do exíguo espaço de tempo em que pôde ser levado a prática - dezembro de 1961 a março de 1964 - a tese como tal e que alicerçava a experiência suscitaria também decidida oposição. Fundamentalmente o Anteprojecto do Manifesto do CPC fazia tábula rasa de todas as propostas de popularizar a arte, que não as suas: "...fora da arte política não há arte popular". (Arte em Revista, nº.1,p.73)

Esta afirmação implicava colocar a prática artística em campos diferentes, jogando em novo patamar a produção artística para trabalhadores. Se a mensagem não fosse explicitamente política, era "desqualificada" e o artista e o público, "alienados". Seja como for, é outra vez Carlos Guilherme Motta quem melhor aprofunda a análise ideológica deste documento. Ele ressalta que o Manifesto do CPC, ao propor "fazer uma arte não só para o povo como a favor do povo", negava, simultaneamente, validade à arte que vinha desse povo. Esta contraditória formulação oferecia-lhe condições para uma opção política e retirava-lhe o arbítrio da opção estética. De fato, negava ao "povo" capacidade autônoma de escolha. (1978, p.212)

Outro levantamento da questão, supervisionado por Marilena Chauí, estuda o problema do "nacional-popular". Nesta pesquisa procurou-se evitar a armadilha do conceito, com a seguinte justificativa do caminho escolhido:

o vínculo entre o nacional e o Estado, de um lado, e entre o popular e as classes dominantes, de outro, parece tornar inviável aquilo que freqüentemente é o alvo dos projetos de "cultura nacional-popular", isto é, a identidade nacional. As experiências do facismo, do nazismo, do "socialismo num só país" [...] dos populismos e

nacionalismos autoritários latino-americanos colocam a expressão "nacional-popular" sob suspeita e a "identidade nacional" como altamente indesejável. (Chauí, Seminários, p.14)

Com um encaminhamento semelhante, o intento aqui neste trabalho foi o de evitar a armadilha conceitual do "popular" e de seus laços anexos, que na realidade destróem o múltiplo e multifacetado fenômeno cultural, tentando nivelá-lo com chave única. Neste sentido, optou-se pela acepção mais genérica do "popular", elaborada em oposição à arte "cultura" ou erudita, divisão esta surgida no Renascimento, de maneira que, na compreensão aqui vigente, esta arte "popular" é tão burguesa quanto a outra, na medida em que é realizada no modo de produção capitalista dominante, com características por certo particulares. Portanto, o político de qualquer obra de arte não é ideológico, porém imanente, toda obra de arte é política. Seu caráter revolucionário é relativo e não absoluto. A definição de um objeto artístico como "burguês" ou "proletário" impede a análise de suas relações e contradições internas e suas ambivalências.

Isto posto, cumpre seguir rapidamente algumas manifestações práticas do fenômeno. Para tanto, serão selecionados alguns exemplos do teatro feito para um público operário, por se tratar de uma concretização efetiva do teatro popular. Isto permite também observá-lo a partir da prática, no contato com grandes platéias operárias, bem como com as principais correntes internas do processo. Daí este pequeno esboço da "práxis" teatral.

O teatro, como diversão para os estratos inferiores, teve seu principal desenvolvimento na segunda metade do século dezanove, quando, com o crescimento acelerado da industrialização e da urbanização de grandes massas, começam a desenvolver-se formas de diversão e entretenimento para este público. Assim, aparecem o *music hall*, nos bairros proletários de Londres, o *vaudeville*, o café-concerto e o *cabaret* na França, onde o drama se junta à mímica, prestidigitadores, números musicais, canções patrióticas e sentimentais, números cômicos, trechos de ópera, atos variados etc. compoendo o que estamos chamando de festa-espetáculo.

Um exemplo bem característico é o dos Cantores de Brody, ou Broder Singer. Guinsburg descreve esta nova forma de divertimento oferecida aos freqüentadores das adegas e restaurantes judeus em meados do século XIX:

Era uma espécie de café-concerto bastante rudimentar, [...] em que artistas profissionais [...] entretinham o público com coplas, mímicas e variedades [...] satirizavam os ricos [...] e os *tzadikin* (rabis hassídicos) [...] Amiúde o tema de suas recitações girava em torno da vida dos trabalhadores. (Shalom, n.190,p.20-21)

Mas foi na Rússia, que apareceu a idéia moderna de um teatro por e para o povo. "Ao longo do século XIX, de Gogol a Gorki, a *intelligentsia* se esforçou a atrair os populares [...] não somente a assistir o espetáculo, mas a tomar parte nele". (Gourfinkel, N. *Revue Théâtre Populaire*, n.32, p.103)

