

Rosangela Patriota

Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Referencia electrónica

Rosangela Patriota, « Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2006, Puesto en línea el 31 janvier 2006. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index1528.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : EHESS

<http://nuevomundo.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://nuevomundo.revues.org/index1528.html>

Document généré automatiquement le 30 septembre 2009.

© Tous droits réservés

Rosangela Patriota

Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética

Acreditamos que esta nossa terra vem abrigando durante séculos muitos projetos de muitos “brasis”. Em alguns momentos de nossa história, conseguimos criar ou pelo menos esboçar coletivamente u sonho de país. Os pesadelos que se impuseram a todos esses momentos nos recolocaram a tarefa de recomeçar. E recomeçamos, sempre do zero. Nunca conseguimos dar o próximo passo, sempre só o primeiro. Como se já não estivesse longe a caminhada. Ao reaprender a andar, nosso modelo nunca é o nosso, como se nos envergonhássemos da diversidade das gingas de nosso andar. Sempre aceitamos heroicamente a eterna e para nós inédita tarefa de reinventar a roda já tantas vezes inventada.

(Celso Frateschi, *A Reconquista da Agora. Odisséia do Teatro Brasileiro*)

- 1 A década de 1960, tanto nos Estados Unidos da América, quanto na Europa, foi, sem sombra de dúvidas, um dos momentos mais inquietantes da História do Século XX. No Brasil, este período, ao lado de acontecimentos políticos como o Golpe Civil-Militar de 1964, o Ato Institucional nº 5, a luta armada e a resistência democrática, foi marcado por um intenso diálogo entre Arte e Política, iniciado, de maneira sistemática, no decorrer dos anos 1950, em vários níveis de atuação, entre os quais merecem destaque o Teatro de Arena de São Paulo e películas cinematográficas inspiradas no Neo-Realismo italiano como *Rio 40º* de Nelson Pereira dos Santos.
- 2 Após o golpe, no que se refere ao teatro, as produções paulistanas agregaram significativos debates envolvendo questões da conjuntura política do período, enquanto no Rio de Janeiro, trabalhos como os de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) e do Grupo Opinião procuraram atingir uma faixa de público maior, por meio de encenações que enfocavam conteúdos relativos à “cultura popular”, como literatura de cordel e teatro de revista, entre outros.
- 3 É importante revelar, também, que estas temáticas e concepções formais foram resultado de escolhas efetuadas nos embates políticos daquele momento. Assim sendo, compreender as opções de Vianinha, por exemplo, implicava em reconhecer o seu diálogo com as premissas do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ao passo que as perspectivas dos musicais do Teatro de Arena (*Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*) e de encenações do Teatro Oficina (*O Rei da Vela*) passaram a suscitar outras compreensões, distintas da idéia de “resistência democrática”.
- 4 Embora as evidências sejam muitas, as análises que procuram compreender aspectos da década de 1960 no Brasil, por meio das atividades artísticas, são poucas, da mesma maneira que as reflexões que privilegiam o estudo de dramaturgos, grupos teatrais e/ou encenações não aprofundam os elementos históricos e sociais constituintes destes trabalhos. Nestas circunstâncias, refletir sobre o fenômeno estético e sobre os indícios de sua recepção, torna-se uma perspectiva muito profícua para apreensão de elementos de sua historicidade. Nesse sentido, Hans Robert Jauss, ao discutir o impacto social da literatura, aponta uma possibilidade muito enriquecedora para o diálogo entre História e Arte, ao evidenciarem:

[...] que se deve buscar a contribuição específica da literatura para a vida social precisamente onde a literatura não se esgota na função de uma arte da *representação*. Focalizando-se aqueles momentos de sua história nos quais obras literárias provocaram a derrocada de tabus da moral dominante ou ofereceram ao leitor novas soluções para a casuística moral de sua práxis de vida – soluções estas que, posteriormente, puderam ser sancionadas pela sociedade graças ao voto da totalidade dos leitores –, estar-se-á abrindo ao historiador da literatura um campo de pesquisa ainda pouco explorado. O abismo entre literatura e história, entre conhecimento estético e o

histórico faz-se superável quando a história da literatura não se limita simplesmente a, mais uma vez, descrever o processo da história geral conforme esse processo se delinea em suas obras, mas quando, no curso da ‘evolução literária’, ela revela aquela função verdadeiramente *constitutiva da sociedade* que coube à literatura, concorrendo com as outras artes e forças sociais, na emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais.¹

- 5 Estas observações revelam perspectivas metodológicas instigantes, uma vez que, para além dos processos analíticos, articulam a presença dos elementos externos (históricos) no objeto artístico. No nível formal e na escolha temática², elas fornecem subsídios para que se discuta a repercussão do trabalho estético, isto é, não compreendê-lo somente como representação de um momento histórico, mas como uma força política atuante no âmbito das relações sociais³.
- 6 Evidentemente, cada manifestação artística possui códigos específicos, bem como estabelece relações particulares no âmbito da recepção e no contato com o público, porque, em relação ao teatro, as possibilidades são múltiplas e perpassam, muitas vezes, campos próprios. Um exemplo elucidativo envolve o texto teatral e as diferentes encenações que o mesmo obteve⁴.
- 7 Estudar a obra de um dramaturgo requer, por parte do pesquisador, particular atenção com o momento da escrita, de modo a apreender as referências e o repertório utilizado pelo autor, além de estabelecer as interpretações que a mesma foi obtendo, ao longo do tempo, por parte dos estudiosos e/ou críticos teatrais. Porém, quando a proposta volta-se para a análise do impacto histórico de uma montagem teatral, os recursos a serem mobilizados envolvem, preponderantemente, a interlocução do espetáculo com os segmentos sociais, que interagem com a sua proposta. Especificamente, nestas circunstâncias, as intenções iniciais do dramaturgo podem ser subvertidas, dando origem a outros significados e objetivos, muito mais condizentes com as expectativas do diretor e do elenco, responsáveis pelo trabalho.

