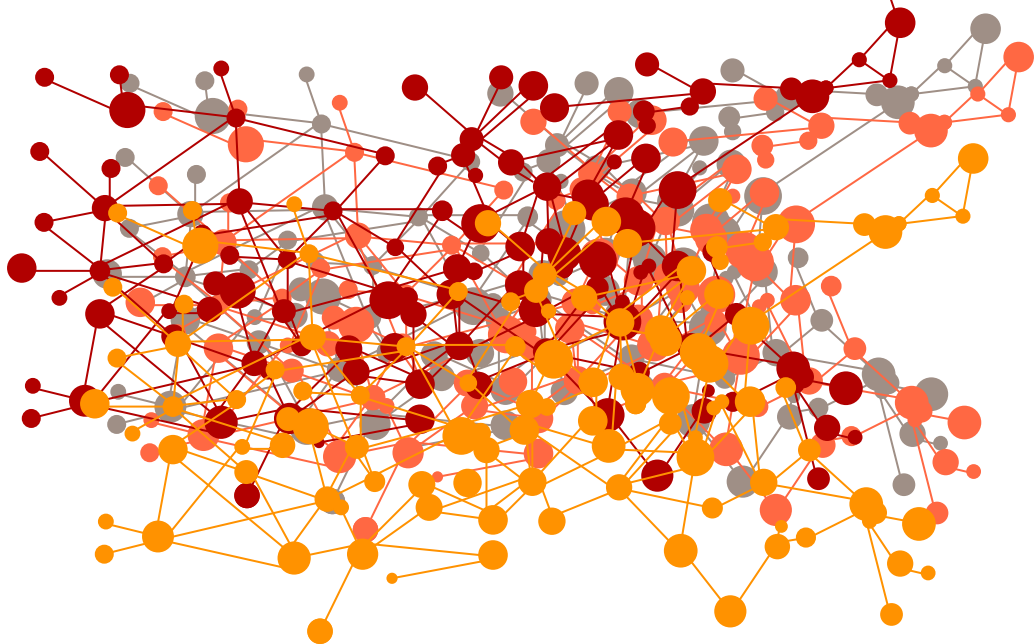


G R A F ● S

escritos
nômades
sobre a cena

Edécio
Mostaç●



Edélcio
Mostaç●

G R A F ● S

escritos
nômades
sobre a cena

teatro do pequenoGesto
2024

2024 © **Edélcio Mostaço**

Conselho editorial:

Ana Kfourri
Angela Leite Lopes
Antonio Guedes
Edélcio Mostaço
Silvana Garcia
Walter Lima Torres

Editora responsável:

Fátima Saadi

Revisão de texto:

Denise Pessoa Ribas

Capa e projeto gráfico:

Adriana Alegria

Diagramação:

Kenji Tashiro

Edições Virtuais Teatro do Pequeno Gesto
www.pequenogesto.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Mostaço, Edélcio

Grafos [livro eletrônico] : escritos nômades
sobre a cena / Edélcio Mostaço. -- 1. ed. --
Rio de Janeiro : Teatro do Pequeno Gesto, 2024.

PDF

ISBN 978-65-89727-07-1

1. Teatro brasileiro I. Título.

24-208054

CDD-792

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro 792

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRC- 8/9253

Pensar não consola, nem torna feliz. Pensar se arrasta languidamente como uma perversão; pensar se repete diligentemente em um teatro; pensar se joga em um lance fora do copo de dados. E, quando o acaso, o teatro e a perversão entram em ressonância, quando o acaso quer que haja entre os três uma tal ressonância, então o pensamento é um transe; e vale a pena pensar.

Um dia, talvez, o século será deleuziano.

Michel Foucault, *Theatrum philosophicum*

Tomar o corpo como ponto de partida e fazer dele o fio condutor, eis o essencial. O corpo é um fenômeno muito mais rico e que autoriza observações mais claras. A crença no corpo é mais bem estabelecida do que a crença no espírito.

Nietzsche, *Fragmentos póstumos*

As máquinas do final do século XX tornaram completamente ambígua a diferença entre o natural e o artificial, entre a mente e o corpo, entre aquilo que se autocria e aquilo que é externamente criado, podendo-se dizer o mesmo de muitas outras distinções que se costumavam aplicar aos organismos e às máquinas. Nossas máquinas são perturbadoramente vivas e nós mesmos assustadoramente inertes.

Donna Haraway, *Antropologia do ciborgue*

Sumário



PRETÉRITO IMPERFEITO

1. Agruras da inconstância **7**
2. A cena no Barroco **33**
3. Bragaglia e o teatro brasileiro **50**
4. Censura: o dispositivo **76**
5. Teatro experimental brasileiro **114**
6. Teatro pós-moderno **164**
7. Apontamentos sobre *História do teatro brasileiro* **200**
8. Catarse: a adesão **220**

PRETÉRITO MAIS QUE PERFEITO

1. A história e o historiador **244**
2. Ator e espetáculo na Grécia clássica **264**
3. Inimigos do teatro **291**
4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena **306**

Agradecimentos e fontes **338**



PRETÉRITO IMPERFEITO

1. Agruras da inconstância



Único dentre todos os animais, o homem possui a palavra. Sem dúvida, a voz é o meio pelo qual se indica a dor e o prazer. Por isso é dada aos outros animais. A natureza deles vai só até aí: possuem o sentimento da dor e do prazer e podem indicá-lo entre si. Mas a palavra existe para manifestar o útil e o nocivo e, em consequência, o justo e o injusto.

Aristóteles, *Política*

O maracá é um acelerador de partículas.

Eduardo Viveiros de Castro

O que fazer com o teatro legado por José de Anchieta? Como estudar textos quinhentistas, grafados em línguas estranhas e obsoletas, e que pouca ou nenhuma ação exibem em cena? Que sentidos perquirir daqueles primitivos contatos entre dois mundos opostos e irreversíveis? Uma possível resposta é: em função de articularem uma performance e uma teatralidade específicas, nascidas das agruras que marcaram a colonização. Além disso, os textos de Anchieta foram os primeiros documentos a registrar, na América portuguesa, o emprego da mimese como instrumento de dominação intercultural. Motivações não faltam, portanto, para que aquele embate civilizacional seja revisitado.

1. Agruras da inconstância

Se, para os europeus, o encontro com os povos silvícolas recém-descobertos representou um choque entre culturas, inaugurando uma era de redefinições de seu próprio conceito de homem, o mesmo não ocorreu à percepção dos indígenas: seus mitos evocavam uma terra de heróis, para além do imenso oceano, lugar de glória e felicidade permanentes e da qual um dia eles retornariam. Se o indígena inspirou no branco o horror frente ao desconhecido, o autóctone articulou uma apreensão diametralmente oposta. São essas as polarizações que aqui se apresentam.

Imediatamente tomado como catequese – a conquista espiritual de criaturas que alguns duvidavam possuírem alma –, o teatro jesuítico foi menosprezado enquanto fato artístico e intercultural, notadamente até o final do século XIX, figurando apenas como um traço longínquo da presença lusitana fundadora. Foram os artistas do modernismo que voltaram seu olhar para nossos povos originários, e com eles a crítica moderna, em seu afã de ordenar a memória cênica nacional. Nesse entendimento, Anchieta foi promovido à condição de precursor, e seus textos, à condição de primícias cênicas. No parecer de Sábado Magaldi, o teatro brasileiro teria nascido das festividades levadas a cabo pelas ordens pias que atuaram nos primórdios da colonização, ambicionando um paralelo não de todo sem sentido com os ritos dionisíacos que insuflaram a arte cênica no continente europeu: “Ao lado de seu valor histórico indiscutível, apraz-nos pensar que eles nos deram marca semelhante à dos inícios auspiciosos do teatro em todo o mundo”.¹ Enquanto Décio de Almeida Prado, por seu turno, fez uma avaliação bem mais incisiva daquela obra:

Quanto mais a encararmos como teatro no sentido específico da palavra, menos a compreendemos e menos lhe fazemos justiça. Só tendo em vista as condições e os intuitos que guiaram tais peças é que

¹Sábado Magaldi. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, s.d., p. 24.

1. Agruras da inconstância

Ihes perdoaremos as falhas dramáticas e as incongruências lógicas, nascidas não da ausência de qualidades intelectuais por parte de Anchieta – estas lhe sobravam – mas por seu desinteresse por tudo que não se relacionasse no palco com o trabalho de catequese.²

Tanto Sábado como Décio produziram capítulos admiráveis sobre José de Anchieta, esmiuçando com inteligência sua pequena e fragmentada produção. O primeiro procura destacar, superando o velho hábito de considerar a catequese desprovida de elementos dramáticos, onde é possível ali encontrá-los, rumo não muito distinto do tomado por Décio, embora ele se aventure um pouco além, tecendo considerações de ordem historiográfica. Mas ambos passaram ao largo, entrementes, de dedicar ainda que umas poucas linhas aos silvícolas – intérpretes e público-alvo daquela produção –, evidenciando leituras que não apenas eram caudatárias do textocentrismo que balizava então a tarefa crítica como, notadamente, deixavam de fora o outro ao qual aquela cena se voltava. Tal perspectiva, é preciso ressaltar, ainda não era cogitada, uma vez que, no frenesi comemorativo do quarto centenário da cidade de São Paulo, em 1954, a primeira edição completa do teatro de Anchieta foi saudada pelos dois estudiosos não só com júbilo mas, acima de tudo, como o legítimo resgate de um fio da tradição que foi sedimentando, século após século, a maior cidade da América Latina, da qual o padre fora um dos fundadores. A edição promovida pela tupinóloga Maria de Lourdes de Paula Martins é referida por ambos os analistas por tornar possível, pela primeira vez, ler em português os trechos originais grafados em língua geral.

Toda a produção de Anchieta foi enfeixada no chamado *Caderno de Anchieta*, códice que reúne dois textos dramáticos completos e fragmentos de outros dez, além de poesias e produções menores,

² Décio de Almeida Prado. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 48.

1. Agruras da inconstância

integrando o processo remetido à Santa Sé pela capitania da Bahia em 1671, com vistas à canonização do missionário.³ Para subsidiar o reclamo, o volume conta com as biografias tecidas pelos padres Quirício Caxa, Pero Rodrigues e Simão de Vasconcelos, comprovando a vida ascética e beatífica do apóstolo jesuíta ao colocarem em destaque alguns milagres a ele atribuídos. Como documento literário, o volume depositado no Arquivo Romano da Companhia de Jesus (Arsi) apresenta vários problemas: as letras não coincidem de página a página, muitas delas estão rasuradas e manchadas, visíveis acréscimos *a posteriori* são verificáveis aqui e ali, e em lugar algum se encontra a assinatura do autor. Sabe-se que os clérigos não tinham por hábito firmar suas composições, destinadas unicamente ao trabalho de catequese e sem nenhuma ambição literária. O que ajuda a compreender a multiplicidade de grafias, mas levanta suspeitas de que as várias cópias possam ter adulterado os originais. De um modo ou de outro, está-se diante de um alfarrábio com quase quinhentos anos, a mais expressiva fonte daqueles documentos fundadores da cena na América portuguesa do século XVI.⁴

Analistas posteriores começaram a rever, pouco a pouco, aquelas iniciais considerações modernas, problematizando aspectos até então pouco explorados. Se os escrutínios de Décio e Sábado destacaram as características possivelmente cênicas da produção do missionário, um novo estudo lançado por Joel Pontes em 1978, introduziu um olhar menos abonador sobre aqueles escritos. Mais exigente quanto aos possíveis rendimentos dramáticos, a análise visou a destacar os efeitos cênicos articulados junto às populações autóctones, salientando, em primeiro lugar, o caráter programático e doutrinário que os reveste, mais um recurso dentro do amplo trabalho evangelizador. Em segundo, grifou os

³ A beatificação só ocorreu em 1980, pelo papa João Paulo II, e a canonização, em 2014, pelo papa Francisco.

⁴ Uma edição mais recente é: José de Anchieta. *Teatro de Anchieta*. São Paulo: Loyola, 1977.

1. Agruras da inconstância

sentidos catequéticos dirigidos aos indígenas, os apelos cruzados entre as várias práticas cristãs implementadas e suas ressonâncias nos textos de teatro. Sobre *Na vila de Vitória*, obra que se vale indistintamente do português, do espanhol e do tupi, o estudioso destaca um recorte sobre aqueles vínculos – diz o Temor, uma das alegorias personificadas: “Si tratases, cada dia/un poco en tu pensamiento/tristeza sin alegría/pesar sin ningún contento/hambre sin nunca comer/y fuego sin luz serena/sed terrible sin beber/noche sin amanhecer!/oh qué dolor!, oh! que pena!”.⁵

Tal sequência de apelos sentimentais doloríficos e metáforas de privações que acometem os que incidem em pecado apresenta estreita correlação com o quinto dos *Exercícios espirituais* elaborados por Ignácio de Loyola.⁶ Nele, no segundo preâmbulo, o oficiante afirma: “[...] pelo menos o temor das penas me ajude a não vir a cometer pecado”; a que se seguem os pontos: “ver com a vista da imaginação as grandes chamas, e as almas, como em corpos ígneos”; “ouvir prantos, alaridos, blasfêmias contra Cristo”; “cheirar com o olfato fumo, pedra, enxofre, sentina e coisas pútridas”; “degustar com o paladar coisas amargas, assim como lágrimas, tristezas e o verme da consciência” – passagens que reverberam como exitosas perífrases nos versos de *Na vila de Vitória*.

Este recurso, segundo Pontes, “preciosa muleta do *establishment*, afasta o espectador do fascínio da representação e encarta-o, sem apelação, entre as páginas do catecismo. [...] falta qualquer tipo de conflito a partir do momento em que os sermões são deflagrados.

⁵ Joel Pontes. *Teatro de Anchieta*. Rio de Janeiro: SNT/Dac/Funarte, 1978, p. 41.

⁶ Os Exercícios espirituais constituem uma sequência de atividades pias e orações programadas a serem desenvolvidas pelo praticante sob a direção de um ministrante e são destinados a revelar o poder e a imensidão do amor de Cristo. Foram concebidos e estruturados pelo fundador da Companhia de Jesus, Ignácio de Loyola, como uma prática indispensável a todos os católicos que desejassem, efetivamente, encontrar a divindade, e publicados pela primeira vez em 1548. Ver Ignácio de Loyola. *Exercícios espirituais*. Porto Alegre: sem editora, 1966.

1. Agruras da inconstância

Na vila de Vitória fenece com um engodo aos espectadores – pretexto para lhes impingir sermão”.⁷ Tal percepção crítica indicou um novo platô sobre aquele teatro precursor, não mais a edênica emulação de um dionisismo tropical desenvolvida nas ensolaradas areias da nova terra, mas, enfaticamente, um recurso retórico “encantatório e didático” adequado a seus fins, apelando à potência performativa do teatro. Em sua conclusão sobre *Anchieta*, o analista destacou:

O teatro é, para ele, uma ação encantatória e didática ao mesmo tempo, efetivada sobre um público novo, desconhecido pelos dramaturgos de então, [...] chamam-no ingênuo e talvez fosse o contrário: demasiado sábio, embora literariamente desambicioso. Sábio no sentido de conhecer bem a relação espetáculo-espectador, que nem sempre inclui a literatura. De tratar seu reduzido manancial pensando no momento (e não na eternidade a que a literatura sempre aspira) e no índio, não em um espectador abstrato, intemporal.⁸

Em 1980, a Funarte promoveu uma série de seminários com o objetivo de reexaminar o que restava de nacional e popular na cultura brasileira. O ensaio inicial de Mariângela Alves de Lima foi dedicado a *Anchieta*, e o que distingue essa das demais análises sobre as mesmas questões é o chamamento aos componentes estéticos ali presentes, de modo que, ainda que rotineiramente toldados por uma intenção ideológica precisa, tais espetáculos poderiam também se abrir para outras experiências sensíveis. Ela anotou:

Mas é essa estupefação dos sentidos, essa vontade de “arrasar” o espectador estranho cativando-o pela beleza que propicia o nascimento de uma outra coisa que não é só a função de convencimento, mas outro plano mais instável e ambíguo de invenção artística. Nesse momento o jesuíta propõe e se revela ele mesmo fascinado por imagens que não pertencem à sua experiência europeia. É por essa brecha que penetram no espetáculo as danças, a métrica e a melodia da língua geral, o periquito flautista, vários demônios jocosos, velhas que mastigam milho para fermentá-lo e os membros pintados. Entram em cena a nudez e os dosséis feitos de velas de

⁷ Joel Pontes. *Teatro de Anchieta*, cit., p. 42, grifos do autor.