O acontecimento determinante neste processo surgiu na Alemanha. Concomitantemente ao desenvolvimento industrial acelerado do país, houve um forte crescimento da social-democracia, que resultou no maior partido da Segunda Internacional. Bismarck praticou uma política de concessões sociais, fruto e determinante deste quadro. A classe trabalhadora alemã, por volta dos anos oitenta do século XIX, viveu um momento de prosperidade relativa. Suas grandes organizações operárias concentraram esforços em propagar a cultura, principalmente a teatral, entre seus filiados. A organização democrática dos espectadores, com o fim de permitir o acesso ao teatro profissional, era o objetivo-chave.

Em 1889, depois da aparição da *Freie Bühne* (Cena Livre), que seguia o modelo estético propagado por Antoine na França, reúnem-se escritores, jornalistas e sindicatos alemães com o fim de constituir uma sociedade, a *Freie Volkshühne* (Cena Livre do Povo). Esta se propunha, com preços bem acessíveis, a suprimir a hierarquia dos espectadores na platéia. Em 29 de julho de 1890, na assembléia de constituição da *Freie Volkshühne*, Bruno Wille, aplaudido entusiasticamente, declarava: "A arte não deve ser um privilégio de uma classe da sociedade, ela pertencerá a todo o povo". (Gourfinkel, p.105).

A *Freie Volkshühne*, como a *Freie Bühne*, iniciam suas atividades artísticas com peças de Ibsen. A *Volkshühne*, ao contrário de sua rival, escolhe As Colunas da Sociedade, considerada uma peça "de tendência", que fizera muito sucesso na Alemanha no final dos anos setenta. Mas esta perspectiva propagandística escolhida logo causará uma cisão na *Volkshühne* e, dois anos depois, Bruno Wille seguido pela maioria dos membros da *Volkshühne* fundam a *Neue Freie Volkshühne* (Nova Cena Popular Livre). Mas, logo, a velha e a nova *Volkshühne* cessam as divergências e atraem vasto público, com um repertório de simples comédias. Em 1919 é formada uma Associação das Cenas Populares (*Volkshühnenverein*), que se espalha pelo país inteiro e chega a ter dezenove sedes, formando então a União das Associações Alemãs de Cenas Populares (*Verband der deutschen Volkshühnenvereine*). Em 1927-28 farão parte trezentas associações locais que totalizavam dois milhões de adeptos. Nestes teatros trabalharam Max Reinhardt e Piscator. É desnecessário comentar que em 1933, com a ascensão de Hitler, um decreto do novo Reich encerra as atividades da *Volkshühne*, que serão retomadas em 1948 com a Alemanha então dividida.

Mas, um pouco além da fronteira, no leste, em terras soviéticas, principalmente no período de 1917-29, surgem distintas proposições e estilos de teatro profissional, que irão de Meyerhold a Stanislavski, do espetáculo teatral tradicional às monumentais festas-espetáculo comemorativas, realizadas com centenas de atores. Surgem também dezenas de milhares de grupos dramáticos nas usinas, escolas e grêmios distintos, formados principalmente por amadores. Um exemplo impar de prática teatral com as massas, que o distingue do exemplo alemão. No proficiente relato de Silvana Garcia sobre estes grupos, reconhecem-se as características deste espetáculo, que muito se assemelham àqueles dos filo-dramáticos e anarquistas no Brasil do começo do século XX.

No repertório dos inúmeros grupos que atuam excursionando pelas cidades e fronts, convivem o melodrama - agora tingido de vermelho pela mensagem comunista; as montagens de textos e poesias e todas as versões imagináveis de manifestações corais (recitação, canto e dança); os esquetes e as cenas curtas inspiradas no cabaré literário e nas tradições do Teatro de Feira [...] (p.22)

A importância destas manifestações, para alguns dos dirigentes do Estado Soviético, era evidente. Escrevia Trotski, em 4 de julho de 1923, no Pravda, que a luta necessária contra o "burocratismo estatal" aliava-se a outras tarefas fundamentais: "a reconstrução econômica e a elevação do nível cultural das massas". Para o líder soviético, o espetáculo, teatral ou cinematográfico, deveria empenhar papel importante no esforço para tirar o trabalhador tanto da bebida como do ritual católico, ou seja, trata-se de armar o ritual dionisíaco-teatral e, mais ainda, o poder educativo do teatro contra o ópio da bebida e da religião. Vejamos seus argumentos:

A afeição dos homens ao teatro - ver e ouvir algo novo brilhante, que os tire do ordinário - é muito forte, indestrutível e insaciável desde a infância até a idade avançada. Para que as amplas massas renunciem ao formalismo, ao ritual da vida diária, não basta propaganda anti-religiosa. (Trotsky, 1978, p.126-127)

O teatro na URSS tomaria caminhos de outra ordem, deixando a polifonia artística dos primeiros anos pelo som stalinista da marcha fúnebre.