Eles não usam black-tie e O Rei da Vela : Representações do Brasil dos anos 1960

- 8 Por essa via, analisar os anos 1960, no Brasil, por intermédio do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, requer, primordialmente, que sejam matizadas as atividades dos respectivos grupos, com vistas a observar a maneira pela qual o trabalho foi destacado por seus contemporâneos, a partir dos anseios estéticos e políticos do período. Desta feita, a análise sistemática da documentação disponível (depoimentos e biografias, críticas teatrais, análises teóricas, programas de espetáculos, fotografias, e artigos de jornais) revela que, embora o Arena e o Oficina mantivessem ininterruptas as suas atividades por mais de uma década, foram alguns trabalhos que os tornaram “representativos” para a História do Teatro, bem como cristalizaram “interpretações definitivas” sobre o conjunto da criação.
- 9 No que se refere ao Arena, em 1958, *Eles não usam Black-tie* (G. Guarnieri) inovava o cenário teatral paulista, na medida em que sua ação dramática centrava-se nos segmentos operários, tendo como conflito a divergência de posições entre pai e filho em relação à greve deflagrada pelos trabalhadores. Este espetáculo estabeleceu um contraponto significativo ao repertório do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que tanto consagrara autores brasileiros como Abílio Pereira de Almeida (que privilegiava em suas peças as mazelas e as transformações vivenciadas pelos setores dominantes da sociedade paulista), quanto encenara tragédias gregas e textos teatrais da moderna dramaturgia europeia e norte-americana.
- 10 A originalidade de *Black-tie* encontrou ressonância em segmentos sociais, que não compunham o público do TBC, em especial, os estudantes. Ao lado disso, a temporada vitoriosa do espetáculo e as críticas favoráveis assinadas por Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi, Miroel Silveira, entre outros, deram visibilidade a uma proposta de teatro que já estava sendo gestada, há algum tempo, pelo Teatro Paulista do Estudante (TPE), do qual fizeram parte profissionais consagrados como Ruggero Jacobbi e Carla Civelli, e jovens artistas, como Vianinha, Guarnieri, Vera Gertel, entre outros.

- 11 Em verdade, o TPE tinha a preocupação em elaborar uma arte politizada, pois entre seus integrantes estavam militantes do movimento estudantil e do PCB. Ao lado disso, Jacobbi e Civelli possuíam uma formação de esquerda e forneceram subsídios teóricos e políticos que contribuíram para o surgimento, no país, de um “teatro engajado”.
- 12 Em 1956, a fusão do Arena, fundado por José Renato, ao TPE e o ingresso de Augusto Boal no grupo, recém-chegado dos E.U.A., trouxeram um dinamismo, do qual a encenação de *Black-tie* fora a face mais visível. Esta conjunção de expectativas estabeleceu uma consonância com as discussões que ocorriam, em diferentes instâncias, sobre a realidade e os caminhos que o Brasil deveria seguir. A criação do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), a perspectiva de alianças com os setores “nacionais” e progressistas, por parte do PCB, com o intuito de viabilizar a revolução democrático-burguesa, estimularam projetos que se dispunham a discutir o Brasil e os brasileiros.
- 13 Em meio a estas reflexões, *Black-tie* tornou-se não somente a representação de um país, que deveria ser discutido e analisado, mas uma força social que aglutinou em torno de si projetos e perspectiva de intervenções nos debates políticos e culturais. Estas motivações, aliadas à idéia de uma dramaturgia “nacional” e “crítica”, possibilitaram a constituição de um eixo a partir do qual o Teatro de Arena deveria nortear-se, para intervir nos debates daquele período.
- 14 Esta opção fez com que o grupo obtivesse, tanto no nível da crítica, quanto em relação ao público, aprovação de suas expectativas estéticas, estimulando a confecção de novos espetáculos. O sucesso de *Black-tie* fundamentou a criação dos Seminários de Dramaturgia, bem como justificou a ênfase em trabalhos que traduzissem a realidade brasileira, articulando-os à idéia de que, por meio da mobilização das massas, o país seria transformado.
- 15 Todavia, este direcionamento não propiciou a constituição de uma trajetória linear para o Arena, porque as necessidades artísticas tinham de ser contempladas, e, sob esse aspecto, muitas vezes o resultado da produção dramática era inferior, especialmente, em termos estéticos, em relação ao trabalho que qualificara a companhia junto ao público. Assim, mesmo realizando uma “profissão de fé” em favor do “autor nacional”, o grupo passou a encenar peças de autores estrangeiros, como Molière, Lope de La Vega e Maquiavel, cujas temáticas poderiam contribuir com as reflexões sobre o Brasil de então.
- 16 Aliás, este procedimento manteve-se até ao final da trajetória do Arena. Após o golpe de 1964, com o surgimento dos Musicais, os temas abordados não versavam mais sobre segmentos operários, tampouco sobre a necessidade de conscientização da população, mas estabeleciam um diálogo com setores intelectuais, objetivando construir a resistência à ditadura militar. A mudança temática e formal, ao lado de uma transformação do diálogo com a platéia, respondeu, também, aos anseios colocados na ordem do dia pela ditadura militar. O tema da greve, da denúncia da opressão e dos mecanismos do mundo capitalista (*Eles não usam black-tie*, *Chapetuba Futebol Clube* e *Revolução da América do Sul*, entre outros) foram substituídos pelos “temas históricos” (Palmares, Inconfidência Mineira, etc.). Estes visavam, por meio da relação passado/presente, estimular a luta contra o arbítrio, nos anos 60, a partir de exemplares heróis do passado, como Zumbi e Tiradentes.
- 17 No entanto, mesmo possuindo uma trajetória diversificada, com encenações de autores brasileiros e estrangeiros, o Arena consagrou-se como a companhia teatral identificada com a “texto nacional”, e, sob esse ponto de vista, *Eles não usam black-tie* tornou-se a referência e o parâmetro da dramaturgia e dos dramaturgos, em sintonia com os projetos de transformação acalentados naquele período. Nesse sentido, a peça de Guarnieri inseriu o referido grupo na História do Teatro, tornando-o um marco da cena brasileira do século XX⁵.
- 18 Por outro lado, no que tange ao Teatro Oficina, a sua trajetória foi marcada especialmente pela montagem de *O Rei da Vela*. Embora tenha realizado espetáculos memoráveis como *Pequenos Burgueses* (Maximo Gorki) e *Um Bonde chamado Desejo* (Tennessee Williams), foi a encenação de 1967 que deu ao grupo um “lugar” na história do teatro brasileiro. Isto