⁸ *Ibidem*, p. 83-84.

1. Agruras da inconstância

navios. A iconografia, principalmente, é tão estranha ao passado europeu que um religioso como o bispo Sardinha, deslocado da catequese, não pode senão horrorizar-se com o comportamento de religiosos que se entregam a semelhantes desvarios. É preciso ter vivido e pensado o contato entre duas formas culturais tão diferentes para ficar sensível, como Anchieta, a outras formas de representação do belo.⁹

Deságuam, portanto, ao final da década de 1980, novas percepções sobre aquela teatralidade fundadora, deslocadas para esferas que não as estritamente didáticas, incluindo agora os espectadores e as experiências de sensibilidade e interação cultural que poderiam ter-se infundido. Ou seja, incrustados na linguagem anchietana e em seus recursos de encenação, refulgiriam também fenômenos de percepção e *afectos*, tornando bem mais densa a natureza do fenômeno, assim como as implicações ali em jogo.

Tal deslocamento crítico possui seus avatares. Foi na década de 1970 que a antropologia iniciou uma revisão relativa às culturas indígenas, na qual a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha teve um papel exponencial. Após ter dedicado duas teses à noção de *etnicidade* – o reconhecimento da radical diferença que separa as culturas branca europeia e indígena sul-americana –, Carneiro da Cunha fundou e foi a primeira presidente da Comissão Pró-Índio de São Paulo, em 1979, bem como a fundadora da Associação Brasileira de Antropologia, em 1986, organismos que não apenas dinamizaram e ressignificaram os estudos da área como prepararam todo o caminho político para fundamentar a sessão dedicada aos povos originários e seus direitos na Constituição de 1988.

Vítimas indefesas da sanha colonial quinhentista, as populações originárias sucumbiram, década após década em contato com brancos e negros, não apenas pelo alastramento de doenças

⁹ José Arrabal e Mariângela Alves de Lima. *Teatro: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 32-33. Não é o caso de discutir aqui os sentidos de belo e beleza cênica articulados na análise, associados às referências branca e europeia.

1. Agruras da inconstância

para as quais não tinham defesa como também, entre seus remanescentes, pelo roubo de suas terras, o escravismo a que não puderam opor resistência e todos os malefícios de uma aculturação desproporcional e predatória que desorganizou e destruiu suas culturas originais. Após três séculos desse abuso contínuo, no qual os jesuítas constituíram o primeiro elo, nem mesmo com o país promovido à condição de vice-reinado, a partir de 1808, com a transferência da família real para o Rio de Janeiro, a situação se alterou. Ao contrário, agora, em função da expansão dos latifúndios e da necessária ocupação imperial que delimitasse a lonjura das fronteiras, desbravando matas onde os descendentes daquelas populações autóctones haviam se embrenhado, a predação se intensificara. Assim, apenas no século XX foi criado o Serviço de Proteção aos Índios (1910), organismo de vida e ação oscilantes e que só durante o Estado Novo conheceu alguma expansão, para depois voltar à costumeira inanição e ser extinto em 1966.¹⁰

A ditadura civil-militar, sobretudo ao longo de seus anos de “milagre econômico”, foi impiedosa para com os nativos, não apenas removendo populações inteiras de seus *habitats* assegurados enquanto reservas como promovendo e estimulando matanças contra os mais resistentes. No começo dos anos 1980, as populações originárias, em seus vários troncos étnicos, não ultrapassavam os 100 mil indivíduos, quando teriam totalizado, em 1500, cerca de 7 milhões de habitantes, afirmam as estimativas. Os números fornecem a magnitude do genocídio impetrado, bem como sua dimensão simbólica – “a América não foi descoberta, foi invadida”.¹¹

¹⁰ Manuela Carneiro da Cunha. *Índios no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2012, p. 8-25.

¹¹ A frase, creditada a Francis Jennings, é retomada em *ibidem*, p. 19.

CHOQUES CULTURAIS

Diante dessas reviravoltas interpretativas quanto à apreensão das culturas fundadoras, é preciso recordar também os *turning points* que o século XX foi decantando: desde a reversão etnológica auferida por Franz Boas (que inspirou Gilberto Freyre a repensar nossa formação étnica como um sincretismo avesso aos racismos) até a revalorização das artes africanas e primitivas promovida pelas vanguardas históricas, lembrando ainda que, em suas primeiras décadas, quer a estilística alemã, quer a espanhola submeteram o período barroco a agudos depurativos. O estruturalismo – dentro do qual a presença de Lévi-Strauss entre nós não deve ser descartada – revirou de ponta-cabeça muitas crenças ainda contaminadas com a ganga positivista, projetando os estudos antropológicos para veredas até então impensáveis.

Nessa ampla acepção de revisão histórica e antropológica descolonial, ganha destaque um título singular: *Dialética da colonização*, de Alfredo Bosi. Reunindo instrumentais analíticos decantados ao longo do século XX, o estudioso sintetizou, por intermédio do entrecruzamento de disciplinas, significativos registros que ajudam a pensar, na atualidade, nossas origens. “Se procurarmos extrair um significado comum e mais geral dos desencontros apontados, surpreenderemos a dialética de um complexo formado de tempos sociais distintos, cuja simultaneidade é estrutural, pois estrutural é a compresença de dominantes e dominados, e estrutural é a sua contradição”, salienta Bosi ao introduzir suas reflexões.¹² O que reforça o entendimento de racismo estrutural hoje corrente nas análises.

Quanto à ação dos missionários – e reavaliando o papel de Anchieta na colônia – Bosi destaca que seu esforço foi o de *tradução*.

¹² Alfredo Bosi. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 62.

1. Agruras da inconstância

Redondilhas, quintilhas e consonâncias fonéticas típicas da poética medieval e trovadoresca ressurgiram nos trópicos com as devidas adequações, como um esforço para reverter o imaginário original, mas encontrando dificuldades estruturais, tais como elaborar um significante plausível para *pecado*, noção inteiramente avessa aos aborígenes. Daí os símiles forjados e contraditórios nos textos daquele teatro: bispo é *Pai-Guaçu* (pajé maior), *Tupansy* é Nossa Senhora (mãe de Tupã), *Tupãoka* é a igreja (casa de Tupã), enquanto alma foi vertida como *anga*, que designa ora a sombra, ora o espírito dos antepassados, outra noção estranha e alheia àquelas culturas. De modo que “a representação do sagrado assim produzida já não era nem a teologia cristã nem a crença tupi, mas uma terceira esfera simbólica, uma espécie de *mitologia paralela* que só a situação colonial tornara possível”, assegura Bosi, para conferir relevo à irreconciliável duplicidade epistêmica ali forjada.¹³

É preciso que fique clara a violência simbólica em curso. Ao deslocar significados originais para símiles remanejados ou convertidos a outras lógica e apreensão, os jesuítas investiram contra o mundo das representações indígenas, subvertendo-as.

O círculo sagrado dos indígenas perde a unidade fortemente articulada que mantinha no estado tribal e reparte-se, sob a ação da catequese, em zonas opostas e inconciliáveis. De um lado o mal, o reino de Anhangá, que assume o estatuto de um ameaçador anti-Deus, tal qual o demônio hipertrofiado das fantasias medievais. De outro lado, o reino do bem, onde Tupã se investe de virtudes criadoras e salvíficas, em aberta contradição com o mito original, que lhe atribuía precisamente os poderes aniquiladores do raio.¹⁴

Nessa inesperada mitologia dicotômica, no reino do mal foram reunidos todos os maus hábitos originais, como a antropofagia, a beberagem, a poligamia, a inspiração pelo fumo, a indolência, entre outros, sacrilégios arrolados por Anchieta como frutos

¹³ Ibidem, p. 65, grifo do autor.

¹⁴ Ibidem, p. 66.

1. Agruras da inconstância

da *angaib* (alma perversa ou voltada para o pecado, segundo explicações da tupinóloga Maria de Lourdes de Paula Martins). Integravam o bem, por contraste, o reino dos céus, a beatificação trazida por anjos, santos e padres, a consolação sob os auspícios de Maria, a remissão em Cristo e a paz eterna à direita de Deus-pai, maniqueísmo até então desconhecido e indutor de uma lógica comparativa avessa à integradora atitude mental indígena, na qual “um de seus efeitos mais poderosos, em termos de aculturação, é o fato de o missionário vincular o *éthos* da tribo a poderes exteriores e superiores à vontade do índio”.¹⁵

São expedientes dessa natureza que tornam o teatro de Anchieta uma sequência orquestrada de representações aculturadas e abertamente voltadas à conquista espiritual, meta consoante com os propósitos mais amplos da Companhia de Jesus. Outro fato notável e comumente despercebido está associado ao trato com a natureza, que, antes integrada e espaço vivificante para o silvícola, foi então tomada como horripilante e nascedouro de tudo aquilo que a civilização branca avaliava como espaço do horror: as bestas, os monstros, os perigos peçonhentos, os lugares impuros, os medos irracionais que atacavam durante o sono. No *Auto de São Lourenço*, essa coorte nefanda de criaturas e aflições é nominada como acompanhantes do séquito dos diabos: *boiaçu* (cobra grande), *mboitininguiçu* (cobra que silva ou cascavel), *andiraguaçu* (morcego vampiro), *jaguara* (jaguar ou cão de caça), *jiboia*, *socó*, *sukuriji* (sucuri, cobra que estrangula), *taguató* (gavião), *atyrabebó* (tamanduá grenhudo), *guabiru* (rato-de-casa), mas também o *cauim* (vinho de milho), entre outros.

Junto com a embriaguez promovida pelo cauim e pelo fumo, as visões agora são interpretadas como tentações, requerimentos e impulsos que solicitam o indígena para o pecado e para o mal,

¹⁵ *Ibidem*, p. 68.

1. Agruras da inconstância

desviando-o dos padres e dos retos princípios teológicos católicos, presa de um mundo ameaçador habitado por monstros e seduções. Se a cosmovisão Tupinambá era naturalmente integradora e perspectivista, tais deslocamentos visaram, exatamente, a subverter-lhe os efeitos, administrá-la sob um *éthos* cristianizado e, sobretudo, administrado por um *logos* excludente e demonizado.¹⁶

Quando os huguenotes franceses aportaram na Guanabara para ali fundar a França Antártica, contaram com o apoio dos Tamoios de Cunhambebe, devidamente instigados contra os portugueses. Estes, por seu turno, contavam com a força da nação Tupinambá, que obedecia a Arariboia, fazendo daquele confronto entre brancos também uma guerra entre os autóctones, que divergiam de acordo com os diversos interesses europeus. Foi essa a razão pela qual Anchieta foi chamado ali, numa tentativa de reconciliar as conveniências indígenas e favorecer, assim, a preponderância dos ibéricos. Após anos de peleja, Estácio de Sá finalmente vence o combate e expulsa os franceses invasores, fundando a cidade do Rio de Janeiro. O episódio foi aproveitado como parte da peça *Na vila de Vitória*, escrita para uma plateia branca e mameluca e conhecida também como *Auto de são Maurício*. É o mais político dentre os textos legados por Anchieta, uma vez que não apenas apresenta a repartição do globo entre espanhóis e portugueses abrindo os discursos, mas também, com o emprego das três línguas, envia uma mensagem àquelas populações.

Satanás, que para vencer são Maurício utiliza o castelhano, salienta que deseja que Vitória, a cidade, siga obedecendo a Castela e Felipe II. Temor e Alma travam um diálogo no segundo ato,

¹⁶ Perspectivismo ameríndio foi a denominação proposta pelo etnólogo Eduardo Viveiros de Castro para designar a cosmologia Tupinambá. O conceito será explorado a seguir. Tupinambá enfeixa todas as etnias habitantes da costa brasileira no período da colonização e que, a despeito de suas diferenças, falavam a mesma língua geral. Um estudo abrangente está em Yobenj Aucardo Chicangana Bayona. *Imagens de canibais e selvagens do Novo Mundo*. São Paulo: Unicamp, 2017.

1. Agruras da inconstância

relativo aos perigos que rondam o destino humano, ressaltando, cada um, as tentações que sempre acometem. Sem constituir um enfrentamento dramático mais incisivo, suas longas tiradas aparentam ser epístolas dominicais. Embora seja um auto, o discurso se aproxima das exortações que marcam as moralidades mais antigas, já que Bom Governo é a alegoria que representa o pensamento político do autor, adstrito a um imobilismo de pensamento messiânico que só aceita a vontade de Deus como soberana, nos episódios que tematizam as disputas de poder na capitania do Espírito Santo. Bom Governo, frise-se, regido pelas Ordenações Manuelinas, a jurisprudência que delimitava direitos e deveres no Reino e na colônia, cujas diretivas era indispensável seguir. De modo que o maniqueísmo antes empregado para dividir a natureza nada mais é que uma extensão, enquanto tempo e espaço cultural e político, daquela sagrada divisão imposta ao globo. Culminando com um canto coral, *Na vila de Vitória* evidencia a outra vertente do teatro da missão, o voltado aos não indígenas, conhecido como teatro de colégio. Sobre ele, Bosi salienta:

A alegoria exerce um poder singular de persuasão, não raro terrível pela simplicidade das suas imagens e pela uniformidade da leitura coletiva. Daí o seu uso como ferramenta de aculturação, daí a sua presença desde a primeira hora da nossa vida espiritual, plantada na Contrarreforma que unia as pontas do último Medievo e do primeiro Barroco.¹⁷

ARS ORATORIA INDÍGENA

Se, em estudos anteriores, as táticas jesuíticas de catequese foram anotadas em seus insidiosos efeitos de conteúdo, fazendo deslocar traços culturais entranhados para novos territórios de subjetivação, agora comprometidos com a ética e a fé cristã,

¹⁷ Alfredo Bosi. *Dialética da colonização*, cit., p. 81.

1. Agruras da inconstância

é preciso indagar também os formatos que revestiram aqueles cálculos. “A retórica cultivada pelos índios, na percepção dos missionários, está na base da eleição do ensino da doutrina em chave retórica, visando a formar *atores-oradores-cristãos-índios*. Aí se insere o *teatro da missão* na sua dupla função terapêutica aristotélica: ser bom não só para quem o vê, mas também para quem o faz”, informa a historiadora Magda Maria Jaolino Torres.¹⁸

Somente como uma apreensão *a posteriori*, cessados os efeitos que deslançaram o fenômeno, foi possível indagar sua genealogia, ao modo de Foucault, abrangendo instâncias até então insuspeitas. O teatro jesuítico nascera, na Europa quinhentista, como oposição à *commedia dell'arte*, reino da alegria e do virtuosismo dos atores, mas onde campeavam, temerariamente, os vícios sociais mais salientes – daí seu perigo, em um quadrante temporal em que a Reforma e os calvinistas lançavam suas redes à cata de almas desviadas. Desenvolvido nos colégios da Companhia de Jesus, aproveitando as aulas de retórica como campo não só linguístico como, igualmente, oratório, aquele foi um teatro que visava a consubstanciar mentes ajustadas a corpos treinados. Ajustadas à somatória de normas cristãs que as orientavam, e treinados no uso da voz e na capacidade argumentativa calculada sobre a vivacidade da fé, têmpera de habilidades tida como uma arma na guerra contra a Reforma pelos soldados de Cristo.

Suas fontes possuíam autoridade: Cícero e Quintiliano. Bases fecundas que insuflaram a *Ratio Studiorum*, fomentaram as *Constituições* forjadas por Ignácio de Loyola e serviram como caminho reto a conduzir discípulos dotados de um poder efetivo: o uso da palavra. Assim, desde o primeiro momento os jesuítas

¹⁸ Magda Maria Jaolino Torres. “As práticas discursivas da Companhia de Jesus e a emergência do ‘teatro jesuítico da missão’ no Brasil do século XVI”. Tese de doutorado na área de história. Brasília, Universidade de Brasília, 2006.

1. Agruras da inconstância

perceberam a importância da palavra entre os indígenas, chegando Anchieta a anotar: “Fazem muito caso entre si, como os romanos, de bons línguas e lhes chamam senhores da fala, e um bom língua acaba com eles quanto quer e que lhes fazem nas guerras que matem ou não matem e que vão a uma parte ou a outra, e é senhor de vida e de morte e o ouvem de toda uma noite”.¹⁹ Embora confundindo tais *línguas* com *pregadores* – uma vez que sua única compreensão era a de sua própria referência – o padre ali surpreendeu uma homologia de funções. Ademais, o padre Azpicuelta Navarro, aqui chegado alguns anos antes de Anchieta e já familiarizado com o modo expressivo e o linguajar nativo, fazia seus sermões empregando aqueles mesmos recursos: falava fazendo trejeitos e caretas, dando gritos, batendo com o pé para impressionar os ouvintes, em exemplar emprego daquilo que, retoricamente, é conhecido como *actio*, a ação.