Na França, muito se lutaria por um teatro popular, mas com fracos resultados até o surgimento do TNP. Em 22 de setembro de 1892, no centenário da República francesa, Maurice Pottecher apresentou, em Bussang, *O Médico à Força*, pelo *Théâtre du Peuple*. O grande sucesso da apresentação o incita a fundar um teatro, o Teatro do Povo, feito ao ar livre, onde, durante a segunda quinzena de agosto, apresentava clássicos

estrangeiros e franceses. Outras manifestações surgem, com o mesmo sentido, até que a *Revue d'art dramatique* luta pela organização de um Congresso Internacional de Teatro Popular. Em 1899, esta revista também publica uma carta ao Ministro da Educação, solicitando a organização de um teatro popular em Paris seguindo o modelo da *Volkshühne* de Berlin. Esta carta, assinada por Pottecher, Anatole France e Romain Rolland, entre outros, não consegue o efeito desejado.

Em 1903, publica-se *Le Théâtre du Peuple*. Em suas páginas, Rolland sustenta que a tradição literária e artística, patrimônio das elites aristocráticas e burguesas, deve constituir um bem universal. O livro resenha as tentativas anteriores de um teatro "popular", em oposição ao teatro "burguês", fruto do lazer e da digestão. Note-se que tenta-se empurrar goela abaixo do proletariado os chamados bens universais da cultura, mas, em contrapartida, se lhe nega o lazer e a digestão. A este operário-padrão do teatro "popular" não "burguês", certamente resta ver Shakespeare ou Brecht e trabalhar. Apenas no final da Primeira Grande Guerra é que se irá impor na França a idéia do teatro como "serviço público". Em 1920, a Câmara dos Deputados vota uma verba especial para a instalação, no *Palais du Trocadéro*, de um teatro popular, sob os cuidados de Firmim Gémier. O primeiro espetáculo, uma revista patriótica que evocava os grandes momentos da história da França, não alcançou o êxito esperado, o que resultou no malogro do projeto todo, já na primeira tentativa. Outras vieram, destacando-se, em 1936, o relançamento, pela Central Geral dos Trabalhadores, do *Théâtre du Peuple*. Mas, a grande contribuição francesa a esse tipo de teatro será a do *Théâtre National Populaire--TNP*, de Jean Vilar, com sua definição de "teatro popular como um teatro aberto a todos, sem nenhuma restrição".

Mas o debate sobre o "popular" e o "burguês", mesmo na França, não se esgotou com o TNP. Ao contrário. É o que se pode depreender da opinião de Jean Paul Sartre:

Teatro popular [...] significa para mim todo o teatro. Assim o problema não é saber se o teatro deve ser popular [...] mas se, atualmente, este teatro popular existe e como [...] Para mim, o TNP não realiza um teatro popular [...] o TNP é um teatro subvencionado. Isto significa um teatro que representa as peças que ele é obrigado de escolher [...] (que) fazem parte da herança burguesa. [...] seu público é um público pequeno burquês, [...] mas jamais um público trabalhador. Há trabalhadores que vêm ao TNP. (*Revue Théâtre Populaire*, 1955, n.15, p.1-2)

Torna-se visível, portanto, que as variantes do popular expandiram-se principalmente após a Segunda Guerra Mundial, quando as condições de concretização passaram a ser mais favoráveis e as tornaram mais viáveis.

Para o moto deste processo contribuíram algumas circunstâncias particulares de natureza política e teatral. Sem dúvida, o ambiente de liberdade e reconstrução, reinantes na Europa do pós-guerra, em conjunto com os efeitos da derrota do nazismo e do fortalecimento da organização política dos trabalhadores, permitia o resgate das experiências anteriores, no intento de orientar a atividade artística em prol da população participante daquele processo. Por outro lado os acordos determinantes da nova ordem política mundial, celebrados em Yalta e Potsdam, possibilitaram o amplo desenvolvimento de propostas culturais abrangentes e consensuais, como a do TNP. A Europa viveu também um clima de ebulição artística, até meados dos anos setenta, que incluiu um largo espectro de tendências teatrais, que irão de Beckett e Ionesco até Brecht, Strehler, Vilar, Planchon. Outro fator, circunstancial, mas que auxiliará a ênfase do "popular" no teatro, será também o estreitamento do contato coletivo do palco com a platéia, o que transformará a cena numa pretensa tribuna para os seus epígonos.