ocorreu, porque a presença da dramaturgia internacional e a ênfase no campo da interpretação e da encenação impediram a mediação entre o trabalho desenvolvido e o campo da luta política. Este procedimento justificava-se, pois o texto teatral tornara-se o local privilegiado para discutir a realidade, e a opção por encenar um autor brasileiro significava inserir-se nos debates do período.

19 A montagem de *O Rei da Vela*, ao mesmo tempo em que legitimou a presença do Oficina na cena política, veio ao encontro de outras perspectivas sobre o Brasil pós-64, nas quais predominavam as críticas à postura engajada e questionamentos à construção da “resistência democrática”, aliados ao alto número de dissidências nas fileiras do PCB. Ao mesmo tempo, retomava-se uma perspectiva teórica e estética, a antropofagia, que havia sido relegada a um segundo plano nas interpretações sobre a Semana de Arte Moderna.

20 Em consonância com essas preocupações, não se pode esquecer do impacto do filme *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967). Este, ao discutir do ponto de vista das estruturas sociais e econômicas a falência do populismo⁶, redimensionou a criação artística no Brasil, tanto para aqueles que o defenderam, quanto para os que repudiaram a sua interpretação sobre o país. No que se refere particularmente ao teatro, o filme provocou um impacto decisivo na trajetória do Oficina, como depreende-se das seguintes palavras de José Celso Martinez Corrêa:

A eficácia do teatro político hoje está no que Godard colocou a respeito do cinema: a abertura de uma série de vietnãs no campo da cultura --- uma guerra contra a cultura oficial, a cultura do consumo fácil. Pois com o consumo não só se vende o produto mas também se compra a consciência do consumidor

[...]

Um filme como *Terra em transe*, dentro do pequeno público que o assistiu e que o entendeu, tem muito mais eficácia política do que mil e um filmecos politizantes. *Terra em transe* é positivo exatamente porque coloca quem se comunica com o filme em estado de tensão e de necessidade de criação neste país.⁷

21 Em meio a este debate, é evidente que *O Rei da Vela* destoava das encenações (ocorridas especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo) que tinham o tema da “resistência democrática” como o eixo de suas narrativas. Nestas, os governos militares eram os alvos preferenciais de críticas e de denúncias, fossem em textos dramáticos que tivessem temas historicamente consagrados (*Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, ambas de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, entre outras), fossem em peças que resgatassem a comédia e o próprio teatro de revista (*Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, de Oduvaldo Vianna Filho, *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, são exemplos significativos), fossem em espetáculos musicais (*Opinião* de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes) ou naqueles que tivessem a denúncia ao arbítrio como tema central (*Liberdade, liberdade* de Flávio Rangel e Millor Fernandes).

22 Os recursos estéticos e políticos não deixavam dúvidas a respeito da interpretação da realidade que estava sendo construída. Os campos estavam bem definidos. À ditadura militar e a seus aliados coube o papel de opressores, ao passo que a população brasileira, em geral, e os setores qualificados como progressistas protagonizaram a condição de oprimidos. Sob esse ponto de vista, a encenação de *O Rei da Vela*, a exemplo do que havia ocorrido com o filme *Terra em transe*, desorganizou, no que se refere à forma e ao conteúdo, o universo da produção artística e cultural no país.

23 As questões apontadas pela peça revelaram os impasses e as contradições da sociedade brasileira. Ademais, a sua recepção evidenciou vários níveis de diálogos com a conjuntura, principalmente, no que diz respeito às expectativas alocadas nesta montagem, seja na busca de uma “cena brasileira”, isto é, feita a partir de referências, exclusivamente, “autóctones”, seja na perspectiva de estabelecer outros referenciais para a compreensão daquele momento. Para tanto, aproximou-se o palco de *O Rei da Vela* aos programas de auditório de Chacrinha,

de grande audiência no período, em especial às composições multi-coloridas das cenas, além de fragmentar premissas rígidas, tanto no nível formal, quanto nas idéias e temas.

24 Nesse sentido, a direção de Zé Celso, assim como o texto de Oswald de Andrade, não propuseram reflexões e ações direcionadas, porque os impasses brasileiros não eram provenientes apenas da ditadura militar. Dever-se-ia repensar o processo histórico, não por meio de um diálogo pedagógico entre passado e presente, mas compreender os pressupostos que estruturavam as relações sociais no Brasil.