Azpicuelta iniciou, e Anchieta ampliou e difundiu, o uso da *adaptação*. Recomendada por Loyola, ela consistia na construção de um simulacro do outro, como um *mimismo* assenhoreando-se de seu modo de ser, na tentativa de lhe capturar a alma, sem abrir mão – todavia – das próprias razões e objetivos. Na Europa, a *adaptação* fora tomada como uma variação de estilo, mas na América portuguesa tornou-se, à custa dos confrontos com os discursos dos chefes guerreiros, uma arma devolvida à arena de luta, “a ação controlada e ciente das ações eficazes”, como a classificou Jaolino Torres, na qual o que devia ser tomado ao outro era seu *temperamento*, seu tom de voz, sua expressividade. Processos que não apenas referendam como também ampliam a noção de *tradução* antes aventada por Alfredo Bosi, muito além dos símiles linguísticos, para todo um anabolismo mimético performativo que habilitava tal orador

¹⁹ José de Anchieta. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933, p. 403 (sic).

1. Agruras da inconstância

como verdadeiro ator, o atuator requerido pelo teatro da missão: um ator-orador-cristão-indígena.²⁰

Daí seu reforço junto aos curumins, que frequentavam os colégios, quanto ao treinamento contínuo, uma vez que eram mais facilmente convertidos aos novos hábitos cristianizados, bem como, dadas suas novas inserções enquanto corpos e espíritos aliciados, aptos a disseminar junto aos adultos recalcitrantes a boa nova da vida branca, uma vez que não bastava crer, era preciso também saber professar a nova fé, segundo o bíblico preceito de são Paulo. Cumpria-se assim “uma pedagogia específica, na qual a *ars rhetorica* e o exercício cênico que se fundava nessa arte, sem com ela confundir-se, desenvolvia um papel da maior importância”, sublinha a historiadora.²¹

Xamãs e pajés haviam cumprido um papel decisivo nos tempos anteriores à invasão da América, através de suas falas e prédicas, incentivando a busca da Terra sem Mal, *ywy mara ej̃*, que se encontrava além do oceano, na outra margem. O que explica as incessantes migrações daqueles povos pelo continente, bem como parte de suas concepções associadas ao sagrado, vislumbradas num *além*. Elementos fundamentais, esses todos, para que a recepção dos brancos aportados nas caravelas tenha sido interpretada como a chegada de habitantes daquele paraíso que eles almejavam, e as quinquilharias que lhes foram oferecidas, como valiosos presentes trazidos daqueles confins.

Seres desprovidos de lei, de fé e de rei – como repetiram inúmeras vezes os padres em suas cartas –, os silvícolas não possuíam Estado. Uma tribo, ainda hoje, segue um chefe e seu único poder, se é que se pode assim classificá-lo, é aquele de persuadir, aconselhar,

²⁰ Magda Maria Jaolino Torres. “Ars oratoria índia: a gênese do teatro jesuítico da missão no Brasil”. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, set.-dez. 2000, p. 55.

²¹ *Ibidem*, p. 58.

1. Agruras da inconstância

promover a paz diante de conflitos, daí sua grande habilidade no uso da fala. Outro traço que lhe deve ser próprio é o da generosidade: doar tudo que lhe pedem, razão pela qual costuma ser o mais pobre, e seus ornamentos, os mais rústicos de toda a taba. Além disso o chefe deve, diuturnamente, ao alvorecer e no pôr do sol, fazer um discurso edificante para seu povo, exortando-o em suas virtudes, recordando mitos dos ancestrais, exaltando as tradições que referendam e despertem a memória. Em uma cultura oral, a repetição dessas prédicas é fundamental para manter a coesão do grupo e estruturar seu vibrante imaginário.²²

Tomado como um *pregador* pelos jesuítas, portanto, o teatro da missão bem soube aproveitar aquelas conjunções favoráveis para seu incremento, embora torcendo todas as suas constituintes através da apontada *adaptação*.

OLHAR, PENSAR, FALAR

Se a voz serve para expressar a dor e o prazer, somente a palavra consegue equacionar o útil e o nocivo – já advertira Aristóteles. Entre uma coisa e outra transita o *logos*, pensamento, inteligência ou cálculo, conforme a ocasião, ao se manifestar enquanto *discurso*. Se bem conhecemos o *logos* do colonizador, disseminado em milhares de ações e documentos, cabe perguntar: qual era o *logos* selvagem? – como manifestavam os autóctones o que lhes provocava dor ou prazer e, sobretudo, como equacionavam o que lhes era útil ou nocivo?

Se os colonizadores – comerciantes e missionários – foram generosamente recebidos pelos silvícolas fazendo tudo que pediam, agraciando-os com mulheres e abastecendo-os prodigamente com pau-brasil, bem como os silvícolas rapidamente diziam acreditar

²²Ver Pierre Clastres. *Sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

1. Agruras da inconstância

em Deus, imitavam os jesuítas nas missas ou aprendiam as sacras orações de modo surpreendente, como explicar, em seguida, as reviravoltas, os abandonos, os retornos aos maus hábitos de que diziam ter-se livrado? Como os indígenas conciliavam o prazer com aquilo que era útil? Falta de memória foi a primeira hipótese aventada. Almas fracas, esqueciam e não retinham o que lhes era ensinado, alternando com rapidez de um ponto a outro. Embora retornassem, tempos depois, para novamente inserir-se na mesma cadeia de consentimentos, obséquios e concordâncias com tudo que lhes era solicitado. “Inconstância” foi o termo eleito para qualificar tal labilidade no modo de ser. De fato, o *logos* selvagem é inconstante.

A propósito dos desencontros culturais produzidos entre os dois *logos* distintos, Eduardo Viveiros de Castro afirma.²³

Os jesuítas, como se tivessem lido mas não compreendido muito bem Durkheim, separavam desastrosamente o sagrado do profano. [...] sabemos que escolheram os costumes como inimigo principal: bárbaros de terceira classe, os Tupinambá não tinham propriamente uma religião, apenas superstições. Mas os modernos não aceitamos tal distinção etnocêntrica, e diríamos: os missionários não viram que os “maus costumes” dos Tupinambá eram sua verdadeira religião, e que sua inconstância era o resultado da adesão profunda a um conjunto de crenças de pleno direito religiosas.

Se a *tradução* se evidencia o grande obstáculo a ser enfrentado quanto ao discernimento entre culturas, como já percebido nas considerações de Bosi e Torres, o que o etnólogo aqui destaca é que a “boa tradução é aquela que consegue fazer que os conceitos alheios deformem e subvertam o dispositivo conceitual do tradutor, para que a *intentio* do dispositivo original possa ali se exprimir e assim transformar a língua de destino”.²⁴ Tal raciocínio de Viveiros de Castro serve de introito a suas considerações sobre o *perspectivismo ameríndio*, um novo conceito – ou, melhor dizendo, um novo modo

²³ Eduardo Viveiros de Castro. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 192.

²⁴ Eduardo Viveiros de Castro. *Metafísicas canibais*. São Paulo: N-1/Cosac Naify, 2015, p. 87.

1. Agruras da inconstância

de pensar o pensamento selvagem – que toma o modo de ser dos primitivos habitantes da *terra brasilis* a partir de uma radical reversão. Assim, “a teoria indígena do perspectivismo emerge de uma comparação implícita entre os modos pelos quais diferentes modos corporais (as ‘espécies’) experimentam ‘naturalmente’ o mundo como multiplicidade afectual”.²⁵ O que quer dizer como o silvícola preza e dimensiona o que lhe produz dor e prazer, e como distingue o útil do nocivo, e que sentimentos exprime ao separar o justo do injusto, construindo a rede de seus significados e significações e agregando quais elementos afetivo-valorativos.

Esse novo patamar de considerações deriva do *turning point* efetivado por Roy Wagner, que inaugurou a chamada *antropologia reversa*, por intermédio do beneficiamento do ponto de vista do indígena em relação àquele do branco.²⁶ “O conceito antropológico de cultura, por exemplo, como argumentou Wagner, é o equívoco que surge como tentativa de solução para a equivocidade intercultural; e ele é equívoco na medida em que se assenta no ‘paradoxo gerado pelo ato de imaginar uma cultura para pessoas que não a concebem para si mesmas’.”²⁷ O que aqui se entende é que o jesuíta tomou o indígena não como Outro, mas como o seu inverso, o negativo de si mesmo, motivo pelo qual deveria ser catequizado – devolvido e reintegrado – às normas que regiam seu *logos*, o *logos* cristão. Pois “o equívoco não é o erro, ilusão ou mentira, mas a forma mesma da positividade relacional da diferença, seu oposto não é a verdade, mas o unívoco, enquanto pretensão à existência de um sentido único e transcendente”. É o que se pode verificar naquela sequência de *tradução-traição-adaptação* efetivada por Anchieta em suas ações e fixada em seus textos e já antes destacada, ao criar um *logos* então inexistente, um pensamento e uma língua

²⁵ Ibidem, p. 93.

²⁶ Ver Roy Wagner. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

²⁷ Eduardo Viveiros de Castro. *Metafísicas canibais*, cit., p. 97.

1. Agruras da inconstância

repleta de termos equívocos quer no idioma original, quer no de destino, tais como *Tupansy*, *Pai-Guaçu* ou *Tupãoka*, entre outros ali criados e desenvolvidos.

A atual transversalização entre antropologia e filosofia intenta uma descolonização permanente do pensamento, como grifa Viveiros de Castro, restando, então, perguntar: com qual filosofia alimentar e suportar tais agências? Com qualquer uma que equacione o princípio da diferença.²⁸

Se o teatro de Anchieta é uma contínua exortação aos bons costumes, a Deus e aos sagrados poderes do catolicismo, em permanente e acirrado combate contra diabos, pajés e xamãs que instam o indígena a perseverar no pecado, é porque ele almejou, pelo mimismo reverso, produzir novas almas e reverter as desviadas. Mas não contou – e foi surpreendido – com as novas representações que os silvícolas empreenderam, devolvendo com juro e correção monetária aquela lição pedagógica que se recusaram a seguir: a *santidade*. Mas, para situá-la, é necessário antes a referência aos ritos originais de onde ela emergiu e, na sequência, ressemantizou e ressignificou.

Reportados por alguns testemunhos de viajantes que estiveram no Brasil quinhentista (André Thevet, Hans Staden, Jean de Léry, mas também frequentes nas cartas de missionários e no relato de Gandavo), os ritos originários eram complexos, comandados por

²⁸ A filosofia ocidental, majoritariamente constituída em torno da representação, só é capaz de pensar o uno e, a partir dele, as dicotomias: corpo/espírito, bem/mal, justo/injusto etc. “Alguns filósofos franceses contemporâneos, e dentre eles destaco – por afinidades eletivas – Deleuze e Foucault, empenharam-se em pensar uma ‘filosofia da diferença’, que parte do princípio da multiplicidade e não da unidade. A filosofia da representação, desde Platão, passando por Descartes e atravessando a filosofia moderna, remete sempre à unidade. Daí sua dificuldade de lidar com o outro enquanto outro, pois no limite tudo o que há se reduz ao uno. A filosofia da diferença recusa o uno e pensa o mundo como múltiplo. E, assim, o outro ganha novo sentido”, referenda o pedagogo Sílvio Gallo. “Eu, o outro e tantos outros: educação, alteridade e filosofia da diferença”. Anais do II Congresso Internacional Cotidiano: *Diálogos sobre diálogos*. Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, 2008.

1. Agruras da inconstância

xamãs, cujo núcleo se organizava em torno da Terra sem Mal e da memória da morte produzida pelos guerreiros que levaram seus inimigos à devoração antropófaga. Ocorriam sazonalmente, e sua preparação podia levar semanas, mobilizando toda a tribo. Ronaldo Vainfas explorou bem sua ocorrência, e todos os detalhes aqui reunidos provêm de seu estudo.²⁹

É possível tentar uma síntese dessa performance, destacando seus elementos cerimoniais e de teatralidade mais salientes. O ritual era anunciado de tempos em tempos por pajés que circulavam de tribo em tribo, chamados *caraíbas* ou *carais*, tomados por intercessores junto ao sagrado e, por isso mesmo, com livre acesso a tribos inimigas inclusive. A festa principiava com a confissão das mulheres, que depois dançavam em frenesi e terminavam caídas no chão, a boca espumando. Numa maloca especial, antes totalmente esvaziada, reuniam-se os guerreiros, dançando e cantando, cada qual portando seu maracá, levando presentes ao pajé, ali sentado e fumando grosso charuto de fumo. Prestavam culto ao maracá do chefe, uma cabaça moldada como figura humana, adornada de penas de arara e sementes, em cujo interior pedrinhas ou grãos de milho se incumbiam de reverberar sons. Agitados continuamente por todos, os maracás induziam ao transe. Seu poder era absoluto enquanto instrumento de comunicação com os mortos, entidades celestes e sobre-humanas, levando o pajé a iniciar as prédicas que exortavam a bravura dos guerreiros e seus percursos em direção à Terra sem Mal. Aos poucos, os demais participantes, que dançavam, tremiam e simulavam tombos, em pé e em massa compacta formando uma roda, iam se contaminando pelos eflúvios assim produzidos e adentrando o mundo espectral daquele almejado paraíso. Segundo Thevet, o espírito se manifestava por

²⁹ Ronaldo Vainfas. *A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

1. Agruras da inconstância

intermédio de pios e assovios. Saindo da maloca, o cortejo agora envolvia toda a tribo, sendo os maracás fincados no chão entre as cabanas. Enquanto o pajé continuava suas exortações no centro do terreiro, homens, mulheres e crianças se entregavam à beberagem, à dança e aos cantos coletivos, que podiam durar horas.

Se esses são seus grandes traços, não é o ritual em si que aqui interessa, mas seus desdobramentos, seus entrecruzamentos efetuados após a catequese e o teatro jesuítico, quando adquiriram novos conteúdos que os deslocaram para outro lugar e passaram a ser conhecidos, propriamente, como santidade. É indispensável lembrar que, após os contatos amigáveis das primeiras décadas, os portugueses, sobretudo após a instalação do primeiro governador-geral, iniciaram o apresamento dos autóctones para servir quer à lavoura extrativa de pau brasil, quer à *plantation* dos canaviais. Especialmente após Mem de Sá, a predação se intensificou, e algumas notícias falam em mais de 130 aldeias por ele destruídas nos arredores de Salvador. Se a “guerra injusta” era aquela que promovia matanças para tomar as terras e afugentar os remanescentes para o interior, a “guerra justa” era aquela que arrebanhava os indígenas para as fazendas e os aldeamentos supervisionados pelos jesuítas – nome que designa aqui o que foram as Missões entre os espanhóis. Neles, os padres reuniam multidões de indivíduos, de modo a facilitar e expandir a conversão das almas. O irascível Mem de Sá mereceu um poema laudatório de Anchieta, intitulado *De gestis mendi saa*.

Em muito pouco tempo a prática do aldeamento se evidenciou um insucesso: muitas mortes por doenças, incompatibilidade para a vida sedentária, resistência a seguir hábitos e condutas preconizados pelos padres, improdutividade generalizada. Assim, as fugas eram frequentes, e vários núcleos de resistência começaram a se organizar, reunindo fugitivos indígenas e negros rebelados

1. Agruras da inconstância

contra a escravatura.³⁰ Foi exatamente em um desses núcleos que surgiu uma santidade, objeto da análise de Vainfas. O processo, bem documentado, está ligado à visitação do Santo Ofício, entre 1591 e 1595, instalado em várias regiões do Nordeste. O principal denunciado, Fernão Cabral de Taíde, era um fidalgo português com amplas propriedades no Recôncavo e que atraiu para suas terras uma santidade indígena, a qual não apenas protegeu mas integrou.