A Idéia de Teatro "Popular" no Brasil

Convém repassar rapidamente as várias tentativas de realizar teatro operário no Brasil, sobretudo em São Paulo, onde se localiza a ação do Teatro Popular do SESI. Além de invocarmos alguns aspectos desta manifestação, principalmente o teatro feito pelos círculos anarquistas e o "social" no teatro de Procópio Ferreira e Jayme Costa, deve-se acrescentar agora mais um elemento: o teatro dos imigrantes italianos em São Paulo. Estes o realizaram aqui do mesmo modo como o fizeram em Nova York e Buenos Aires. No entanto, segundo Miroel Silveira, há, no surgir desta atividade naqueles centros, feições que não se registram na Capital paulista.

Em NY, esse crescimento se iniciara [...] com artistas individuais fazendo números nos "Cafés Chantants", seja de canto, mímica ou excentricidade, sem remuneração outra que uma porcentagem sobre a venda de bebidas - hábito igualmente constituído em Buenos Aires através da participação no "copetin".(p.33)

Com o incremento da atuação dos *filodrammatici* nessas cidades, tais diferenças amenizam-se, pois não se constata aqui, em São Paulo, a conhecida prática dos cafés-cantantes. Esta modalidade está, provavelmente, vinculada às formas de diversão das grandes concentrações urbanas e São Paulo, em 1890, contava apenas sessenta e cinco mil habitantes. No Rio de Janeiro, por outro lado, também se processava um fértil trabalho teatral, com

grande participação de elementos musicais no drama. O teatro de costumes era o gênero dominante, junto com a Revista, a Burlata e a Comédia, nas quais Arthur Azevedo se distinguiu com sua versatilidade de mestre dramaturgico e cênico.

Anos mais tarde, nas décadas de vinte e trinta deste século, as peças de Viriato Corrêa e Oduvaldo Vianna traziam ao palco brasileiro uma galeria de "gente humilde" e seus problemas, muitas vezes através de paródias aos espetáculos das companhias estrangeiras que visitavam o Brasil, transformando estas matrizes em croquis mais aproximados do mundo e da problemática da "arraia miúda" do Rio de Janeiro. Mesmo Oduvaldo Vianna, tocado por uma centelha anarco-socialista romantizada, buscava

a contemplação das vidas simples, das existências medíocres, do encanto emanado do campo ou dos subúrbios [...] (onde) as entrelinhas sugeriam invariavelmente que os pobres, a título de compensação, possuem uma inocência, uma pureza de sentimentos, uma alegria de viver e uma felicidade superior a tudo que os ricos possam ter. (Prado, D. 1988, p65)

Esta visão edênica do povo, expressa na obra dramática de Vianna, pode servir de epíteto ao conjunto da escritura teatral que incidisse nesta temática, convertendo-se no "lugar comum", seja no Rio, seja em São Paulo, de toda a produção do gênero e chegando a infiltrar-se até em obras mais tardias, de consciência e expressão mais "radical", como, por exemplo, Revolução na América do Sul, Eles não usam Black-Tie, Gimba, Presidente dos Valentes ou, inclusive, Rasga Coração, logicamente com impregnações maiores ou menores no desenho das personagens atuantes neste repertório.

É de se incluir também, neste rol, por seu nome e repertório, o *Teatro Popolare*. Com a participação de Itália Fausta, sob a direção de Enrico Cuneo, que representou em São Paulo, entre janeiro e fevereiro de 1904, Hamlet e Romeu e Julieta, de Shakespeare, e Os Miseráveis, de Victor Hugo, entre outras obras.

As atividades de um teatro para trabalhadores, no Brasil, nunca obtiveram a mesma projeção, nem do ponto de vista qualitativo, nem do quantitativo, como as ocorridas na Alemanha ou na Rússia pré ou pós-revolucionária. Tentativas houve em pequeno número, mas a maioria de natureza efêmera. Em termos quantitativos, a maior atuação teatral, por e para operários, foi, sem dúvida, a dos grupos amadores italianos, os *filodrammatici*. Depois desta fase, são relativamente escassas as iniciativas para levar a cabo este tipo de teatro.