25 Esta proposta criativa contribuiu para que houvesse polarizações nas percepções estéticas, particularmente, se for observado que, naquele momento, criação artística tornara-se sinônimo de militância política. Como evidência desta afirmação, deve-se recordar as seguintes ponderações de Roberto Schwarz:

De fato, a hostilidade do *Oficina* era uma resposta radical, mais radical que a outra, à derrota de 64; mas não era uma resposta política. Em conseqüência, apesar da agressividade, o seu palco representa um passo atrás: é moral e interior à burguesia, reatou com a tradição pré-brechtiana, cujo espaço dramático é a consciência moral das classes dominantes. Dentro do recuo, entretanto, houve evolução, mesmo porque historicamente a repetição não existe: a crise burguesa, depois do banho de marxismo que a intelectualidade tomara, perdeu todo crédito, e é repetida como uma espécie de ritual abjeto, destinado a tirar ao público o gosto de viver.⁸

26 Esta passagem é extremamente reveladora, porque expõe nitidamente os significados que foram incorporados às produções artísticas por seus contemporâneos. Assim, nesta linha de argumentação, pode-se compreender o lugar ocupado pelas apresentações de *Eles não usam black-tie* e *O Rei da Vela*, respectivamente em 1958 e 1967. A comunhão de propósitos entre palco e platéia, advinda de uma origem comum pelas atividades do movimento estudantil, propiciou que a recepção destes espetáculos fosse acrescida de intenções provenientes do repertório político e cultural daquele momento.

27 Nestas circunstâncias, a qualificação de *Black-tie* como símbolo de uma “dramaturgia nacional” encontra suas justificativas muito mais nos debates da época, que em seu conteúdo propriamente dito. Da mesma maneira, esse procedimento justifica, ainda, o impacto de *O Rei da Vela*, em especial, no que se refere às possibilidades interpretativas de suas concepções cênicas e temáticas.

Brasil ano 2000: *Black-tie* e *O Rei da Vela* retornam aos palcos brasileiros

28 Estas evidências surgem à medida que as obras revelam sua historicidade, a partir da existência de um “tempo” e de um “lugar”, nos quais se reconhecem as lutas e os questionamentos atinentes às suas elaborações e aos campos de recepção e de fruição. Dessa forma, refletir sobre o lugar de *Eles não usam black-tie* e de *O Rei da Vela* na história da dramaturgia e da cena brasileiras é, sem dúvida, compreender os embates e as motivações que mobilizaram o país em fins da década de 50 e durante o período de ditadura militar. Esta afirmação torna-se mais consistente quando se recorda que os referidos textos foram atualizados cenicamente no decorrer do ano 2000, estreando no Rio de Janeiro e realizando temporada em São Paulo.

29 Em relação ao texto de Gianfrancesco Guarnieri, para além das efemérides e de sua importância histórica, cabe lembrar que o espetáculo dirigido por Marcus Vinícius Faustini recebeu o seguinte comentário do crítico teatral Macksen Luiz:

Numa revisão, 42 anos depois de sua estréia, *Eles não usam black-tie* confirma o seu caráter histórico na dramaturgia brasileira contemporânea e revela-se peça resistente ao tempo e com qualidades que sobrevivem às circunstâncias de um período e práticas sociais a que está tão ligada. O texto de Gianfrancesco Guarnieri, em cena no Teatro Sesi, fica mais encorpado sob os olhos descansados pelo tempo, revelando pela decantação de simplificações (a peça foi identificada como texto de mobilização ideológica) segura construção dramática. O universo de deserdados sociais tem em *Eles não usa black-tie* retrato esboçado com traços fortes e contornos realistas⁹.

30 Tais considerações adotam a estratégia de reconhecer a peça teatral por meio de uma estrutura dramática e uma lógica interna, independente do repertório estético, social e histórico que legitima o diálogo construído com o público. Para tanto, os temas, que organizam a narrativa, não são comentados por meio de abordagens específicas. Pelo contrário, os textos são apreciados como se os seus diálogos fossem máximas válidas em qualquer tempo e lugar.

31 A partir de outra perspectiva, a atriz Lélia Abramo (intérprete da personagem Romana, na montagem de 1958) em um evento comemorativo dos 42 anos da histórica encenação, realizado no Teatro de Arena Eugênio Kusnet (São Paulo), afirmou o seguinte:

na época, acreditávamos que as denúncias serviriam para alguma coisa, mas infelizmente não avançamos nenhum passo¹⁰.

32 A referida atriz, ao elaborar suas percepções por meio do impacto suscitado pelo espetáculo, em fins da década de 1950, revelou a existência de uma recepção histórica. Esta possibilitou a construção de significados, os quais, naquele momento, deram inteligibilidade ao texto de Guarnieri. Todavia, isso não significa dizer que o mesmo não possua coerência e estrutura internas, bem como não desenvolva temáticas e questões próprias. Em verdade, procura-se mostrar que a repercussão de uma obra não pode ser desvinculada dos diálogos suscitados por ela nos momentos de encenação¹¹. Esta evidência torna a peça, antes de tudo, um documento precioso de um tempo específico, que continua revelando pertinência em sua discussão e representação da realidade. Especificamente, em relação à *Eles não usam black-tie*, a bandeira em favor de uma “dramaturgia nacional” significou estar sintonia com o poder de denúncia e com a crença na transformação, impulsionadores das décadas de 1950 e 1960.