Chamada *caraimonhaga* ou *acaraimonhag*, a Santidade de Jaguaripe, a exemplo do que acontecia com outras da mesma índole, forjou um sincretismo entre os primitivos rituais autóctones e os ensinados pelos cristãos, com o objetivo de promover a Terra sem Mal, “emendar a lei dos cristãos”, fazer que os indígenas se tornassem “senhores de seus senhores”, promovendo uma idolatria antiescravista. Aqueles que se recusavam a participar eram amaldiçoados. Conduzida por Antônio, silvícola convertido e batizado pelos padres, ele se autoproclamava “deus e senhor do mundo”, assumindo-se ora como Tamandaré, o mítico deus Tupinambá que escapara ao dilúvio, ora como o próprio Noé bíblico. Assim como os caraíbas terrenos, tinha várias mulheres e filhos. É notável como tal figura sincrética – Antônio, Tamandaré, Noé – reuniu em si diversas narrativas míticas existentes, mas agora pessoalizadas a sua imagem e semelhança. Ele considerava a santidade a única e verdadeira Igreja, proclamando-se o seu papa, a única capaz de levar seus devotos à Terra sem Mal. Em seu pontificado particular e *sui generis*, nomeou bispos, vigários e sacristãos, presidiu cerimônias de batismo, deu nomes de santos a todos.

Nos depoimentos inquisitoriais compulsados por Vainfas, são inúmeras as menções às indígenas Santa Maria na Santidade de Jaguaripe, ora tomadas como “a mulher do papa”, ora “a mãe de

³⁰ O brasileiro Stuart B. Schwartz dedicou vários estudos às origens do Brasil e às sociedades que o conformaram nos primórdios da colonização. Sobre tais questões, consultar *Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial 1550-1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

1. Agruras da inconstância

todo mundo”, ambiguidade que dá notícia uma vez mais do peculiar amálgama ali verificado. Uma delas foi a fundadora da nova santidade nas terras de Fernão Cabral de Taíde, origem de todo o processo inquisitorial, novo território para aquela coorte de personagens integrada por Noé, Antônio, Tamandaré, o papa tupi, Santa Maria Mãe de Deus, a Senhora *Tupansy* – fazendo a cena inaugural do teatro de Anchieta ser repovoada por outra galeria de criaturas e outros enredos entrelaçando suas reordenadas narrativas.

O rebatismo era a porta de entrada na seita, solenidade necessária para “despossuir” o indígena e o negro antes cristianizados pelos padres, efetivado com um prato de água benta ou um rolo de fumo. O *tugipar*, nome do templo ocupado pela santidade, possuía uma cruz de madeira no terreno e uma ampla maloca, e dentro dela havia um ídolo “incerto”, “uma cara figurada com olhos e nariz, recoberta com paninhos velhos”, alusões difusas de testemunhas perante o Santo Ofício.

Não cabe aqui esmiuçar todos os desdobramentos envolvendo as santidades, mas sim verificar o quanto suas existências derivam das práticas rituais e teatrais jesuíticas. O que torna possível falar em mestiçagem, hibridismo, fronteirização – mas, sobretudo, em carnavalização – a propósito desses contínuos processos dialógicos de inversões, destronamentos, iconoclastias e pastiches – ainda que os elementos cômicos estivessem ausentes, porque se verificam os procedimentos centrais que os estruturam.³¹

³¹ Em outra direção, mas nesse mesmo universo, Laura de Mello e Souza investigou vários casos levados ao tribunal, envolvendo apostasias e, notadamente, conspurcações de símbolos sagrados, como crucifixos enterrados em latas de açúcar, em fezes; ou a substituição da hóstia por farinha de tapioca ou abóbora, entre outros. A novidade de sua análise está no que ela denominou “divinização do universo econômico”. Em vez da costumeira demonização dos atos e gestos, se verifica, em contrapartida, uma tentativa de cristianizar os elementos profanos, em geral associados às culturas indígenas. Para detalhes e aprofundamentos, ver Laura de Mello e Souza. *O diabo na Terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. A carnavalização, enquanto conceito, provém da obra de Mikhail Bakhtin. *A cultura na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

1. Agruras da inconstância

E, acima de tudo, colocar em relevo os percursos de deslocamentos paradoxais – míticos, semânticos, práticos e pragmáticos – que as relações interculturais podem induzir e promover, engendrando a complexa rede que institui o tecido sociocultural, notadamente quando verificado em oposição ao *logos* perseguido pela civilização branca europeia.

Outra dimensão a ser destacada, agora em relação à repressão de tais desvios, está associada à necessária manutenção da identidade cultural por parte da Coroa: à medida que se desmanchavam os ritos, mitos e costumes lusitanos, a própria ideia de colonização entrava em colapso, o que justificava, portanto, o cerrado combate levado a efeito contra todas as heresias, pastiches e desvirtuamentos efetivados na colônia quer no plano pessoal, quer no social.

As santidades estão, sem dúvida, na base de todos os milenarismos e messianismos que se incrustaram na cultura brasileira, observáveis ao longo dos séculos, em sua atávica aderência à luta antiescravista e antioligárquica.³² No teatro de nosso tempo, algumas emanações daqueles eventos longínquos podem ser flagradas, como em *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade (1964), focada sobre episódios ocorridos na Fazenda São João da Mata, no município de Malacacheta, Minas Gerais. Três monges chamados José Maria estiveram à frente das revoltas ocorridas em torno do Contestado, outro surto milenarista duramente reprimido na batalha final de Irani, em Santa Catarina, em 1912. Esse trecho, no teatro, foi primeiramente tratado por Romário José Borelli, em 1972. E, já neste século, o milenarismo e o messianismo voltaram à cena nos cinco espetáculos comandados por José Celso Martinez

³² O tema é vasto e complexo, com inúmeras análises e pormenores aqui e ali. De um modo geral, é possível situar o messianismo como derivado da literatura e da religiosidade proféticas, que apontam para a restauração de uma liberdade perdida diante da usurpação por um inimigo. Para uma visão de conjunto, consultar o clássico de Maria Isaura Pereira de Queiroz. *Messianismo no Brasil e no mundo*. 2. ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.

1. Agruras da inconstância

Corrêa com o Teatro Oficina, entre 2002 e 2007, extraídos da monumental obra de Euclides da Cunha, *Os sertões*, e que evocavam as investidas das tropas governamentais contra os arraiais onde pregou Antônio Conselheiro.

Toda essa teatralidade – indiretamente referendada pelas santidades e seus adventos – foram realizações que transpiraram, ainda que de um modo esquivo, tangencial e inteiramente desfocado, êmulos reverberados a partir da cena primeva desencadeada por Anchieta.

2. A cena no Barroco



Barroco é a designação empregada para referir as atividades artísticas e culturais desenvolvidas ao longo do período colonial; tendência estilística interrompida após o traslado da família real, em 1808, que elevou o Brasil à condição de vice-reinado.

Não se encontram assentadas, até o momento, as premissas básicas que permitam uma avaliação detalhada das atividades cênicas na América portuguesa, seja porque os dados se mostram insuficientes, seja porque os analistas privilegiam e recortam tão somente um ou outro aspecto daquela produção e daquele tempo histórico, ocasionando apreensões díspares sobre o período.

2. A cena no Barroco

Nos textos de Henrique Marinho, Múcio da Paixão, Lafayette Silva, Galante de Souza e mesmo Sábato Magaldi, os primeiros historiadores de nossa literatura teatral, o fenômeno barroco costuma ser minimizado, vislumbrado como um desalentador vazio cultural.¹

Antonio Candido criou a noção de sistema literário, que pressupõe a existência de autores, obras e público em interação regular.² O caráter formativo e sistemático inicial de um gosto e uma estética daí decorrentes, nesse caso, foi deslocado para o Romantismo, deixando as atividades precedentes em condição preparatória, subdesenvolvida, tão somente tentativas. Aplicando tal raciocínio, Décio de Almeida Prado privilegiou a produção dramática como indispensável para a existência do teatro, alinhando-se, portanto, com aqueles que avaliam o Barroco como período cênico pobre, destituído de traços formadores nas manifestações cênicas e performáticas nacionais.³

Tais perspectivas historiográficas, contudo, evidenciam limitações e recalques, notadamente em dois pontos: primeiro, ao incidir sobre o texto, o autor e a produção dramática o foco central da condição valorativa, deslocando os fenômenos contíguos ao espetáculo (e às artes cênicas, de modo amplo) para fora das considerações; e segundo, ao insistir na qualificação do fenômeno teatral como um tronco orgânico, em desenvolvimento contínuo, sem atenção quanto à intermitência e às especificidades das diversas práticas cênicas históricas, desiguais entre si e, em muitos casos, excludentes, descontínuas no tempo e fruto de mentalidades

¹ Henrique Marinho. *O teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904. Múcio da Paixão. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: sem editora, 1917. Lafayette Silva. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço do Ministério da Educação e Saúde, 1938. Galante de Souza. *O teatro no Brasil* Tomos I e II. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. Sábato Magaldi. *Panorama do teatro brasileiro*. Ministério das Relações Exteriores, s.d. [1962].

² Antonio Candido. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.

³ Décio de Almeida Prado. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993; e *História concisa do teatro brasileiro 1570-1908*. São Paulo: Edusp, 1999.

2. A cena no Barroco

dísparos, em especial na América portuguesa, cuja ocupação foi lenta e permeada por conflitos bélicos que interferiram na implantação da vida cultural. Por outro lado, Mário de Andrade estudou e difundiu, em grandes traços e detalhes, muitas dessas manifestações populares carregadas de sentidos cênicos, por ele designadas e analisadas enquanto danças dramáticas.⁴ Em outras palavras, isso implica dizer que, enquanto espírito e configuração, as sociedades barrocas já foram qualificadas por diversos estudiosos, entre os quais Wölfflin, Hatzfeld e Maravall, como estruturas sociopolíticas e culturais embasadas na teatralidade.⁵

Ou seja, reproduziam, em seus rituais e práticas cotidianos, a noção mesma de espetáculo como modo de existência, elevando a representação a um patamar superlativo. Dentre alguns de nossos analistas que abraçam tal visada, embora nem sempre concordes entre si quanto a aspectos específicos destas atividades performativas, destacam-se Gilberto Freyre, Affonso Ruy, Otto Maria Carpeaux, Affonso Ávila, Edwaldo Cafezeiro, Magda Jaolino Torres, Luiz Felipe de Alencastro, Alfredo Bosi e Guilherme Amaral Luz.⁶

⁴ Mário de Andrade. *Danças dramáticas do Brasil*. Tomos I, II e III. Org. Oneida Alvarenga. 2. ed. São Paulo/Itatiaia: Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

⁵ Heinrich Wölfflin. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2010. Helmut Hatzfeld. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1983. José Antônio Maravall. *A cultura do Barroco*. São Paulo: Edusp, 2009.

⁶ Gilberto Freyre. *Interpretação do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Global, 2015. Affonso Ruy. *História do teatro na Bahia*. Salvador: Edufba, 1959. Otto Maria Carpeaux. *História da literatura ocidental*. 4 vols. São Paulo: Leya, 2019. Affonso Ávila. *O lúdico e as projeções do mundo barroco: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucos*. São Paulo: Perspectiva, 1994; e *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997. Edwaldo Cafezeiro e Carmen Gadelha. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ/Funarte, 1996. Magda Maria Jaolino Torres. "As práticas discursivas da Companhia de Jesus e a emergência do 'teatro jesuítico da missão' no Brasil do século XVI". Tese de doutorado na área de história. Brasília, Universidade de Brasília, 2006. Luiz Felipe de Alencastro. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Alfredo Bosi. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Guilherme Amaral Luz. "Quando o verbo se faz carne: a festa da missão". In: Edécio Mostaço. *Para uma história cultural do teatro*. Jaraguá do Sul: Design, 2010, p. 109-140. Um documento raro, recentemente reeditado, contém importantes informações sobre o teatro desenvolvido na Bahia. Segundo ele, ali já ocorriam representações desde o século XVI, anteriores à inauguração da Casa de Ópera: "Pode-se, portanto, afirmar que antes daquele ano (1733) já existia teatro na Bahia, podendo-se, ainda, considerar esse Teatro da Câmara o ponto de partida das casas de espetáculos públicos nesta nossa terra, desde que se não tem notícia nenhuma documentada

2. A cena no Barroco

No plano internacional, as sociedades europeias dos séculos XVII e XVIII parecem ter encontrado no culto à ópera um especial instante luzídio no qual ver e ser visto, entre pomposas frisas e camarotes, era algo tomado como signo maior de poder e civilidade. Em paralelo às festas, numerosas e engalanadas, manifestas em suas variantes privada ou pública, a contraparte popular e aberta desse fenômeno emergirá como festejos – diversificados, repletos de potencialidades expressivas e funções representacionais –, momentos em que o lúdico, o jocoso e o satírico exacerbavam-se, enlaçando em um mesmo espaço-tempo senhores e escravos, nobres e plebeus, através de diagramas interativos que ensejavam situações ambíguas e alegóricas, propiciadoras de transgressões e êxtases, frente às demonstrações do poder que, em todas essas situações, ali estava diretamente implicado. No Brasil colônia, tais traços se mostrarão ainda mais pronunciados, em função da complexa e ambígua miscigenação e da aculturação que fundia as etnias que conformaram as populações. À loucura barroca, uma dimensão da anomia sociológica que acometia tais sociedades envoltas em frenesi, arrebatamento, quimeras e maravilhamentos, irão mesclar-se os sentimentos da acedia, da melancolia, o culto ao terror, à morte, à separação do mundo, em densa hibridização de sentidos e afecções que abriam espaço para a disparidade e a simultaneidade como antíteses existenciais coexistentes.

O grotesco, o *chiaro/oscuro*, os torneios verbais, as hipérboles, os anacolutos, as gongóricas metáforas, as expressões esdrúxulas, constantemente invocados na retórica expressiva e artística barroca, irão deslocá-los para territórios mentais que pressupõem a teatralidade e a representação como denominadores comuns

de outra mais antiga”. Sílio Boccanera Júnior. *O teatro na Bahia: da colônia à república 1800-1923*. 2. ed. Salvador: Eduneb/Edufba, 2008.

2. A cena no Barroco

possíveis a tanta labilidade nos modos de conceber, de ser e de estar no mundo.

O Barroco pode ser considerado o último estilo internacional, tendo penetrado, a partir da Itália, nas demais regiões europeias no instante mesmo em que sua geografia, à custa de guerras de conquista, oposições religiosas e disputas entre casas régias, estava moldando aquilo que logo ficou desenhado como os Estados nacionais. Uma simetria tensa que opôs – e em alguns casos aproximou – o estatuto jurídico do absolutismo divino à propagação da fé católica contrarreformada, ambos atrelados ao suntuoso estilo barroco, tornando os jesuítas os protagonistas mais notáveis daquela cruzada artística e ideológica.

A Companhia de Jesus, criada por Ignácio de Loyola em 1540, um braço do papado após o Concílio de Trento, enviou seus agentes às mais longínquas regiões do planeta – das novas possessões americanas até os confins do Extremo Oriente –, fazendo da Europa, especialmente a mediterrânea e aquela sobre a qual os Habsburgo lançaram tentáculos dinásticos, seu amplo território de militância. Gerações e gerações de aristocratas e jovens oriundos das classes abastadas encontraram nos colégios da Companhia de Jesus os fundamentos das doutrinas antirreforma e o aporte teológico destinado a sustentar uma moral e suas crenças políticas, ao lado dos estudos humanísticos, que incluíam, entre outros saberes, a poesia, a retórica, a lógica, a música e o teatro. Dentro dos colégios, nos púlpitos, nas praças públicas, a educação jesuítica tornou-se onipresente, bem como atingiu a diplomacia e os confessionários reais, alcançando por ressonância as ensolaradas praias tropicais do Brasil, nos versos cerimoniais de Nóbrega, Anchieta e demais sacerdotes. Do soberano até o mais incógnito silvícola, todo o universo passou então a ser tomado por um *theatrum mundi*. Coisa que, na poesia de Shakespeare, reluz

2. A cena no Barroco

como “all the worlds stage, and all the men and women merely players” (em *As You Like It*).

O BRASIL

Os primeiros espetáculos levados a efeito no Brasil, segundo o historiador jesuíta Serafim Leite, foram autos, introduzidos pelos colonizadores em continuidade às práticas correntes na metrópole, ainda antes da chegada da Companhia de Jesus.⁷ De 1556-1557 data *Conversão do gentio*, diálogo escrito pelo padre Manuel da Nóbrega, primeiro provincial aqui aportado.⁸ Mas foi por intermédio de José de Anchieta, entretantes, que se desenvolveu, em modo amplificado, o teatro da missão jesuítica no Brasil. Em 1583, os religiosos Cristóvão de Gouveia, padre visitador, e Fernão Cardim, ministro do Colégio de Évora, percorreram povoados da costa brasileira inspecionando a evangelização. O extenso relatório que prepararam enfeixa as mais seguras anotações sobre as atividades dos colégios do período, nas quais há destaque para o cultivo do teatro.⁹ Entre as oferendas por eles recebidas incluíam-se os *diálogos*, que consistiam nas representações que poderiam, inclusive, ser complementadas com mímica, dança e música. Em um trecho do informe, eles anotaram as condições em que essas representações eram realizadas: “Debaixo da ramagem se representou pelos índios um diálogo pastoril em língua brasílica, portuguesa e castelhana, e têm eles muita graça em falar línguas peregrinas, máxime a castelhana”.¹⁰ É conveniente lembrar que nos encontramos em

⁷ Serafim Leite. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. 4 vols. São Paulo: Loyola, 2005.