No âmbito mais geral, afóra os espetáculos de Procópio Ferreira e Jayme Costa já assinalados e que traduzem na linguagem do "teatrão", uma busca do "social" e do "popular", é preciso saltar alguns anos à frente. Na década de quarenta, esta preocupação rondou outrossim o movimento dos amadores, conforme informa Alfredo Mesquita, um dos líderes do Grupo de Teatro Experimental, no seu relato histórico sobre O Papel dos Amadores e o TBC.

Além dos espetáculos levados no Teatro Municipal de S. Paulo, o nosso grupo deu várias séries às segundas-feiras, no hoje demolido Teatro Boa Vista, tendo feito mais algumas excursões pelo interior do Estado [...]. Além dessas atividades foram organizados espetáculos em bairros operários de S. Paulo. (OESP, 16/2/1950. Edição da Noite)

O "popular" era uma referência constante nos nomes das companhias, inclusive as que eram dirigidas pelas figuras de maior ressonância nos palcos nacionais. Dai não ser estranha sua reinserção entre os objetivos dos amadores, assim como nos do SESI e seu teatro, nas várias fases. Com o novo padrão dramaturgico e cênico vinha como consequência ou pressuposto natural o desejo de propagá-lo - por razões artísticas, didáticas, econômicas ou por impulso inerente à arte dramática - às mais amplas camadas da população e da sociedade.

Miroel Silveira indica a presença desta preocupação em várias companhias: Os Comediantes, o Teatro de Arte de Dulcina e Maria Jacinta, o Teatro Popular de Arte de Sandro Polloni e Maria Della Costa. Através de seu relato, é possível entrever o entendimento específico da questão, imperante na época:

Nosso objetivo, tal como o dos outros amadores, era fazer um teatro de Arte [...] não nos interessava trabalhar para um público de sociedade, ou mesmo da elite intelectual. Procurávamos, isto sim, criar condições para atingir um público amplo "popular" e creio que conseguimos levar a Os Comediantes esta nossa preocupação. (Galvão, M. 1981. p. 65)

Estas companhias não pretendiam, pois, dirigir-se a uma platéia predominantemente operária. Seu objetivo era difundir a arte teatral entre o público "amplo", mas, como trupes profissionais e empresas privadas, cobravam ingressos, o que por certo afastava a grande maioria, a audiência operária que é o foco de nossa preocupação. Não se deve esquecer, porém, que o Teatro Maria della Costa era um dos locais onde ocorreu o encontro do Teatro Popular do SESI com seus espectadores, majoritariamente operários,

na década de sessenta. E que, não fosse o preço das entradas, em geral não subvencionadas, os objetivos da própria companhia de Sandro Polonio pouco se distanciariam daqueles expostos por Vilar, em seu TNP.

A preocupação com o teatro para as grandes platéias intensificava-se, inspirada acima de tudo pelo TNP e pela *Revue de Théâtre Populaire*, publicação francesa que monitorava as atividades do elenco francês e de seus congêneres europeus. Com certo trânsito entre os profissionais teatrais, a revista estimulava a discussão deste tipo de proposta. Em 1954, na coluna Palcos e Circos, do jornal O Estado de São Paulo, lia-se um artigo sobre o Teatro Popular. Apontava ele para os fatores determinantes desse gênero de teatro, cujo empuxo vinha do ascenso organizado das massas, e reclamava da ausência de tal plataforma teatral no país, citando, expressamente, o trabalho do TNP e de Vilar, com sua "generosa tendência de não excluir ninguém do teatro, nem mesmo a classe operária".

As concepções européias de "teatro popular" vinham não só do TNP, mas também do Piccolo Teatro, de Milão. Décio de Almeida Prado define duas metas principais nestes famosos elencos europeus:

de um lado, aumentar o público, até atingir todas as classes sociais; de outro, montar as peças mais significativas do repertório clássico, livrando-se da estreiteza estética e humana do realismo burguês. O espetáculo seria uma cerimônia de confraternização social em torno de obras-primas universais. Partia-se do princípio de que o povo tinha direito ao teatro - ao melhor teatro, bem entendido, sem nenhuma concessão paternalista. (1988, p.66-67).

Tal concepção levou a várias leituras da proposta, que seguramente marcaram as trupes profissionais brasileiras acima mencionadas.