33 Estas ponderações continuam pertinentes quando se observa a encenação de *O Rei da Vela* pela Companhia dos Atores do Rio de Janeiro, em 2000, sob a direção de Enrique Diaz. Este trabalho, realizado de maneira instigante e original, tampouco mobilizou artistas e intelectuais. Pelo contrário, foi encarado como mais um espetáculo do eixo Rio-São Paulo. Por que? Na avaliação de Mariângela Alves de Lima ocorreu o seguinte:

Encenada pela primeira vez no Teatro Oficina, em 1967, a peça *O Rei da Vela* era definida pelo diretor José Celso Martinez Corrêa como ‘uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não revolução’. De fato, a rocambolesca representação que Oswald de Andrade fizera, em 1933, das peculiaridades do capitalismo tupiniquim conservava no epílogo uma sugestão de que as massas oprimidas poderiam assumir o protagonismo histórico.

Revividos no palco pelo Oficina, sob um regime ditatorial ferozmente anti-comunista, os componentes utópicos do texto ficavam sensivelmente diminuídos na sua força significativa pela realidade que cercava o espetáculo. Permanecia em cena, de qualquer forma, como uma homenagem, senão como uma esperança, a fábula do cachorro Jujuba que preferiu passar fome com seus companheiros da classe canina a aceitar privilégios.¹²

34 Tais considerações revelam que compreender a historicidade da recepção é um dos elementos primordiais, para que se conheça as várias instâncias dos diálogos sociais. Assim, entender os debates apaixonados, envolvidos na montagem do Oficina, requer que não se esqueça o sentimento de impotência e frustração, em segmentos da esquerda brasileira, com o Golpe de 1964. Esta constatação, articulada às críticas das análises que enfatizavam a estratégia da “política de alianças”, motivou a criação artística, de um lado, e, por outro lado, projetou sobre as elaborações estéticas intenções e significados provenientes de demandas sociais e políticas. Nestas circunstâncias, a encenação de *O Rei da Vela* tornou-se emblemática, naqueles tempos, fazendo com que ela capturasse, em torno de si, polêmicas e percepções inerentes àquele momento.

35 Assim, se para Mariângela Alves de Lima a repercussão nos anos 60 estava intrinsecamente ligada ao que ocorria fora do palco, para Enrique Diaz a encenação de 2000 trouxe para a cena teatral o Brasil contemporâneo, uma vez que:

Não há moral. Há sempre uma composição poliédrica que é a própria medida daquela paixão, e que nos empurra para longe de qualquer maniqueísmo. A leitura da alma, da realidade e do caráter do que se usa chamar Brasil ganha o tom inconclusivo da contradição. A dor e a delícia, o parangolé e a cocaína. O paradoxo é o enigma. Assim temos um texto no qual o herói é o próprio bandido, as personagens fúteis são hilárias e o vilão é apenas um substituto para o herói, num sistema que permanece ('Somos uma barricada de Abelardos: um cai, outro o substitui. Metempsicose social'). O terror deste sistema que permanece. A maldição de uma peça que precisa ser montada a cada 33 ou 34 anos. Escrita em 1933, estreada em 1967 e produzida agora, no ano 2000, falando sempre da mesma coisa, daquilo que não muda. A elite podre e narcísica de republiqueta asquerosa, a promiscuidade entre o poder econômico e a classe política, a truculência das Secretarias de Segurança e dos latifúndios, o orçamento da saúde e da educação, a mesma palhaçada da corrupção e da pizza, a farsa dos pronunciamentos presidenciais, as gafes, os viracacasas, o cinismo...como diz Zé Celso, 'no Brasil não há história, há representação. Muito cinismo por nada'.¹³

- 36 As ponderações de Diaz invertem as premissas interpretativas das análises da década de 1960, ao convidar o espectador/leitor a se debruçar sobre a peça de Oswald de Andrade, com o intuito de compreender o comportamento das "elites" brasileiras no tratamento do "bem público", especialmente quando revela a existência de uma cultura política que justifica e fundamenta o exercício da promiscuidade em defesa de determinadas perspectivas econômicas. No entanto, se os temas e suas respectivas abordagens continuam atuais, como entender a repercussão da montagem de 2000, que se limitou a temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo e a algumas críticas de jornais?

Estética e Recepção: Perspectivas da História da Cultura

- 37 Esta indagação permite verificar que a recepção de uma obra artística está em sintonia tanto com a tradição cultural e estética, quanto com as circunstâncias do momento em que o trabalho é veiculado. Nesse sentido, a atualidade do objeto artístico não é, por si só, garantia de um diálogo imediato, pois no trabalho do Oficina e no da Companhia dos Atores, em que pesem as diferenças entre as montagens, a qualidade estética e a intenção de dialogar com os espectadores permaneceram. Porém, o que justifica os distintos graus de recepção? Uma das respostas mais efetivas diz respeito aos temas e idéias que cada um dos trabalhos conseguiu mobilizar em torno de si.
- 38 A partir destas considerações, é importante concluir que o impacto de determinados espetáculos, realizados pelo Arena e pelo Oficina, na conjuntura brasileira da década de 1960, explica-se, em grande parte, pela recepção e pelos debates suscitados por eles. A partir desta constatação, questiona-se: quais as perspectivas da relação entre processo histórico e a recepção estética? A estudiosa Karlheinz Stierle, ao se deparar com este tema, observou:

A auto-reflexividade da ficção não implica a sua autonomia quanto ao mundo real. O mundo da ficção e o mundo real se coordenam reciprocamente: o mundo se mostra como horizonte da ficção, a ficção, como horizonte do mundo. O âmbito da recepção dos textos ficcionais demarca-se na apreensão desta dupla perspectiva.