⁸ O diálogo dá-se entre Gonçalo Álvares e Matheus Nogueira, abordando as primeiras impressões dos jesuítas sobre a nova terra. A primeira fala de Álvares dá o tom de toda a obra: “Por demais hé trabalhar com estes; são tão bestiais, que não lhes entra no coração cousa de Deus; estão tão incarniçados em matar e comer, que nenhuma outra bem-aventurança sabem desejar; pregar a estes, hé pregar em deserto ha pedras”. Manuel da Nóbrega. *Diálogo sobre a conversão do gentio*. São Paulo: Metalibri, 2006.

⁹ Fernão Cardim. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997.

¹⁰ *Ibidem*, p. 258.

2. A cena no Barroco

pleno período da dominação hispânica, uma vez que Portugal foi submetido pelo país vizinho entre 1580 e 1640, constituindo o castelhano a língua culta da época, suplantando o latim.

É em Salvador, todavia, que esta série de representações devotas alcança seu ápice, com a encenação do *Auto das onze mil virgens* (1581), por ocasião da entronização de um crânio daquelas donzelas trazido pelo padre visitador, apoiado em rico busto lavrado em prata. Os festejos estenderam-se por três dias, no típico formato das grandes festas barrocas ibéricas. A portentosa encenação iniciou-se pela manhã, incluindo, entre outros atavios, uma nau sobre rodas, manipulada por estudantes que, segurando os mastros do grandioso pálio que a recobria, causaram euforia junto à multidão. No navio seguiam as Virgens, cuja passagem a Cidade e o Colégio (personagens alegóricas) saudavam, assim como a multidão apinhada nas ruas e janelas dos sobrados. À tarde, representou-se o sacrifício das donzelas, posteriormente enterradas pela mesma legião de anjos que, pela manhã, se postara ao longo de seu cortejo naval, fazendo o público chorar e soluçar juntamente com os atores.

Como se observa, os artefatos cênicos e teatrais ali anotados guardam várias semelhanças com aqueles presentes nos autos sacramentais ibéricos, não faltando tiros de escopeta e fogos de artifício para mais abrilhantar o regozijo, destinado a inebriar a multidão, oferecendo-lhe, para além de uma mimese cênica, verdadeira oportunidade de deslumbramento ao vivenciar o ato de fé. Os autos sacramentais do final do Medievo espanhol tiveram por origem as comemorações adjacentes ao Corpus Christi, para depois adquirir a conotação de inequívoca demonstração do poder real.

No comentário de Armando Cardoso, S. J., essa representação das *Onze mil virgens* ocorrida na Bahia é referida por José de Anchieta em uma carta do ano seguinte, fazendo crer tratar-se de uma adaptação de seu primitivo texto *Auto de São Vicente à Bahia*,

2. A cena no Barroco

apresentado no Espírito Santo anos antes.¹¹ Essa característica de traslado e adaptação às circunstâncias locais de textos detentores de uma mesma estrutura era bastante frequente então, bem como o relativo ou total anonimato entre autores e adaptadores. O que ajuda a entender, por outro lado, as más condições em que nos chegaram as obras de José de Anchieta, o mais profícuo autor de nosso primeiro século. Dele são conhecidos dois textos teatrais completos, além de dez fragmentos, bem como poemas eucarísticos, encômios, laudações diversas e cartas, redigidos em português, espanhol e tupi.

Sua primeira e mais consagrada obra é o *Auto da pregação universal*. Era ainda irmão jesuíta, muito moço, e, sendo o melhor conhecedor da língua indígena (havia composto, em 1555, uma gramática, *Arte da língua geral*), recebeu de Nóbrega a incumbência de produzir uma peça que substituísse aquela que os moradores de São Vicente tinham a intenção de encenar nas festividades natalinas de 1560 ou 1561. Tais circunstâncias são auspiciosas: revelam que a prática teatral já era corrente entre os colonos, o que parece desmentir a tese do vazio teatral afirmada por alguns analistas; mas indica também, por outro lado, como o teatro passou a sofrer vigilância, tornando-se instrumental pedagógico e recorrendo às línguas então faladas, e não ao latim recomendado pelas ordenações da Companhia de Jesus. O *Auto da pregação* se utiliza, segundo as personagens, das três línguas em curso na colônia.

Em seu aspecto mais amplo, o teatro anchietano representou uma passagem entre as formas cênicas renascentistas e as barrocas, com notável influência de Gil Vicente. A estrutura dos escritos, todavia, faz avançar a expressividade dos modelos sobre os quais se apoiou, albergando usos e costumes correntes entre os nativos, com um notável aproveitamento das práticas cerimoniais

¹¹ José de Anchieta. *Teatro de Anchieta*. São Paulo: Loyola, 1977, p. 20.

2. A cena no Barroco

católicas, incluindo recursos alegóricos e emblemáticos, insertos em contexto referencial brasileiro, próprios a suas audiências de destino. Assim podem ser resumidos os passos principais dos textos dramáticos anchietanos: o encontro, distante do povoado, com um visitante ilustre conduzido à taba pelos guerreiros através de um caminho engalanado; a reunião com os chefes indígenas, ou a saudação ao Ereíupe, a que se seguem a hospedagem na casa e a narração da viagem; o terceiro momento é a discussão entre os chefes indígenas sobre o futuro do viajante, se será devorado ou deixado em liberdade na tribo, a que se seguem cerimônias que incluem, em um caso ou outro, dança, música e canto; se o visitante é bom, ele é conservado entre eles – como é sempre o caso dos padres –, e o chefe faz uma pregação sobre suas virtudes, culminando a trama na alegre efusão de sentimentos entre o público e os partícipes da encenação.

Tal dramaturgia ressalta o aproveitamento da *ars oratoria* indígena, levada a efeito pelos jesuítas como uma adaptação de características já existentes no linguajar dos xamãs e chefes nativos: hábeis oradores, estes se distinguiam exatamente pelo uso da palavra persuasiva acompanhada de gestos, interjeições, ênfases e movimentos fisionômicos e eram detentores de uma liderança natural no seio daquelas comunidades, típicas formações organizadas em torno de uma cultura oral. Esta “retórica cultivada pelos índios, na percepção dos missionários, está na base da eleição do ensino da doutrina em chave retórica, visando a formar *atores-oradores-cristãos-índios*. Aí se insere o *teatro da missão* na sua dupla função terapêutica aristotélica: ser bom não só para quem o vê, mas também para quem o faz”, conforme destaca a historiadora Magda Maria Jaolino Torres.¹²

¹² Magda Maria Jaolino Torres. “Ars oratoria índia: a gênese do teatro jesuítico da missão no Brasil”. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, set.-dez. 2000, p. 40-50.

2. A cena no Barroco

Temos, portanto, para além da catequese, uma constituição mais estruturada de identidade social, indispensável não apenas para alicerçar uma doutrina mas também para, com ênfase, inserir o indígena nas complexidades de uma civilização alicerçada sobre outros paradigmas mentais e socioculturais. Tais dimensões do problema, no qual o teatro da missão ocupa relevante papel, não foram ainda devidamente enquadradas por nossos historiadores teatrais, que, simplesmente debruçados sobre o texto dramático, deixam de considerar o arco de implicações mobilizado pelas montagens dos espetáculos e suas múltiplas requisições expressivas. A *Ratio studiorum*, conjunto de normas que institucionalizou a palavra como centro da pregação e da evangelização, destacava a necessária prática teatral – na Europa, dentro dos colégios; nas colônias, nos empreendimentos conjugados à missão – como um de seus centros irradiadores.

É o que se irá observar, de modo mais amplo e sistematizado, já no século XVII, quando a Companhia de Jesus fundou, naquele território idealmente concebido como autônomo, as Missões Jesuíticas Guaranis, entre os rios Paraguai e Prata e o oceano Atlântico: uma federação de repúblicas teocráticas indígenas cujo principal contrato entre seus integrantes apoiava-se exatamente sobre a palavra, única depositária de valor ético entre populações ágrafas.¹³ Aquele orador virtuoso, síntese deste tipo de iniciação/ criação pedagógica das Missões, é igualmente um ator, uma vez que as práticas representacionais desenvolvidas naqueles territórios entre as Américas portuguesa e espanhola extrapolavam o ofício religioso, desdobrando-se em formas híbridas avizinhas da ópera e da dança.

Aquelas incursões dos missionários visavam, como foi verificado *a posteriori*, não apenas a habilitar novos atores como, com ênfase, a

¹³ Ver José Eisenberg. *As missões jesuíticas e o pensamento político moderno*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2000. Ver também Guilherme Amaral Luz. “Quando o verbo se faz carne: a festa da missão”, cit.

2. A cena no Barroco

combater os antigos; ou, em outras palavras, visavam a dar curso à recomendação do padre Nóbrega, dissuadindo os colonos de eles próprios criarem um espetáculo teatral, de modo que aceitassem um novo texto escrito por Anchieta.

Com a escassez de registros, uma vez que a imprensa era proibida pela metrópole, os documentos existentes são poucos e indiretos. Em bibliotecas lisboetas constam informações sobre outros autores brasileiros daqueles tempos, não jesuítas, embora os textos se encontrem desaparecidos: José Borges de Barros, Ravasco Cavalcanti de Albuquerque e frei Francisco Xavier de Santa Teresa, escritores de comédias e tragicomédias. Alguns títulos e mesmo poemas de Gregório de Matos (“a uma comédia que fizeram os pardos confrades de Nossa Senhora do Amparo”, “a umas comédias que se representaram no sítio da Cajaúba”, “a um frade a quem uma freira pediu o hábito para fazer um entremez” etc.) evidenciam que a prática teatral fora do âmbito missionário era então corrente na Bahia, objeto até mesmo de escárnio e sátira na pena do poeta.¹⁴

Além do teatro jesuítico, em suas duas variantes – teatro de colégio e teatro da missão –, e da produção leiga vinculada ao repertório existente, com amplo aproveitamento do chamado teatro de cordel lusitano, o Barroco brasileiro conheceu outro significativo modo de espetáculo: a festa. Fechadas e palacianas ou abertas e populares, movidas pelas celebrações religiosas ou laicas, são inúmeras, pródigas, verdadeiras integrações cênico-performáticas entre agentes e espectadores. A festa possui alguns elementos estruturais de destaque em sua dramaturgia: a cenarização urbanística, os quadros vivos alegóricos, os carros triunfais, os grupos fantasiados ou engalanados que desfilavam em júbilo, a formação da procissão,

¹⁴ Cf. Edwaldo Cafezeiro e Carmen Gadelha. *História do teatro brasileiro*, cit.

2. A cena no Barroco

que, integrando todos os partícipes, desfazia os contornos estáveis entre agentes e espectadores.¹⁵

Ainda que esparsa a documentação disponível, supõe-se que as festas se iniciaram logo após o descobrimento, quando os nascentes vilarejos erguiam um templo, um santo era louvado, bênçãos e inaugurações sucediam-se, fiéis às práticas ibéricas. A motivação cívica ou cívico-religiosa – batalhas vencidas, resistência ao inimigo invasor, comemorações de datas ligadas à corte – oferecia renovadas oportunidades para os regozijos. Entre eles os batizados, casamentos, aniversários reais, bulas papais e conquistas ultramarinas, formando um tecido mítico de comemorações frequentes cujas metas visavam mais a consolidar o poder – material e espiritual – da terra-mãe. As crônicas mais antigas registram as grandes festividades ocorridas no Rio de Janeiro em 1641, quando da chegada da notícia da restauração do trono português, coincidentes com a Páscoa.

Ao longo do século XVIII, são mais regulares os apontamentos sobre tais festas, coletados em diversos estudos por Rubens Borba de Moraes, consoantes com a expansão territorial da colônia: Bahia (1709, 1718, 1727, 1753, 1762), Rio de Janeiro (1747, 1749, 1750, 1752, 1763), Pernambuco (1745, 1751), Belém do Pará (1752, 1794), Mato Grosso (1772, 1785, 1790), todas elas comportando encenações teatrais.¹⁶ A festa baiana de 1727 está descrita em pormenores em um opúsculo anônimo editado em Lisboa dois anos depois, “obedecendo à organização consagrada dos eventos do gênero, com sermões, procissão alegórica, ofício de ação de graças, luminárias, serenatas, teatro e danças públicas”, como salienta Affonso Ávila.

¹⁵ Emanuel Araújo. O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. Affonso Ávila. *O lúdico e as projeções do mundo barroco: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucos*, cit. Istvan Jancsó e Íris Kantor. *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. 2 vols. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Hucitec, 2001. José Ramos Tinhorão. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.

¹⁶ Affonso Ávila. *O lúdico e as projeções do mundo barroco: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucos*, cit., p. 149-150.

2. A cena no Barroco

As comédias, cujos títulos em espanhol não escondem o acentuado gosto pela vocalidade hispânica, eram em número de seis, apresentadas durante quinze dias.

Verdadeiro documento da teatralidade é o *Triunfo Eucarístico*, narrativa de Simão Ferreira Machado, por ocasião da inauguração da igreja do Pilar, em Ouro Preto, em 1733.¹⁷ Consignando que tal festividade era continuação natural de práticas mais antigas ali desenvolvidas, o que faz recuar a existência de tais celebrações para o século anterior, a crônica é abundante em detalhes sobre a rua aberta entre dois templos, os estandartes levados pelos fiéis, a complexa trama coreográfica que mesclou grupos de irmandades e devotos, conjuntos musicais, carros de triunfo, personagens a cavalo, alegorias de mão com temas mitológicos, cartazes com poemas, cada participante empenhado na maior distinção pelo porte de trajes adamsados e em veludo, dourados e prateados refulgindo ao sol, ornados de pedrarias.

A arquitetura efêmera destaca arcos erigidos nas ruas, guirlandas e outros adereços nos pórticos, sacadas e balcões, além de colchas estendidas nas janelas, criando uma atmosfera feérica que, à noite, se intensificava ainda mais com a presença de milhares de luminárias e velas, além do espetáculo pirotécnico preparado. Um tablado erguido defronte à igreja matriz serviu aos cômicos que ali levaram as comédias *El secreto a voces*, *El príncipe prodigioso* e *El amo criado*, a primeira de Calderón de La Barca, a segunda de autor desconhecido e a terceira de Rojas Zorrilla. No prólogo de seu texto, o autor destaca que Ouro Preto era “mais que esfera da opulência [...] teatro da religião”, evidenciando a índole cênica que recobria a sociedade barroca do tempo.¹⁸

¹⁷ Affonso Ávila. “Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro”. *Triunfo Eucarístico*. 2 vols. Reprodução fotografada da edição príncipe. Glossário e notas ao texto do Triunfo Eucharístico. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2006.

¹⁸ Affonso Ávila. *O lúdico e as projeções do mundo barroco: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos*

2. A cena no Barroco

No mesmo viés, temos o *Áureo trono episcopal*, documento anônimo de 1749, quando da posse de dom Manuel da Cruz, bispo transferido do Maranhão para Mariana. Além dos elementos festivos antes destacados em Ouro Preto, surge aqui a presença da música coral sacra, acrescentando-se as danças de carijós ou gentios da terra e negros, formando duas alas. Dez poetas disputaram a primazia do concurso efetivado, visando a louvar e enaltecer a figura do bispo, no típico formato empreendido pelas academias literárias do período.

As procissões, a despeito do caráter religioso a que idealmente correspondiam, constituíam outra prática cênica diversificada. José Ferreira de Matos anotou, em 1745, no Recife, a procissão de são Gonçalo Garcia, na qual a figura da Ásia, a cavalo e ricamente paramentada, liderava outros destaques: Zelo, Aplauso, Pregação, Martírio, Meditação, alinhados entre carros triunfais e alegóricos conduzindo Santa Bárbara, a Senhora do Terço, misturados a Júpiter, uma Águia e uma Hidra. Os melhores sobrenomes da província encarnavam tais figuras emblemáticas, ocasião de êxtase representacional, ostentação e exibição, tornando a cerimônia um ato muito mais espetacular que religioso.¹⁹

Deve-se a Francisco Calmon a aguda descrição conhecida como *Relação das faustíssimas festas* ocorridas em Santo Amaro, na Bahia, em 1760, por ocasião dos desposórios de dona Maria e dom Pedro, futuros herdeiros da Coroa portuguesa. Rico em pormenores, o relato permite conhecer com minúcias as práticas festivas de então. Iniciadas em 1º de dezembro daquele ano, estendem-se até o dia 22, ensejando a apresentação de diversas danças dramáticas: as farsas mouriscas, as cavalhadas, as encamisadas, a dança dos alfaiates, dos meninos indígenas, além de congos e cacumbis, trazidos da África pelos negros. A coroação dos festejos dá-se com a encenação

lucis, cit., p. 2.