Mas uma nova etapa neste panorama virá com o Teatro de Arena. O grupo, na trilha da politização teatral quase inevitável propagada pelos CPCs, contradiz radicalmente as propostas européias citadas. O Arena resolve, já sob a ótica de Boal e Guarnieri, em vez de congregar tudo e todos, sem distinção de classe, dividir tudo e todos pela distinção de classe. Inspirado em Piscator e depois em Brecht, resolve utilizar, com leitura própria, o que seria a militância marxista revolucionária em cena e encená-la como ilustração deste processo. Mas o problema do Teatro de Arena foi haver semeado em pequeno oásis, embora suas teorias estéticas tenham atravessado o mundo. Vejamos o relato de Décio de Almeida Prado:

O máximo que consegui, em caráter permanente, foi trocar em parte o público burguês pelo estudantil, mais aberto às

reivindicações sociais, mais afeito à linha política do grupo. (1988, p.67)

Aqui há um elemento fundamental para se entender um pouco mais as duas principais propostas de teatro popular no Brasil: o Teatro de Arena e, por oposição, o TPS. Nesses anos de 1964 a 1968, o setor social que mais se radicalizou foi a classe média estudantil, fenômeno facilmente verificável pelas manifestações políticas do período. Estas contavam inclusive com a "classe teatral", que lutava contra a censura e a repressão que a atingia. Havia todo um deslocamento para a esquerda de setores da classe média, de onde provieram, inclusive, muitos dos que se dirigiram à luta guerrilheira. Os CPCs, bem como o Arena, catalisaram tais anseios, pela radicalidade de suas colocações. Mas foi público e notório que a classe operária, salvo raríssimas exceções, encaminhou-se, devido à falência das propostas "de esquerda", afora outros motivos que não cabe aqui analisar, em outra direção. Daí a curiosa impotência a que foi relegado o Arena, cujo entrenchamento numa simplificação estético-política o insulou no restrito espaço cênico de seu mini-comício teatral e condenou o seu projeto de um teatro "desalienador" e "consciente" para as amplas massas, a transmutar-se no relato do sonho inatingido de uma geração. O caminho aberto pelo TPS e por sua bem comportada estética, ao contrário, consegue concretizar o seu programa, atraindo o público que o Arena sempre buscara, implícita ou explicitamente, num processo cheio de hesitações e aproximações sucessivas. Valendo-se dos recursos e receituários artísticos procedentes do acervo cultural do estrato social das "vidas simples" e das existências "mediocres", o TPS chega a estabelecer aquele diálogo cênico com as multidões de espectadores que tantos teatros almejam e tão poucos atingem.

Graças ao emprego de procedimentos que mesclavam tradições pertencentes à ribalta desde o século anterior, o TPS logrou atrair seu público. Tais aplicativos utilizados foram sendo descobertos e, *pari passu*, inseridos na produção da linguagem capaz de "calar" neste público.

Tratava-se de uma platéia cuja tradição teatral foi sendo plasmada por participação direta em representações amadoras, por transmissão oral ou, ainda, por transposição de gênero, na medida em que os meios de comunicação de massas se desenvolviam, graças, em grande parte aos préstimos desses mesmos elementos da teatralidade popular. Assim, eles foram sendo gradativamente transpostos para a indústria fonográfica, para os programas cômicos de rádio, como a PRK-30, para a radionovela - um exemplo característico encontra-se no dramalhão O Direito de Nascer, que conheceu um sem-número de rerepresentações no rádio e depois na televisão; para os filmes de faroeste e programas seriados de televisão, de Papai Sabe

Tudo a Rin-tin-tin; para os melodramas de Cantinflas e Mazaropi, do Tom Mix e do Zorro, para as chanchadas e revistas cinematográficas no Brasil, entre outros milhares de empréstimos feitos pela linguagem teatral para o rádio, o cinema, a televisão, com todas as distorções e adaptações próprias a cada meio num incessante influxo que prossegue até hoje e cujo poder de fecundação e remoçamento impressiona... Aliás, diga-se de passagem que se deveria empreender um estudo sobre o chamado "besteirol" paulista e carioca. Não seria ele, em certo sentido, a retomada desta linguagem no âmbito "culto"?

Mas o encontro, mesmo se fortuito, do TPS com a linguagem deste público, não teve contrapartida nos CPCs. Até a propositura política "desalienadora e radical", proclamada pelo CPC e, de certa forma, pelo Arena, esbarrava em obstáculos intransponíveis. A crítica efetuada, já em 1978, às formas de concretização da proposta, como se constata na análise de Carlos Estevam a respeito do CPC, trazia à baila a mesma problemática discernida nos grupos dramáticos-amadores do SESI, durante a década de cinquenta, e cuja atividade Osmar Cruz decidiu encerrar. A questão, como se vê, tinha outras raízes, não se achando tão somente no objetivo político implícito ou explícito.