Já do fato de que a ficção, pela maneira com que emprega a linguagem, se movimenta no horizonte da experiência possível – não importa o quanto assim se afasta da realidade a nós acessível – se infere que o mundo, como horizonte da ficção, literalmente a pré-orienta. Os alinhamentos (*Fluchtlinien*) da ficção e de seu mundo sempre convergem em uma experiência do mundo. Este é o pressuposto básico posto em jogo pelo receptor, mesmo quando a ficção se mostra por completo esquiada àquela experiência. Se tudo na ficção fosse, em princípio, diverso de nossa experiência da realidade, ela não mais se relacionaria a um conceito de realidade e assim não seria nem verbalmente articulável, nem constituível na recepção. Exatamente por isso, contudo, parece problemático o conceito de 'campo de referência ficcional' que Anderegg, em *Fiktion und Kommunikation*, contrapõe ao campo de referência do leitor. Pois, se o próprio texto ficcional é, de fato, o campo de referência imediato de suas partes, entretanto, tal campo não conduz a um campo de referência ficcional – que não é relacionável ao campo de referência do leitor – mas sim leva a um campo de referência posto em jogo pelo leitor. Para Anderegg, o campo de referência

ficcional da ficção não é ela mesma, mas sim a hipótese de um ‘outro mundo’, em que a ficção encontra o seu lugar. Mesmo se este outro mundo tem uma mínima base comum com o mundo de nossa experiência, assim se daria apenas para que pudesse saltar para o mundo estranho: ‘O leitor supera seu campo de referência por meio da constituição do campo de referência ficcional, i.e., pondo em jogo seu campo de referência *como base para a interpretação, mas põe em jogo de forma interpretativa*. O fato de cada interpretação partir do campo de referência do leitor, ao qual contudo sobrepuja, significa que o próprio campo de referência é questionado pelo ficcional. A interpretação do texto ficcional, i.e., a apreensão do campo de relação ficcional que nele se constitui, deve ser entendida como o questionamento do próprio campo de referência ou, para tomarmos um conceito da teoria formalista, como o seu estranhamento’.¹⁴

39 A perspectiva do “princípio de realidade” permite verificar que não há o lugar autônomo, tanto para o campo da criação, quanto para o universo da recepção. Nesse sentido, a existência de experiências históricas que são compartilhadas ou re-atualizadas pelo público, que a partir de seus referenciais interagem com os objetos artísticos, dando-lhes significados e historicidades específicas.

40 Nestas circunstâncias, as reflexões que procuram compreender o impacto do Teatro de Arena e do Teatro Oficina na conjuntura brasileira dos anos 60, em absoluto, podem se centrar apenas na estrutura dramática do texto ou em elementos da encenação. Pelo contrário, os elementos, que garantiram a estes grupos a condição de marcos históricos e historiográficos, foram forjados no campo da luta política, na dimensão da recepção, aliada aos elementos que constituem as obras, no caso, os espetáculos.

41 Dessa maneira, retomando os exemplos dos textos de Oswald de Andrade e de Gianfrancesco Guarnieri, observa-se que a estrutura dramática e os diálogos continuam os mesmos. No entanto, a maneira de recebê-los e de interpretá-los, à luz de novos momentos históricos, redimensionaram os seus significados, colocando-lhes novos temas e novas percepções. Assim, as inquietações históricas, estéticas e políticas são dados constituintes das percepções.

42 Outra evidência da importância desta discussão são as iniciativas realizadas por alguns artistas e intelectuais, entre as quais se destaca o movimento “Arte contra a Barbárie”¹⁵. Com o intuito de compreender o impacto social e político do trabalho artístico no Brasil contemporâneo (na década de 1990), esta iniciativa visa discutir a produção artística extremamente dependente de patrocínios de empresas e de leis de incentivo à cultura, sejam elas no nível federal, estadual e/ou municipal. Concomitante a esta iniciativa, o ator e diretor teatral Celso Frateschi realizou no Teatro Ágora (São Paulo) uma série de debates sobre o Teatro Brasileiro, que foram assim analisados por ele:

Vivemos uma situação em que o pensamento sobre teatro feito no Brasil é singularmente pobre, medíocre e mesmo indigente. Até mesmo as discussões entre os artistas resumem-se ao tema do patrocínio e leis de incentivo: formas de financiamento do espetáculo e da injustiça e perversidade das leis. Concordamos e participamos das reuniões para discutir e propor políticas para o financiamento da produção teatral, mas aceitarmos este tema como pauta única significa aceitarmos nossa falência como força cultural.

Raramente, a discussão avança sobre o fazer artístico e sobre a importância cultural do teatro na constituição da nossa cidadania. Assim, deixamos de romper o círculo vicioso e viciado do mercado.

A pesquisa estética, por sua vez, na maior parte das vezes, se limita a aspectos formais e acaba por restringir-se ao círculo de nossos umbigos. A arte teatral como expressão do homem e de seu tempo empobrece e entope nossos palcos de quinquilharias milionárias que agradam um público cada vez menor que paga um ingresso cada vez mais caro. Para esse tipo de teatro, como para o mercado em geral, interessa apenas a novidade e o apelo fácil.

Todo o aparato tecnológico, que poderia estar em função do nosso aperfeiçoamento artístico e humano, acaba servindo apenas para atrair a mídia.

Acreditamos que podemos e devemos começar a impor um novo paradigma para o teatro. Nossa produção mais significativa sempre foi o resultado de uma pesquisa radical e verticalmente apurada e envolvimento não menos radical com o humano e suas relações.¹⁶

43 As palavras de Celso Frateschi são extremamente oportunas, porque expõem claramente os impasses que envolvem a produção cultural no país, revelando a ausência de radicalidade e de questionamentos que norteiam a maioria dos espetáculos em cartaz, especialmente, no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. No entanto, os horizontes de suas observações são restritos, pois se é verdade que se vivencia um momento extremamente medíocre e indigente no campo teatral, também, não é correto buscar a explicação somente nesta atividade artística.