¹⁹ Cf. Emanuel Araújo. *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*, cit.

2. A cena no Barroco

de *Anfitrião*, de autor desconhecido (possivelmente Antônio José, que escrevera *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* em 1736), patrocinada “pelos oficiais de justiça, letrados e requerentes”.²⁰ Fonte primária para a fixação de diversos folguedos que posteriormente serão identificados na raiz da cultura popular de diversas regiões brasileiras, essa *Relação* documenta, sobretudo, os hábitos barrocos em curso, o típico modelo de festa ibérica aqui possível.

Merece atenção, ainda, outra típica manifestação celebrativa barroca: o espetáculo lutuoso. Na *Relaçam Fiel das Reaes Exéquias* (1751), uma pormenorizada descrição dá conta das celebrações ocorridas em São João Del Rei – incluindo “estupenda e majestosa arquitetura” – quando da morte de dom João V. O monumento fúnebre, erigido na praça defronte à igreja, ostentava emblemas e poemas em latim, todo ele revestido em flores de ouro e prata. Guarnecidos com esqueletos e demais adereços fúnebres, o templo e a praça abrigaram as evoluções das irmandades em complexa coreografia e diálogos cantados.²¹

No Pará e no Maranhão, documentam-se as montagens de obras hoje desaparecidas de Tomás do Couto e Salvador de Mesquita, autor de um texto em latim editado em Roma em 1646. Manuel Botelho de Oliveira, baiano que publicou suas obras em Lisboa, deixou dois textos mais ambiciosos: *Amor, engaños y celos* e *Hay amigo para amigo*, perífrases indisfarçáveis de criações de Rojas Zorrilla e Lope de Vega. Mas será Antônio José da Silva, o Judeu, o autor mais característico do século XVIII, grande sucesso no Brasil e em Lisboa, para onde se mudou. A ele são creditadas, entre outras criações, *Esopaida*, *Os encantos de Medeia*, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, *Guerras do alecrim e da manjerona*, *As variedades de Proteu*.

²⁰ Francisco Calmon. *Relação das faustíssimas festas*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, p. 25.

²¹ Cf. Affonso Ávila. *O lúdico e as projeções do mundo barroco: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos luses*, cit., p. 170-178.

2. A cena no Barroco

Entre os árcades inconfidentes, a dramaturgia foi cultivada por Manuel Inácio da Silva Alvarenga, autor de um texto perdido, *Eneias no Lácio*, e Cláudio Manuel da Costa, que escreveu *O parnaso obsequioso*, além de traduzir *Mélope*, de Maffei, e sete peças de Metastasio, o mais prestigiado dramaturgo europeu encenado na colônia.

As *Cartas chilenas*, redigidas sob pseudônimo por Tomás Antônio Gonzaga em 1786, invectivavam contra os excessos do governador Luís da Cunha Meneses – satirizado como o Fanfarrão Minésio –, esbanjador de dinheiros públicos, no momento em que as minas estão esgotadas e tanta ostentação se lhe afigura um despropósito.²² A grandiloquência do evento é testemunhada pela construção de dois lagos artificiais, além de milhares de tigelinhas de óleo espalhadas por toda a cidade, oferecendo luminosidade noite adentro. Três noites de ópera, ironizadas pelo poeta como “repetidas pela boca de mulatos”, fazem supor as limitações dos intérpretes, recrutados entre negros forros e pardos, devidamente branqueados com alvaiade, uma vez que atores profissionais eram raros.

Pouco restou documentado sobre as condições de produção e artefatos empregados no teatro desenvolvido nesses séculos. O informe mais consistente refere-se a Cuiabá, onde, em torno da década de 1790, organizaram-se vários grupos de amadores que, em um festival, encenaram desde tragédias até óperas cômicas. Figuram ali autores como Voltaire e Antonio de Solís, entre outros típicos exemplos do teatro de cordel existente há séculos em Portugal, ou seja, adaptações simplificadas de óperas e textos clássicos dos repertórios francês e italiano. O espectador anônimo que documentou a efeméride consignou, entre outros pormenores de interesse, a presença do negro Victoriano como intérprete

²² Tomás Antônio Gonzaga. *Cartas chilenas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

2. A cena no Barroco

de Bajazet em *Tamerlão na Pérsia*, a mais longínqua nominação conhecida a um ator profissional brasileiro.²³

Afora os palcos e tablados improvisados referidos em diversas regiões, a mais remota notícia sobre um edifício teatral situa-o em Salvador. Há registros da construção, por volta de 1729, de um Teatro da Câmara na cidade, e de sua demolição em 1734.²⁴ Mais importante, porém, foi o teatro aberto por iniciativa do padre Ventura em meados do século XVIII, no Rio de Janeiro, com o nome de Casa da Ópera (ou, ainda, Ópera dos Vivos, em oposição à Ópera dos Mortos, outro local circunscrito ao teatro de mamulengos), que foi destruído por um incêndio em 1769. O teatro de Ouro Preto, que ostenta o mesmo nome e importou artistas da Casa da Ópera do padre Ventura para sua inauguração, data de 1746, permanecendo como o mais antigo edifício teatral preservado da América do Sul.

²³ Carlos Francisco Moura. *O teatro em Mato Grosso no século XVIII*. Cuiabá: Edufimt, 1976.

²⁴ Affonso Ruy. História do teatro na Bahia, cit. p. 45. Sílio Boccanera Júnior. *O teatro na Bahia: da colônia à república 1800-1923*, cit.

3. Bragaglia e o teatro brasileiro



Pela fresta da cortina do palco um vulto espreita a plateia do Rio de Janeiro. Ele singrou o Atlântico rumo à América do Sul à frente de espetáculos sóbrios e comedidos, bem diferentes das maluquices que encenava em Roma, por intuir que o Novo Mundo não estava preparado para algaravias. O ano era 1930, e o olhar arguto lançado sobre o público vinha de um homem esguio e ágil que respondia pelo nome de Anton Giulio Bragaglia.

Como previsto, a reação dos espectadores foi morna, e a companhia voltou à Europa sem deixar saudade. Sete anos depois, todavia, a situação mudara radicalmente. Convidado por Flávio de Carvalho, Bragaglia apresentou-se em São Paulo na programação do III Salão

de Maio, evento que reunia artistas e intelectuais para dinamizar a arrefecida cena cultural da cidade, esgotados os ânimos que inspiraram a agitada Semana de Arte Moderna na década anterior.²⁵ Além de apresentar um novo repertório, Bragaglia deu conferências e entrevistas, e um de seus espetáculos teve sessões extras, requeridas pela Secretaria da Educação, tal o sucesso alcançado na estreia. Falante, entusiasmado, sentindo-se entre os seus, o encenador fez muitos contatos e circulou pelos ambientes bem-pensantes da cidade, contaminando todos com suas ousadas posições e crença no poder das vanguardas.

Anton Giulio Bragaglia nasceu em Frosinone, no Lácio, em 1890 e teve dois irmãos mais novos: Arturo e Carlo Ludovico, os três às voltas com o cinema e a fotografia e tendo iniciado suas aprendizagens no estúdio de cinema Cines, dirigido pelo patriarca da família. Em 1911, Anton criou *Fotodinamismo futurista*, uma espécie de álbum fotográfico que atrelava suas ideias de pareamento entre imagem e movimento ao recém-fundado grupo liderado por Filippo Tommaso Marinetti, em busca de capturar, sobretudo, a cinética promovida pelo olhar. Em seguida, publicou dois manifestos, *Fotodinamica futurista* (1912) e *Manifesto do cinema futurista* (1916), vivamente integrado àquele espírito rebelde que sacudia a Europa. Seu passo seguinte foi dirigir películas: *Thaís*, *O meu cadáver* e *Um drama no Olimpo* (todos em 1917) e *Pérfido encanto* (um ano após). Seu primeiro filme, hoje desaparecido, foi tomado como um moderno drama de magia, auferido sobretudo em função da cenografia de Enrico Prampolini, e contou com duas jovens atrizes de origem russa – Thaïs Galitzky, vivendo a maga Circe, e Ileana Leonidov.²⁶

²⁵ Flávio de Carvalho. “Recordação do Clube dos Artistas Modernos”. *Rasm – Revista Anual do Salão de Maio*, n. 1, São Paulo, 1939, p. 44-48. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/6936/1/45000033262_Output.o.pdf>. Acesso em: 26 dez. 2023.

²⁶ Sisto Sallusti. “Anton Giulio Bragaglia”. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vols. 1-3, 1971. Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/anton-giulio-bragaglia_%28Dizionario-Biografico%29/>. Acesso em: 26 dez. 2023.

3. Bragaglia e o teatro brasileiro

Mais adiante, em 1919, criou a Casa de Arte Bragaglia, em Roma, como um centro cultural difusor da nova arte e das novas propostas artísticas em circulação, abrigando mostras de Giacomo Balla e, na sequência, de outros artistas de renome, como Depero, De Chirico, Boccioni, Klimt e Kandinsky. Com a crescente notoriedade em torno de seu nome, estreia no ano seguinte como encenador da Compagnia del Teatro Mediterraneo, empreendimento capitaneado por Luigi Pirandello, Rosso di San Secondo e Nino Martoglio, lideranças que já desfrutavam de tranquilo reconhecimento na cultura da península. Em 1922 está à frente do Teatro Sperimentale degli Indipendenti, cujo espaço aproveitava as ruínas de antigas termas no subsolo do Palácio Tittoni, um projeto ousado que mesclava teatro, poesia, dança, música e cujo cartel abrigou criações de Strindberg, Maeterlinck, Shaw, Apollinaire, O'Neill, Dostoiévski, Georges Ribemont-Dessaignes, Frank Wedekind, Tchekhov, Pirandello, Lope de Vega, além das estrepolias nascidas entre seus pares ligados ao teatro futurista sintético.

As excursões de conjuntos teatrais para as Américas, ao longo dos anos 1930, eram frequentes e, no caso dos Indipendenti, visavam a estabelecer novos contatos artísticos, descortinando horizontes, prática a que todos os demais elencos recorriam, esgotadas as plateias locais. Mas havia uma diferença de tom. Anton Giulio estava interessado não só em dinheiro, mas em difundir seu ideário estético e artístico. A realizada em São Paulo quando de sua primeira visita foi comentada pelo jornal *Correio Paulistano*, que estampou uma síntese: o mestre iconoclasta centrou seus argumentos em torno da renovação da teatralidade, para ele a base expressiva dentro da qual o *regisseur* – o encenador – deveria gozar de total liberdade para criar e organizar o espetáculo, função por ele designada como *corago*, recuperando uma antiga denominação itálica para a função.

Como grifa a reportagem, a peroração era a de

um verdadeiro apóstolo do espírito novo, partidário apaixonado da teoria, da elevação do teatro ao nível da mentalidade moderna. Ele evidenciou como a milenar arte dos gregos está completamente desambientada, fora do ritmo novo que agita, que sacode e movimenta o espírito do século – idade de dinamismo, de energia e de velocidade. Anton Giulio Bragaglia foi desenvolvendo, diante da fina plateia que o ouvia, religiosamente, a sua tese sobre a cenografia moderna. E vimos, em revista, os altos problemas: do entrecho, rápido, seco, cinematográfico, à direção, que não pode ser a declamação do tempo de Racine ou de Alfieri, porque tem de ser dito, falado, naturalmente, como a gente fala na cena aberta de todos os dias, no teatro da vida; da mecânica, que tem de sofrer profundas e radicais modificações para ser adaptada ao meio ambiente, para ter um sentido mais profundo e, por isso, uma poesia própria, à iluminística, numa orgia de cores, a acompanhar a ação, como comentário à parte e integrante; e, enfim, às proporções do tempo e do ritmo, que devem pôr a peça em paralelo com a sensibilidade evoluída das sociedades de agora.

E prossegue a mesma página:

Foi nesses pontos e nessas bases que o famoso intelectual falou do teatro e sobre o teatro, em cujas veias quer que corra um sangue novo, jovializando-se ao adaptar-se às correntes reformistas do grande rio novo do espírito, que amazonicamente, está a remodelar a paisagem moral e intelectual do mundo na derrubada de barrancos, para a abertura de perspectivas novas e de caminhos mais largos. Um teatro que, copiando a vida cá de fora, reviva o que ela tem de bela, de colorido, de iluminado, de bom, de gostoso e sincero [...]. O teatro que tenha a expressão natural daquela imagem de Cleômenes Campos – “da criança que pela primeira vez vê o mar”, uma alegria que ninguém lhe ensinou, por ser espontânea [...].²⁷

FUTURISMO E CONTROVÉRSIAS

Lançado em 1909 em uma página inteira do jornal parisiense *Le Figaro*, o exuberante manifesto “O futurismo” prenunciou a vida de

²⁷ *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 set. 1930, sem outras referências.

Tommaso Marinetti dali para adiante. Enquanto movimento, ele articulou três fases: entre 1905 e 1909, ao ser defendida a urgência e a necessidade do verso livre; entre 1909 e 1914, anos em que a maior parte dos muitos manifestos é redigida e a luta se concentra no emprego da imaginação e das palavras em liberdade; e após 1919, com a adesão de Marinetti e outros integrantes ao fascismo, do qual ele veio a ser um porta-voz oficial. Viajante emérito, Marinetti esteve no Brasil em 1926 e foi recebido com entusiasmo por uma comitiva que o aguardava no porto: Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda, Renato Almeida, Prudente de Moraes Neto, Manuel Bandeira, Henrique Pongetti, Tasso da Silveira, Agrippino Grieco e Graça Aranha. Este último se revelou, a partir de então, um forte aliado do italiano, provavelmente para fazer contraponto a Mário de Andrade, que na última hora desistiu de ir à recepção no Rio de Janeiro e guardou-se em copas.

Desde que pronunciara sua famosa conferência no segundo dia da Semana de 1922, Mário fora identificado com a tendência futurista, o que muito o incomodava. Ademais, lançara em 1925 *A escrava que não era Isaura*, a mais sólida plataforma estética do nosso modernismo até aquele momento, na qual o futurismo era mencionado apenas de raspão, preferindo alinhar-se com outras vertentes das vanguardas; e publicara também, em janeiro de 1926, uma “Carta aberta” na qual considerava o italiano das máquinas e da velocidade “um passadista” disfarçado em novas roupagens. De modo que Marinetti não recebeu em São Paulo as mesmas efusivas homenagens angariadas no Rio de Janeiro.

Para celebrar a efeméride, a editora Pimenta de Mello & Cia. editou *Futurismo: manifestos de Marinetti e seus companheiros*, reunindo onze importantes plataformas do movimento. A excursão de Marinetti à América do Sul (Brasil, Uruguai e Argentina) foi supervisionada por Nicolino Viggiani, empresário que promovia

3. Bragaglia e o teatro brasileiro

operetas e outros espetáculos nesse mesmo circuito, e auferiu, apenas no Brasil, a soma de 25 mil dólares em valores atuais, quantia nada desprezível mesmo à custa do enfrentamento sofrido em São Paulo, onde Marinetti não conseguiu falar, dados os arremessos de ovos e tomates e as estrepitosas vaias por parte da plateia, especialmente a estudantil.²⁸

Ao aportar pela primeira vez em nosso país, Anton Giulio Bragaglia, portanto, não apenas contava com um rocambolesco passado cultural circundando as controvérsias artísticas como vivera na própria Itália dissensões e protestos assemelhados. Tanto *Fotodinamica futurista* como o *Manifesto do cinema futurista*, por ele lançados nos primórdios do terremoto estético que varreu a Itália, nem sempre foram recebidos de bom grado, mesmo por aqueles que se atestavam de vanguarda. Uma intensa polêmica foi sustentada com Boccioni, relativa à natureza do movimento: enquanto para Bragaglia o movimento era real, obtido a partir do folhear das páginas que enfeixavam suas fotografias tomadas em intervalos de segundos e flagrando um deslocamento do modelo no espaço, para Boccioni o movimento era virtual, uma impressão causada no espectador por intermédio das várias camadas superpostas na pintura ou escultura.