Eu dizia que o problema estava na falta de talento deles, em não terem encontrado jeito de fazer alguma coisa que fosse popular e, ao mesmo tempo, com valor artístico. Eu sempre defendi essa posição lá [...] Mas eu estava careca de saber que não ia dar nunca, que a tendência era cada vez mais baixar o nível, e eu lutei para que cada vez baixasse mais o nível, não do conteúdo, mas da forma. (Martins, E. Arte em Revista, n.III, p.81)

Estevam e Cruz encontram-se, por caminhos diversos, na tentativa de resolver as questões atinentes aos níveis distintos na forma do espetáculo, mas apenas Osmar as solucionou. Ao se defrontarem dois padrões culturais diversos, no caso, o vivido e conhecido por este público no cotidiano, algo que se deu por gosto e sua tradição, com padrões estranhos das diferentes novas "escolas" culturais européias, surgiram inevitavelmente "choques", quer nos agentes culturais, na equipe técnica e artística, todos eles moldados na "alta" cultura, quer na problemática transposição destes códigos, quer nos modos de recepção dos destinatários. O "x" da questão foi que o fator determinante, em qualquer espetáculo teatral, é o público; se ele não está presente, não há espetáculo. E, numa proposta que se pretende "popular", este vem a tornar-se o senhor absoluto e a sua experiência estética anterior tem de ser levada em conta, independentemente da altura em que ela estiver.

Assim, o "esgotamento" da tradição teatral anterior à década de quarenta, base da "reforma" estética que desembocou no TBC, não era um dado efetivo real para a plateia não envolvida no diálogo com a "nova" cultura que se experimentava na Europa.

Mas este ângulo só começou a ser intuído, de uma maneira ou outra, pelos artistas que empreenderam experimentos similares na década de setenta deste século. Sua elaboração foram tema de estudos recentes, como o de Silvana Garcia, que envolvem desde o teatro militante, em suas novas formas, até as preocupações lúdicas no desenvolvimento da linguagem para os estratos sociais proletários. Seu procedimento pode ser acompanhado através da trajetória de alguns grupos, como o Núcleo Independente de Celso Frateschi e Denise Del Vecchio, e O Cordão, de Dulce e Hélio Muniz, - não por acaso constituídos por filhos do Teatro de Arena, na época terminal do Teatro-Jornal. Ou o Mambembe, de Soffredini, com sua pesquisa sobre a linguagem das manifestações espetaculares "não-cultas", como o Circoteatro, com o fito de realizar apresentações em praça pública e em ginásios de esporte, grupo este patrocinado por entidade similar ao SESI, o Serviço Social do Comércio (SESC). Mas, não obstante o relativo êxito, a experiência terminou quando o SESC encerrou o patrocínio e os atores-participantes transformaram o grupo num cooperativado elenco profissional. E, finalmente, o único conjunto a resistir até hoje, o Teatro União e Olho Vivo.

Todos estes grupos, indistintamente, incluíam em seus princípios programáticos a luta por um teatro "popular" ou para operários, e, sucessivamente, apesar de buscarem, uns mais e outros menos, um diálogo estético com a experiência deste público-alvo, vão exaurindo suas energias e melancolicamente terminando. Alguns mudam de nome, de pessoas, de sede, de local de "militância artística", mas indefectivelmente acabam. Ao terminar a década de setenta a política começa a voltar ao procênio das ruas e a pôr em outro palco o drama da consciência do trabalhador.

Conclusão

É possível concluir que os procedimentos postos em cena pelo Teatro Popular do SESI alcançaram plena efetividade, justamente porque, indo buscar os elementos da tradição estética e das preferências teatrais de seu público alvo, que já haviam sido detectados como tais na fase dos grupos dramáticos, isto é, os estilemas do melodrama, do teatro de variedades, do carnaval, soube mesclá-los com as inovações que se afirmaram com a modernização de nossa arte dramática. Assim, de maneira inteiramente própria, o TPS concretiza a proposta de unir o que vinha da assim chamada

"alta" cultura, com base nas formas e critérios de qualidade do TBC, aos padrões disseminados entre os trabalhadores, à "baixa" cultura. Ao assim proceder, estava na linha de um ideal entrevisto desde a Primeira Internacional e que dá nos sinais de vitalidade nas récitas da imigração italiana, nas propostas da *Volksbühne* e, principalmente, do TNP, de Jean Vilar.