44 Nesse sentido, o debate sobre a recepção da arte ganha uma relevância ainda maior, porque o exercício de radicalidade, verificado nos trabalhos desenvolvidos no decorrer das décadas de 1960 e 1970, foi proveniente de anseios e expectativas que estavam disseminados em importantes segmentos da sociedade brasileira. Não se pode ignorar, as proposições que construíram os vínculos entre Arena, Oficina, movimento estudantil, intelectuais, políticos, entre outros, estiveram mediadas pelo papel que as escolas de ensino médio e as universidades cumpriram nesta formação¹⁷.

45 Os fundamentos e as perspectivas que contribuíram para a educação dos jovens que cresceram sob a ditadura, especialmente motivados por uma “cultura de oposição”, deixaram de ter significados após o retorno das liberdades democráticas e do Estado de Direito no país¹⁸. A esta realidade, deve-se acrescentar as reformas educacionais ocorridas no Brasil, durante os governos militares. Estes, pouco a pouco, substituíram conteúdos abrangentes, que visavam a uma formação mais ampla em relação à cultura, às artes e à cidadania, por uma perspectiva mais tecnocrática, que depositou a sua ênfase na educação para o trabalho, isto é, capacitar mão-de-obra para uma economia que estava sendo modernizada¹⁹.

46 Evidentemente, não cabe aqui maiores aprofundamentos ou reflexões sobre o período da história brasileira denominado “modernização conservadora”²⁰. No entanto, deve-se recordar que a proposição em associar formação educacional às necessidades do mercado foi uma estratégia adotada nos Estados Unidos da América, no início da década de 1970, com o objetivo de contribuir com a despolitização das universidades norte-americanas, de um lado, e, de outro, aplicar em áreas estratégicas da vida econômica as verbas destinadas à educação. Sobre esta prática, Herbert Marcuse assim manifestou-se em seu livro *Contra-Revolução e Revolta*:

– O ataque conjugado contra a educação que não seja ‘profissional’ e ‘científica’ já não se limita à repressão normal através das verbas. Assim, o Reitor das Universidades Estaduais da Califórnia quer restrições sistemáticas aos estudos humanistas e às Ciências Sociais, onde a educação tradicionalmente não-conformista encontrou um nicho.

Muitos estudantes estão chegando à universidade sem saber ao certo por que aí se encontram...Optaram quase como um reflexo pelas humanidades e Ciências Sociais, sem quaisquer objetivos ocupacionais específicos. (*Los Angeles Times*, 17/11/1971)

Houve um tempo em que o princípio proclamado da grande filosofia burguesa foi que a juventude ‘devia ser educada não para o presente mas para uma melhor condição futura da raça humana, isto é, para a idéia de humanidade. Agora, o Conselho para a Educação Superior é convocado para estudar as ‘necessidades detalhadas’ da sociedade estabelecida, a fim de que as universidades saibam ‘que espécie de diplomados lhes cabe produzirem.’²¹

47 De fato, estas estratégias educacionais e políticas começaram a dar os seus frutos, especialmente, em fins da década de 1970 com a progressiva retomada das liberdades democráticas e do Estado de Direito. O fim do período militar e o estabelecimento de um governo civil, em 1985, redimensionaram os temas e as expectativas do debate público e, com eles, transformaram-se os temas e as abordagens do campo artístico.

- 48 Estas transformações, associadas à enorme expansão da indústria cultural e da “cultura de massas”, reorganizaram as expectativas sociais, principalmente, enfatizando abordagens intimistas e individuais em detrimento das discussões, até então, mais abrangentes. Decretou-se a “morte das ideologias”, o “fim da arte politizada” e a emergência de valores e de condutas que exaltavam o mercado e a capacidade de consumo de grupos sociais. Nestas circunstâncias, houve um reordenamento significativo do debate público: *ao invés de idéias que impulsionassem a interlocução entre cidadãos, ocorreu a predominância de slogans e de mensagens para os consumidores.*
- 49 A reorganização social, política e cultural do Brasil, após o fim da ditadura militar, redefiniu também o “lugar” da produção artística. Esta passou a ser encarada pelo mercado como entretenimento, com garantia de retorno financeiro aos seus patrocinadores. Assim, o trabalho de pesquisa, criação e reflexão ficou circunscrito a algumas iniciativas, ao passo que a maioria das produções teatrais e cinematográficas passaram a “reproduzir”, tanto no nível estético, quanto temático, as representações consagradas pela televisão.
- 50 Nestas circunstâncias, a progressiva despolitização da produção artística, a valorização da educação para o trabalho e a não inserção de temas sociais nos debates públicos podem contribuir para que se entenda os motivos que expliquem a recepção protocolar, no ano 2000, de peças que se tornaram emblemáticas nas décadas de 1950 e 1960. Compreender a historicidade das manifestações artísticas e integrá-las ao debate sociopolítico do país são tarefas para aqueles que se propõem a discutir estes temas, porque, somente por meio de perspectivas integradas de análises, serão construídos instigantes e conseqüentes diálogos entre História e Estética.

Notas

1 Jauss, H.R. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994, p. 57.

2 Esta reflexão elaborada por Antônio Candido encontra-se no livro *Literatura e Sociedade* (3ª ed., São Paulo: Ed. Nacional, 1973).