No centro dessa disputa estava a *mímesis* – sempre ela – e a ilusão/aparência captada ou ultrapassada. Para Maurizio Fagiolo, estudioso do período, o contraponto Bragaglia/Boccioni deve ser equacionado entre produção/reprodução e visão global/análise, os termos em oposição que indicam como o procedimento construtivo de Boccioni não poderia ser mais esclarecedor: a sensação dinâmica é fruto da organização no espaço em torno de um núcleo plástico, interpenetrado por outros espaços, percorrido por linhas de movimento mental que permitem ao artista penetrar

²⁸ Annateresa Fabris. *O futurismo paulista*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1994.

na realidade, desvelar e reconstruir dimensões e mecanismos que o olho é incapaz de captar.²⁹

O que estava em jogo, portanto, era a relação da pintura ou da fotografia com o próprio real, o que levou Fabris a ponderar: “Se Bragaglia busca o fragmento, podendo, portanto, cair na abstração, Boccioni, ao contrário, concebe o mundo como uma máquina concreta e global sobre a qual o pintor opera uma série de escolhas. Enquanto Bragaglia pode tender à exclusão, Boccioni não sabe renunciar à poética coral da inclusão”.³⁰

Tais dissensões e diferentes perspectivas estéticas levaram Bragaglia, pouco a pouco, a se afastar de vários artistas e do futurismo como um todo, optando por concentrar sua pesquisa em torno da natureza e de especificidades do movimento humano, o que o levará ao mundo do teatro. Mais propriamente ao mundo da *commedia dell'arte*, para ele uma das origens daquela supermarionete preconizada por Edward Gordon Craig em *Da arte do teatro*. Além de um atuador ainda infenso aos maneirismos e convenções que marcaram o teatro posterior, a *commedia* albergava ao menos dois paradigmas tomados como exemplares: o improviso e a ausência de texto dramático. Os movimentos corporais das máscaras, ainda que seguindo certas matrizes gestuais, eram sempre frescos e renovados, em função das circunstâncias, tal como as *seratte* promovidas na Casa d'Arte Bragaglia não se cansavam de enfatizar. No texto de lançamento do novo espaço pode-se ler:

O teatro experimental será mais revolucionário que o famoso Vieux-Colombier parisiense: uma espécie de espetáculo de exceção no qual serão levadas à cena as obras mais originais do teatro ocidental, do

²⁹ Apud Annateresa Fabris. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 113.

³⁰ *Ibidem*, p. 115.

3. Bragaglia e o teatro brasileiro

russo ao japonês. E como no Tazieli persa, todas as artes, a mímica, a lírica, a cômica, serão originariamente confundidas numa mesma obra.³¹

Com todas essas refregas vincando sua trajetória até aquele momento, ao retornar ao Brasil para o III Salão de Maio, em 1937, o precavido Bragaglia evitou os confrontos e contrapontos que pudessem ressuscitar fantasmas. Além disso, trazia na bagagem alguns títulos de sua produção de pesquisa, sobretudo *La maschera mobile* (1926), *Del teatro teatrale ossia del teatro* (1927) e *Il segreto di Tabarrino* (1933), um conjunto de ensaios sobre temas históricos relevantes, como a *commedia dell'arte* e alguns dos mais destacados protagonistas da vanguarda europeia, como Apollinaire, Jarry, Piscator e Reinhardt. Assim, procurou ser cordial e didático, escolhendo para o repertório criações menos ousadas e mais palatáveis, e organizando suas palestras com inúmeras ilustrações.

Flávio de Carvalho, o “bárbaro tecnicizado”, já havia provocado fundas indignações na sociedade paulistana ao desencadear, em 1931, a *Experiência n° 2*, com a qual enfrentou a fúria da multidão ao caminhar no contrafluxo de uma procissão de Corpus Christi sem tirar o boné; e, dois anos após, ao encenar *O bailado do deus morto*, um espetáculo radical e inteiramente fora dos padrões então conhecidos como arte dramática, no Teatro da Experiência, anexo ao Clube de Arte Moderna, fechado pela polícia após três ruidosas récitas.³² De modo que, à frente do Salão de Maio, o anfitrião e o convidado moderavam palavras e gestos para não aumentar ainda mais as dissensões com a opinião pública, em um momento em que Getúlio Vargas se tornava ditador e implantava o Estado Novo.

³¹ Apud Sisto Sallusti. “Anton Giulio Bragaglia”. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit.

³² Flávio de Carvalho. “A epopeia do Teatro da Experiência” e “O bailado do deus morto”. In: Ana Maria Maia e Renato Resende (org.). *Flávio de Carvalho*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

Na conferência então levada a efeito, Bragaglia deu ênfase ao papel e à função do encenador e às novas características de visualidade que dominavam a cena europeia àquela altura. Ele já anotara:

Gordon Craig escreveu que o teatro é um “doente imaginário”, querendo dizer que não é ele próprio o doente, e sim os que o cretinizam. De fato, a ideia de salvá-lo unicamente com dinheiro, Craig a define como “o sonho de um espírito errado”. Quem tem dinheiro e não tem ideias novas está pior que aquele que não tem nem ideias nem dinheiro e se julga doente por álibi. Fazer leis novas para sustentar coisas velhas é inútil. Ora, a moléstia provém sobretudo da comercialização do teatro, que pretende fazer dinheiro com a arte sem fazer arte.³³

Tais palavras foram redigidas em face da realidade italiana, mas cabiam como uma luva também para o teatro brasileiro como era então praticado, tendo à frente um astro ou uma estrela que capitaneava comercialmente a iniciativa e cujo talento era sempre repetir os mesmos truques e chavões que iludiam as plateias, através de textos estruturalmente escritos em série, onde apenas os títulos mudavam. Uma recusa da imaginação, da criatividade e do interesse em levar ao palco algo que desafiasse os engessados códigos previstos pela caixa registradora. Procópio Ferreira, um desses rematados astros naquelas primeiras décadas do século, foi muito claro a esse respeito em um depoimento:

Não tenha dúvida de que o nível cultural de nossa plateia é muito baixo. Às vezes me perguntam onde está o êxito. Eu digo, o êxito está na chanchada. Está lá... [...] Quais as peças que pegaram? Que fizeram sucesso aqui, desde João Caetano até hoje? Quais? Vamos ver: as peças engraçadas, as engraçadas, as engraçadas. Todas elas têm uma base cômica. Umas melhores, outras piores. Umas lógicas, bem-feitas e outras nem sempre bem realizadas. [...] Aos atores, não sei, mas ao empresário a chanchada traz prazer. A mim, sempre trouxe uma grande alegria.³⁴

³³ Anton Giulio Bragaglia. *Fora de cena*. Rio de Janeiro: Vecchi, 1941, p. 11.

³⁴ Procópio Ferreira. “Depoimento”. In: *Depoimentos I*. Rio de Janeiro: MEC/Serviço Nacional de Teatro/Funarte, 1976, p. 104-105.

Em seu texto, prossegue Bragaglia:

O Teatro dos Independentes desempenhou o firme papel de suscitar energias renovadoras, essenciais para um espírito teatral diverso, para a sua direção e para a encenação técnica, que fundia idealmente a imprescindível existência da nova iluminação e da cor esparsa com os elementos plásticos. Pela luz destacamos as formas do espaço. O lugar onde se movem as personagens, ampliado pela luz, se tornou vibrante e sensível: a função da luz ficou sendo a de um elemento coadjuvante da expressão representativa.³⁵

Foram elencados na conferência, portanto, os vetores estéticos fundamentais que ensejaram o surgimento da nova cena: um outro espaço cênico e um outro modo de operar a iluminação, fazendo destacar as figuras dramáticas em sua mais ampla e funda tessitura, nascidas desde as cogitações simbolistas e adensadas com a mais ampla exploração do imaginário, do inconsciente, da memória e do contexto social em que circulavam. Todos eles fatores já evidenciados por Appia e Craig, entre outros, como constitutivos de base para a encenação moderna.

O TEATRO TEATRAL

Se os ideais modernistas relativos à cena custaram a pegar entre nós, vale lembrar que, antes de Flávio de Carvalho efetivar sua ruidosa experiência paulistana, no Rio de Janeiro pontificaram Renato Vianna e Álvaro Moreyra. O primeiro pôs em cena *A última encarnação de Fausto*, em 1922, na qual procurou equacionar ideias de Stanislávski e Craig e valeu-se da música de Villa-Lobos – considerada futurista pela crítica – em uma montagem confusa e cheia de desequilíbrios que não passou de três apresentações e redundou em fracasso de crítica e público. O segundo criou o Teatro de Brinquedo, em 1927, reunindo sua mulher, Eugênia, e amigos bem-nascidos recrutados entre a *jeuneusse dorée* para subirem à cena sem o interesse do comércio, mas tão somente

³⁵ Anton Giulio Bragaglia. *Fora de cena*, cit., p. 15.

3. Bragaglia e o teatro brasileiro

movidos pelo desejo de fazer um teatro de arte “tal qual foi o Vieux-Colombier, tal qual é o Atelier, em Paris, o Teatro degli Indipendenti, o Teatro da Villa Ferrari, em Roma, uma chusma em Milão, em Bréscia, em Berlim, em Viena [...]”.³⁶ Fica evidenciado, assim, o circuito turístico e teatral por eles frequentado quando de suas andanças pela Europa. A peça de estreia, *Adão, Eva e outros membros da família*, escrita por Moreyra, arrancou aplausos da plateia de convidados, mas a intermitente presença do grupo no cartel da cidade sempre se resumiu àquela classe da qual proveio, sem atingir o grande público ou colocar em xeque as convenções dos profissionais do período.

De modo que os preceitos e ideias modernistas que varriam os grandes centros internacionais não eram desconhecidos no Brasil, mas poucos ecos encontraram junto ao público e, especialmente, em nada sensibilizaram as práticas cênicas de nossos artistas consagrados. Em suas palestras, Anton Giulio Bragaglia não se cansava de chamar atenção para elas, como se verifica em um de seus textos mais combativos, denominado “O teatro teatral”:

Há muitos anos faço uso livre do verbo **teatralizar**. Num momento de crise da teatralidade, como o que ainda atravessamos, acho útil difundir a aplicação de tal verbo para que se reflita no seu sentido. O renascimento da concepção italiana de teatro – que não deve ser confundido com as ideias espalhadas pela Europa sobre a reateatralização do teatro – precisa do verbo **teatralizar**, verbo transitivo, de emprego muito prático, que esclarecerá esplendidamente os nossos casos. **Teatralizar** – significa conferir faculdade teatral, dar os meios cênicos à composição da literatura dramática e, podemos dizer, as suas justificações representativas; ou significa pôr em destaque a qualidade do espetáculo quando se refere ao teatro musical. Dizemos, portanto: **eu teatralizo, eu teatralizei, se eu teatralizasse** etc. “Estou teatralizando uma comédia” quer dizer: estou extraíndo de uma comédia as qualidades teatrais a favor da realização cênica. Fazê-la teatralizável será dar-lhe os requisitos de teatralidade de que carece. [...] A tarefa **teatralizante** se aplicará não só

³⁶ Álvaro Moreyra apud Gustavo A. Dória. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/Serviço Nacional de Teatro, 1975, p. 27 (*sic*).

3. Bragaglia e o teatro brasileiro

ao trabalho, já naturalmente teatral, mas também, para o salvar, ao que descuro das condições teatrais. **Teatralizar** uma obra é torná-la dinâmica, visual, sonora – em uma palavra: expressiva.³⁷

Embora o artista italiano privilegiasse a função do *corago* frente à do dramaturgo – oposição que lhe custou fundos desagradados de autores e, especialmente, do crítico teatral Silvio d'Amico –, ele propunha, na realidade, uma necessária integração entre os dois criadores, como ele interroga:

Não compreendo por que os colaboradores literários do teatro se sentem tão ofendidos pela forma teatral do teatro. [...] O acordo entre os literatos e os teatralizantes me parece perfeitamente possível. As mudanças das atmosferas que contêm a personagem não são ambientes preciosos de poesia pelas palavras? Transformando-se essas palavras em expressões movimentadas, dentro das leis invioláveis da harmonia teatral, clássica ou moderna, terá o encenador preferências por uma direção ou por outra, se todas respeitarem os cânones da teatralidade?³⁸

Outro não é o ambiente artístico aqui em disputa senão aquele que marcava, nas várias capitais culturais do mundo, as contendidas em torno da autoria sobre a cena e, dentro dela, uma funda disputa em torno de uma suposta primazia – a quem caberia que fosse creditada? Ou seja, teria o autor dramático tal precedência? Que padrão tomar como relevante frente ao fenômeno cênico? Todas essas discussões estavam em pauta, desde que os autores simbolistas desacreditaram a cena de poder dar conta da poesia possível às palavras e desde que a crueza das baixas condições de vida das classes subalternas substituíra a burguesia como personagem preferencial na produção naturalista. Por outro lado, é preciso pensar no negócio teatral, nas bem alicerçadas estruturas de produção e circulação da mercadoria espetacular como ordenamento não apenas de sobrevivência para muitos, mas, igualmente, na mitologia da diva que ela engendrou, quando viver

³⁷ Anton Giulio Bragaglia. *Fora de cena*, cit., p. 19, *sic*, negritos no original.

³⁸ *Ibidem*, p. 21.

3. Bragaglia e o teatro brasileiro

e representar sentimentos tão profundos era reputado como um estilo de vida que acantonava artistas em um patamar privilegiado do paraíso terrestre.

Teatralidade e *mimesis* se refutam como água e óleo – isso já foi anteriormente observado quanto à polêmica que afastou Bragaglia de Boccioni. Mas, nesse momento, os dois princípios constituem as pontas de lança empregadas nessa guerra que articula várias batalhas, nas quais as questões elencadas surgem ora com uma, ora com outra coloração, evidenciando que as referências frente à realidade cênica estavam em vertiginosa desagregação. Para restringir a visada sobre a Itália, já foram antes destacados os argumentos empregados por Bragaglia. E seus contínuos apontamentos sobre Edward Gordon Craig, um dos expoentes mais polêmicos desse universo, tinham razão de ser.

O encenador inglês mudara-se em 1907 para Florença – dois anos após lançar *Da arte do teatro*, o polêmico livro que o tornara famoso em toda a Europa –, e em 1913 conseguira realizar um antigo projeto ao fundar uma escola de teatro segundo padrões inteiramente reformulados, instituindo uma convivência entre jovens aprendizes e seniores com mais de vinte anos de vida artística, convivência da qual deveria resultar uma nova pedagogia, voltada sobretudo para a ética cênica e avessa a qualquer estrelismo. Tal escola-laboratório inspirou outros empreendimentos semelhantes, como os de Jacques Copeau (*Le Vieux-Colombier*) e Oskar Schlemmer (*Bauhaus*). A escola de Craig funcionou apenas durante um ano, tendo sido fechada em função da guerra, mas suas ideias se disseminaram rapidamente.³⁹

Uma tal escola implicava afirmar que o velho teatro não iria mudar ou renunciar passivamente a seus modelos frente às

³⁹ Mário Verdone. *Drammaturgia e arte totale. Lavanguardia internazionale. Autori, teorie, opere*. Roma: Rubbettino, 2005.

investidas dos homens das vanguardas históricas. Para um novo teatro, era necessária uma radical alteração de padrões, o que só seria alcançado a partir de indivíduos treinados sob outros critérios e paradigmas. Se essa condição foi sentida e experimentada em diversos países europeus, especialmente após o término do conflito de 1914-1918, ela também lança luz sobre a situação brasileira naquele início de século. Foi diante de um contexto assemelhado que Renato Vianna fundou a Colmeia, em 1924, tomada como uma “guerra de morte ao profissional”; que Álvaro Moreyra deu início ao Teatro de Brinquedo, em 1927, com o propósito “de não ser confundido com o teatro de profissionais”; e que Flávio de Carvalho inaugurou seu Teatro da Experiência, em 1933, arregimentando gente que, “devido à natureza do instrumental [...] os atores eram quase todos negros [...], gente avessa a horários”; assim como surgiu o Teatro do Estudante do Brasil, por iniciativa de Paschoal Carlos Magno, em 1938, bem-sucedido projeto de valorização artística da cena distante dos imperativos professados nas ribaltas convencionais.

Esse pano de fundo e essas circunstâncias ajudam a compreender por que Bragaglia contou com grande receptividade entre amadores e intelectuais tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, mas foi solertemente ignorado pelos artistas estabelecidos, em nada interessados em mudar seu *modus operandi*.