O teatro que o TPS desenvolveu foi, portanto, a resultante de vários projetos. De um lado, o SESI, uma instituição patrocinada por industriais, representando os interesses do patronato e da ordem estabelecida, mas imbuído de consciência e de vontade de atuar sobre o conjunto da sociedade, e de algum modo promover as suas relações com os trabalhadores, pelo agenciamento de diferentes serviços de bem-estar social e de educação cultural, inclusive o teatro, e que exige uma cena capaz de galvanizar, para seus fins, a atenção da classe operária. De outro, Osmar Rodrigues Cruz, homem de "esquerda", com ideais socialistas, que, utilizando-se de sua vivência teatral e de seu contato com as camadas proletárias, quer formar uma companhia voltada para os trabalhadores da indústria e que, a partir de posições também históricas no seio do movimento operário, luta pela elevação do nível cultural deste público, trazendo-lhe elementos da nova tradição européia.

Mas o principal convidado desta festa, o público, decidiu interferir nestas intenções e foi-se antepondo, colocando suas preferências - a estrutura folhinesca, o enredo ingênuo, os quiproquós da comédia de costumes, da "gente miúda", o teatro musicado, a farsa como forma de diversão. Este processo não foi captado pela crítica, que, empenhada na implantação de padrões modernos e na elevação do teatro comercial, não pôde entender, nos primeiros passos do TPS, justamente a submissão deliberada a formas e estalões que desejava ver superados. O TPS e seu repertório também não foi muito bem visto pela "esquerda", que, ao querer lições de consciência à massa, arguia o TPS por não pretender dar lições de conduta.

Atualmente, a modalidade desenvolvida pelo Teatro Popular do SESI não deixa dúvida sobre o que se deve levar em conta para elaborar um teatro que se apresente como popular. Vê-se que o tempero necessário para este gênero de encenação precisa considerar primeiramente os padrões estéticos de platéias como estas, cada vez mais envolvidas pelos meios de comunicação de massas, sem esquecer o caráter festivo que deverá imbuir esta forma de diversão coletiva. Outros ingredientes terão de entrar, por certo, na produção de semelhante estilo de espetáculo, inclusive alguns com fortes componentes ideológicos, mas para que isto ocorra se faz indispensável que se multipliquem e diversifiquem, em função dos materiais colhidos, outras propostas de teatro para os trabalhadores.

Até o momento, experiências como a dos CPCs e do Arena, serviram apenas para expor, em negativo, os obstáculos que impedem um tal gênero. Mas uma prática prolongada e multifacetada proporcionará um cimento bem mais seguro para a moldagem desta cena para os trabalhadores. A existência do TPS mostra que a proposta é factível e que ela tem como primeiro requisito a conquista do seu auditório. É preciso que se estimule a criação deste tipo de espetáculo em maior escala, e que, fruto deste processo, brotem novos condimentos que levem a superar os padrões estabelecidos pelo TPS. Infelizmente, até hoje, no Brasil, somente duas experiências inovadoras, e de qualidade, conseguiram inscrever-se no hábito teatral de parcela ponderável da massa trabalhadora, a dos filodramáticos e a do Teatro Popular do SESI.

Bibliografia

- Arrabal, J. e Lima, M. A. de. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- Teatro o seu Demônio é Beato**, São Paulo, Brasiliense, 1983, 220 p.
- Arrabal, J. et al. **Anos 70 - Teatro**. Rio de Janeiro: Europa Editora, 1979-80, 110 p.
- Arte em Revista**. São Paulo: Kairós, v.1-6, n.1-8, jan./mar.1979 - out.1984.
- Camargo, Robson Corrêa de. "**O Teatro Popular do SESI - uma trajetória entre o patronato e as massas**" Diss. ECA/USP, 1992 jun. Orientação Professor Dr. Jacó Guinsburg.
- Garcia, S. **Teatro da Militância**, SP: Perspectiva, 1992.
- Gourfinkel, N. **Teatro Russo Contemporâneo. Teatri nella Russia Sovietica - linee e fenomeni**. Roma: Bulzoni, 1979. 192p. (Biblioteca Teatrale, 30).
- Guinsburg, J. "As aventuras de um teatro errante". *Shalom - Cultura*, São Paulo, v.16, n.190, jul.1981. Edição Especial.
- Mota, Carlos Guilherme **A Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1972)**. São Paulo: Ática, 1978.
- Prado, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- Revue Théâtre Populaire*. Paris: L'Arche, n.1-10, 13-16, 17-22, 24-25, 28-34, 37-38, 42-43, 45-46. 1953-1954, 1955, 1956-1957, 1957, 1958-1959, 1960, 1961, 1962.
- Silveira, M. **A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro, 1895-1964**. São Paulo: Quiron, 1976.
- Trotsky, L. **El Nuevo Curso. Problemas de la vida Cotidiana**. México, Siglo XXI, 1978.