3 Esta discussão teórica está sistematizada em meu trabalho sobre Oduvaldo Vianna Filho, em seus dois primeiros capítulos (Cap. 1 – “Vianinha e Rasga Coração na construção da resistência democrática” e Cap. 2 – “Críticos, crítica e dramaturgo: a construção da obra”), que abordam pressupostos relativos à História da Recepção da Obra de Arte.

4 Roger Chartier em seu livro *Formas e Sentido – Cultura Escrita: Entre Distinção e Apropriação* (Campinas-SP: Mercado de Letras/ALB, 2003), particularmente no capítulo 3 – *Da Festa da Corte ao Público Cidadino* – expõe alguns aspectos da complexidade que envolve a historicidade da cena, por meio de diferentes representações da peça *George Dandin* (Molière), ocorridas na França, na segunda metade do século XX, mais precisamente em 1958, 1970, 1987.

5 Esta afirmação pode ser constatada em diferentes trabalhos, que se propõem a realizar um panorama das atividades teatrais no país, entre eles: Cacciaglia, M. *Pequena História do Teatro no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz/EDUSP, 1986. Magaldi, S. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3ª ed., São Paulo: Global, 1997. Prado, D.A. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1996.

6 Sobre este tema, vale a pena consultar o seguinte trabalho: Ramos, A.F. “Terra em transe: a desconstrução do populismo”. In: Dayrell, E.G. & Iokoi, Z.M.G. (orgs.). *América Latina: desafios e perspectivas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Expressão e Cultura/EDUSP, 1996, pp. 477-492. (volume 4).

7 Corrêa, J.C.M. “O Poder de Subversão da Forma (entrevista realizada por Tite de Lemos, aParte, n.1, TUSP, março e abril de 1968)”. In: STAAL, A.H.C. de. *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 98-99.

- 8 Schwarz, R. “Cultura e Política, 1964-1969”. In: ---. *O Pai de Família e outros Estudos*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 86.
- 9 Luiz, M. “Peça de Guarnieri não envelheceu”. In: <http://www.jb.com.br/09940450.html>. 14/04/2000.
- 10 Santos, W. “Peça tem efeméride extemporânea aos 42”. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 19/05/2000 – Ilustrada.
- 11 No que se refere à recepção de Eles não usam black-tie, esta foi por mim analisada no seguinte artigo:
- 12 Lima, M.A. “Um hábil desfile de bons personagens”. In: <http://www.estado.com.br/editorias/2000/97/21/cad93.html>
- 13 Diaz, H. “Abelardoswald, o rei do parangolé incendiário”. In: *Programa da peça O Rei da Vela*. Abril/2000.
- 14 Stierle, K. “Que significa a recepção dos textos ficcionais?” In: LIMA, L.C. *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 171-172.
- 15 Movimento surgido na cidade de São Paulo, e que conta com a participação de artistas e grupos de teatro como Companhia do Latão, Grupo Tapa, Folias d’Arte, Grupo Oficina, Fernando Peixoto, Eduardo Tolentino, entre outros.
- 16 Frateschi, C. “Artistas querem livrar arte do mercado”. In: <http://www.estado.com.br/editorias/2000/08/08/cad498.html>.
- 17 Sobre as relações existentes entre a produção artística e o movimento estudantil, cabe consultar depoimentos de artistas do período, como Gianfrancesco Guarnieri, disponíveis nas seguintes edições: Guarnieri, G. In: *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: MEC/SEC-SNT, 1981, pp. 61-92. Khoury, S. (org.) *Atrás da Máscara*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984 (2 v.). Barcelos, J. CPC da UNE: *Uma História de Paixão e Consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- 18 Sobre este tema consultar: Carmo, P.S. do. *Culturas da Rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: SENAC, 2001. Gaspari, E., Hollanda, H.B. & Ventura, Z. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- 19 Em relação a este importante tema, deve-se recordar as seguintes ponderações de Fernando Novais e João Manuel Cardoso de Mello que, ao analisarem o impacto da televisão na formação e no entretenimento de segmentos da população brasileira, afirmaram: “Isto nos remete, naturalmente, à massificação do ensino em todos os seus níveis, outra conquista cultural da ‘Revolução de 64’. A aprendizagem vai se tornando predominantemente um meio de profissionalização, para enfrentar a concorrência no mercado de trabalho, começando a se desvencilhar, assim, dos conteúdos éticos que continha até então”. [Novais, F. & Mello, J.M.C. “Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna”. In: Schwarcz, L.M. (org.) *História da Vida Privada*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 642, (volume 4)].
- 20 Sobre este tema consultar, entre outros: Ortiz, R. *A moderna tradição brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. 3ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1991.
- 21 Marcuse, H. “A Esquerda sob a Contra-Revolução”. In: ---. *Contra-Revolução e Revolta*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, pp. 35-36.

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Rosângela Patriota, « Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2006, Puesto en línea el 31 janvier 2006. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index1528.html>

Rosângela Patriota

Professora do Programa de Pós-Graduação do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Coordenadora do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC). Autora do livro *Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo* (São Paulo: Hucitec,

1999) e da *Crítica do Teatro Crítico* (São Paulo: Perspectiva, 2006, no prelo), entre outros. É editora da revista eletrônica *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais* (www.revistafenix.pro.br).

Licencia

© Tous droits réservés

Sumário

Este artigo, por meio de encenações de *Eles não usam Black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri) e de *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade), discute a importância da componente histórica na construção das análises estéticas de peças e encenações teatrais.

Palavras chaves : O Rei da Vela (Oswald de Andrade), Arte e Política

Licence portant sur le document : © Tous droits réservés

ndlr :

Este texto é parte dos resultados da pesquisa O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP): uma contribuição à História da Cultura, financiada pelo CNPq.