De sua passagem entre nós, duas ocorrências, entretanto, merecem ser lembradas: a expressão “*alla Bragaglia*”, que durante décadas circulou entre maquinistas e cenotécnicos de palco brasileiros para designar um modo de prender tapadeiras e outros artefatos cenográficos no piso do tablado sem estragar as tábuas; e o aparecimento, em 1947, da coluna teatral “Fora de cena”, escrita por Hermilo Borba Filho nas páginas da *Folha da Manhã*, em Pernambuco, título retirado da única obra do italiano

publicada no país, em 1941, em tradução de Álvaro Moreyra. Uma terceira herança, todavia, deve igualmente ser creditada a ele, esta possuidora de pernas e livre-arbítrio e que atendia pelo nome de Ruggero Jacobbi. A ele dedico o próximo tópico.

JACOBBI

Entre 1937 e 1943, Bragaglia dirigiu um novo conjunto por ele criado, o Teatro delle Arti, equilibrando-se como podia dentro da política cultural fascista. Montando um repertório que mesclava clássicos com a dramaturgia recente, o jovem *ensemble* destacou-se como um grupo estável que vai repercutir sobre outros coletivos depois da guerra. Bragaglia e esse período foram evocados por Gianni Ratto, que assistiu não só a seus espetáculos mas também às palestras de seu *corago*:

[...] foi realmente uma figura genial, uma figura controvertida, depois da guerra foi acusado de ser fascista. E daí? Aí que me pergunto: – E daí? Ele matou alguém? Ele fez guerra? Ele fez teatro. Portanto, eu o defendo. Depois da guerra, todas essas polêmicas que faziam contra ele [...] Eu assisti, inclusive durante o período fascista, a palestras dele que eram brilhantíssimas. E fascistas mandavam provocadores para, no debate, fazer perguntas. Ele era muito habilidoso. Perguntavam alguma coisa: – Ah, não sei, não sei. Nunca sabia. E não respondia também. [...] Ele fez teatro e o teatro é importante. Saíram atores importantes de lá e ele organizou exposições importantes de cenografia que viajaram pelo mundo inteiro. Ele promoveu a cenografia.⁴⁰

Tendo recebido em 1942 uma crítica favorável de um estudante romano relativa a seu livro *Sottopalco (Fora de cena)*, Bragaglia convidou-o para trabalhar consigo como diretor-assistente e conduzir uma atriz ainda mais jovem, Anna Proclemer, cuja brilhante carreira começava ali. Assim nasceu uma amizade muito frutífera entre o *corago* e Jacobbi, a despeito de algumas diferenças

⁴⁰ Gianni Ratto *apud* Berenice Raulino. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 37.

fundamentais: enquanto o mestre pugnava pelos valores puramente estéticos da cena, o jovem percebia nela vínculos sociais e políticos. Ruggero trabalhou quase dois anos com o velho maestro, e em seu livro *Teatro no Brasil* fixou com argúcia um perfil daquele esperto idoso nervoso:

[...] a ele devo quase tudo o que sei em matéria de técnica e artesanato teatral. Mas era outro Bragaglia. Já velho, tinha se apaixonado por um tipo de teatro regionalista, naturalista, sanguíneo e violentamente popularesco: teatro de dramas passionais. Assim, dirigia com muito entusiasmo *Cavalleria rusticana* e dirigia O'Neill como se fosse *Cavalleria rusticana*. Mas seu gosto em matéria de ritmo, de tom, no sentido plástico da *mise en scène*, estava profundamente mudado (pois já estava enchendo com elementos reais e pitorescos o espaço cênico que antes fora ocupado pelas espectrais cortinas brancas, pelos esqueléticos sarrafos pintados, pelas escadas estilizadas sobre o fundo preto), sua relação com o texto em si, com os valores literários do teatro, continuava a mesma. Lembro-me de Bragaglia durante os ensaios, sentado na plateia, com sua figura comprida e magra de dom-quixote provinciano, envolto em suas echarpes fabulosas, à sombra de um chapéu quase mexicano; tirava o sapato, abria a garrafa térmica de café com leite, colocava nos joelhos uma pasta de couro e, enquanto os atores no palco se matavam ensaiando, escrevia cartas ao editor ou desenhava croquis para cenários e figurinos. Olhava, apenas de soslaio, para os atores, deixando entrar nos olhos a marcação e nos ouvidos as palavras, música longínqua, indecifrável e irritante. Se alguém se avizinhava, conversava em voz baixa, sempre espreitando o palco com o rabo de olho e com ar de distinta insatisfação. De repente, levantava-se e gritava: “Para!”. “O que é?”, perguntava o ator em plena onda de entusiasmo. “Você está falando muito” – respondia Bragaglia –, “há um quarto de hora que só ouço a sua voz. Corta, corta!” “Cortar o quê?”, perguntava o ator. “Qualquer coisa” – replicava Bragaglia, já furioso –, “mas, pelo menos, dez linhas do texto.” Então, o ator combinava com o ponto e cortava o texto, quase sempre uma nuance vital da peça, e o ensaio continuava. Mais tarde, outra interrupção. “Por que você não grita?” E o ator, espantado: “Maestro, eu estudei o texto com muita atenção; essa cena parece-me requerer um tom baixo, calmo. Quer ver?”. O maestro, peremptório: “Não quero. Isso é besteira. É psicologia. O teatro não é psicologia: deixe estas bobagens para os russos, ouviu?”.⁴¹

⁴¹ Ruggero Jacobbi. *Teatro no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 46.

A anedota vale pelo que traduz do estridente e veloz ânimo futurista ainda pulsando no sangue do ex-revolucionário dos palcos. Mas, na sequência, o depoimento se recompõe:

Não quero faltar com o respeito ao meu ilustre e querido mestre. Tenho a obrigação de dar uma explicação que não seja apenas anedótica. Vi de que maneira Bragaglia lia as peças que ia montar. Dividia cada ato na base dos “golpes de cena” principais (para com os quais tinha um respeito digno do velho Sardou) e a cada uma das partes assim divididas dava um tom fixo de representação; constituía assim um esquema rítmico. Não cuidava de encher este esqueleto, de articular os valores específicos das falas e palavras; nem se preocupava com os elementos característicos individuais das personagens.

A essa altura, o texto deixava de interessá-lo. Marcava para cada cena um movimento espetacular, capaz de impressionar o público pelo excesso de lentidão ou de agitação, e passava a se preocupar com o que mais o atraía: cenário, luzes, roupas, coisas essas com as quais nunca estava satisfeito e sobre as quais trabalhava com paciência infinita. Seus atores eram sempre péssimos. Escolhia-os a dedo por entre os mais vazios e convencionais atores italianos, ou então descobria rapazes novatos, mas cheios de instinto, junto dos quais poderia ter autoridade, mandando-os fazer qualquer coisa. Detestava o bom ator, que faz perder tempo, que quer saber o porquê das coisas e se preocupa com intenções e significados do texto; adorava o ator que só obedece.⁴²

Considerando-se sobretudo um literato que fora seduzido pelo teatro, Ruggero Jacobbi logo descobriu que necessitava respirar outros ares, fora do Teatro delle Arti, e empreendeu diversas viagens ao exterior, à Alemanha e à França, onde encontrou uma cena bem diversa daquela italiana. E continuou dirigindo espetáculos, um modo de impor nos palcos suas próprias ideias e sensibilidade. Em 1946 está à frente da companhia de Diana Torrieri e embarca rumo ao Rio de Janeiro para uma excursão pela América do Sul.

Para sua surpresa, no cais do porto, surge das sombras a esguia figura de Bragaglia e lhe passa às mãos um chicote. Sem entender direito do que se tratava, ouviu do velho mestre a explicação:

⁴² Ibidem, p. 47-48.

“‘O cetro antiborbônico. É o que eu usava quando tinha companhia com a Borboni.’ E, como ele havia levado esta companhia com a Borboni à América do Sul, achava que a primeira companhia italiana que no pós-guerra rumava para a América do Sul deveria herdar aquele troféu: o cetro antiborbônico, símbolo de poder do diretor”.⁴³

Com o fetiche guardado na valise, Jacobbi cruzou o oceano e permaneceu catorze anos entre nós, dirigindo inicialmente no Rio de Janeiro e, logo em seguida, em São Paulo, contratado pelo TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, uma das estrelas da constelação de italianos que ali se estabeleceu e ajudou a fixar os padrões da encenação moderna entre nós. Alguns anos depois, estará ligado a duas iniciativas que frutificarão: a fundação do Teatro Paulista do Estudante, em 1954, grupo estudantil filiado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP – Universidade de São Paulo, dirigido por Carla Civelli, sua mulher naquele momento, e do qual saíram integrantes que logo se associaram ao Teatro de Arena; e a fundação do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, cuja direção assumiu até seu retorno à Itália, em 1960, e que foi um celeiro de talentos que depois se projetaram nas ribaltas.

ANHEMBI

Um quarto legado, relativo à atualização crítica do pensamento estético entre nós, a bem da verdade deve ser creditado a Bragaglia: suas crônicas para a revista *Anhembi*, fundada por Paulo Duarte em 1950. Perto de 150 artigos estampam as conjecturas do velho *corago*, constituindo um amplo painel do teatro italiano e europeu, com anotações espertas que muito auxiliam na compreensão da cena internacional e suas disputas naquela quadra histórica.

⁴³ Ruggero Jacobbi *apud* Berenice Raulino. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*, cit, p. 42.

3. Bragaglia e o teatro brasileiro

Paulo Alfeu Junqueira de Monteiro Duarte trabalhou durante muitos anos como repórter e editorialista do jornal *O Estado de S. Paulo*, assinando muitos de seus polêmicos textos, dada sua amizade com a família Mesquita, proprietária do periódico e politicamente influente na cidade de São Paulo. Coisa que o tornou alvo de perseguição pela polícia de Getúlio Vargas ao longo do Estado Novo e motivou seu exílio. Duarte viveu parte do tempo na França e parte nos Estados Unidos, como repórter da BBC, antes de voltar ao Brasil e fundar a nova revista, de periodicidade mensal e enfeitando um corpo de colaboradores transnacionais capaz de fazer inveja a qualquer publicação ao redor do mundo. Em formato de livro e com poucas ilustrações, artigos de fundo examinavam a política, a economia, a antropologia, as demais ciências humanas e as tecnológicas; havia também uma ampla sessão dedicada às artes. Foi nela que Anton Giulio Bragaglia passou a assinar a coluna “Teatro de 30 dias”.

Ao longo dos artigos, o *corago* se coloca ora como historiador, ora como crítico, ora como teórico, às vezes deslizando de um tom a outro no mesmo texto, dando prova não apenas de grande erudição como, especialmente, de seu espírito arguto e ferino para surpreender marchas e contramarchas dos palcos. Muitas vezes alguns subtítulos – “Carta teatral italiana”, “Crônica teatral italiana” ou “Resenha teatral italiana” – ajudavam o leitor a situar melhor as intenções dos escritos, comparações entre encenações e encenadores, novos dramaturgos europeus que surgiam, atores e atrizes em desempenhos notáveis, remissões históricas que equacionavam, na atualidade, temas ligados à ampliação das plateias, ao barateamento de ingressos ou a subsídios para auxiliar na produção, além de questões estéticas nascidas com a encenação de clássicos ou retomadas de paradigmas do passado, como a *commedia dell'arte*, o melodrama ou peças históricas.

Tal diversidade de enfoque não admite generalizações. Raciocínios desenvolvidos em um artigo reaparecem tempos depois em outro, a propósito do mesmo ou de outro assunto, conformando uma teia de pontos de vista que visavam não apenas a informar o leitor como, notoriamente, a distinguir julgamentos ou promover juízos. A problemática da encenação é frequentemente retomada:

O diretor lírico que cria a encenação de uma nova ópera, ou que adapta ao gosto moderno uma obra antiga, ou que reforma, revira, subverte o arranjo tradicional de uma velha peça de repertório, bem merece o nome de diretor. Enquanto aquele que se limita a repetir as regras convencionais, isto é, que reproduz encenações de outros, não merece tal nome: é o conservador da tradição, uma espécie de tipógrafo de textos alheios. [...] Tipógrafo sem criatividade, na maioria dos casos, o nome de direção lírica é uma presunção e, decididamente, um exagero. Somente na realização das novas encenações pode-se falar em obra criadora do diretor.⁴⁴

É preciso entender que a encenação era ainda assunto na ordem do dia, a despeito de sua constância na discussão entre especialistas desde o final do século anterior, inúmeras vezes interrompida por polêmicas mais urgentes associadas aos conflitos armados, às crises econômicas e suas mazelas, às disputas ideológicas advindas da Guerra Fria, fazendo voltar as atenções para outras dimensões da realidade. Na França, por exemplo, naquele momento, assistia-se à retomada do TNP e a uma ampla campanha de popularização do teatro que motivou, entre outras iniciativas, a promoção de uma enquete entre diversos representantes da sociedade destinada a apurar até onde era permitido ou não ao diretor intervir sobre textos dramáticos. A publicação desse amplo material analítico surge sob o título *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique* [A encenação teatral e sua condição estética], organizada por André Veinstein, em 1955, e destinada a encerrar de vez a questão.⁴⁵ Bragaglia volta ao assunto em outro artigo:

⁴⁴ Anton Giulio Bragaglia. "O diretor lírico". *Anhembi*, v. III, n. 8, São Paulo, jul. 1951, p. 379 e 383.

⁴⁵ André Veinstein. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Flammarion, 1955.

3. Bragaglia e o teatro brasileiro

O fundamento da direção é a norma dada ao espetáculo, isto é, a sua interpretação geral, a visão de conjunto reveladora. A direção é como uma flecha vermelha que indica o caminho, para que o espectador apanhe facilmente o aspecto atual de uma obra: a sua fertilidade no nosso caso. O profundo entendimento de uma obra é a base da interpretação e o seu guia. É completamente vão cuidar dos particulares se não se chega a pôr em relevo, para todos os atores, para o cenógrafo, para os espectadores, o caráter de uma obra. Um diretor que se concentra num pormenor sem saber a que se refere é um microcéfalo. O diretor sábio pode desprezar a minúcia, mas deve ficar de olho na linha geral. O diretor que perde de vista o caráter do drama e se extravia nos particulares, criando sucessivos quadros plásticos de ordem geométrica, de equilíbrio simétrico, de peso tonal perfeitamente distribuído, perdeu todo o seu trabalho e se revelou substancialmente um obtuso.⁴⁶

Tais raciocínios seguem direção totalmente oposta àquele perfil traçado por Ruggero Jacobbi sobre ele, fazendo estalarem duas hipóteses: ou o discípulo exagerou suas impressões, não captando exatamente a argúcia do mestre em seu aparente desleixo frente aos ensaios; ou Bragaglia se encontrava efetivamente tolhido em sua melhor expressividade ao longo da prevalência fascista, empurrando com a barriga uma atividade que sabia que seria mal compreendida ou tratando de debates sem importância para aquele público siderado pelas inverdades nas quais acreditava. Há, é claro, ainda outra hipótese: o velho encenador ter recobrado, após um período hibernando, sua antiga e perspicaz intuição.

Vale destacar aqui, contudo, seus juízos em perfeito pareamento com as mais argutas proposições do tempo, quando o caráter e os propósitos da encenação voltam a se desdobrar. Por outro lado, é possível entrever em suas linhas uma espécie de etnologia reversa ao utilizarem como contraexemplos tudo aquilo de que justamente muitos o acusaram: os particulares, a criação de quadros plásticos, a simetria, os ajustes de tom, obliterando a trajetória da flecha

⁴⁶ Anton Giulio Bragaglia. "Estação hiberna na Itália". *Anhembi*, v. VII, n. 19, São Paulo, jun. 1952, p. 156.

vermelha do sentido. Seria essa flecha a “organicidade” das noções tão privilegiada por Gramsci em seus *Cadernos do cárcere*? Ou o sentido dialético impresso por Brecht em suas encenações com o Berliner Ensemble?

Aquele era o momento em que Giorgio Strehler pontificava como o mais notório diretor da Itália, à frente do Piccolo Teatro di Milano, levando à cena Shakespeare e Brecht, clássicos e contemporâneos destinados a criar um “teatro para todos”, como enfatizava seu bordão de apelo popular, estribado sobre uma funda análise de texto e em busca de soluções cênicas que revelassem não apenas as motivações profundas que moviam suas estruturas ficcionais como também, de modo notável, suas relações enquanto classes sociais. O que ajuda a compreender os apontamentos de Bragaglia antes referidos.

Outro tema do italiano que ocupou várias páginas de *Anhembi* diz respeito à mudança de compleição da atividade teatral ao longo do século XX:

A realidade amarga é que o teatro vai morrendo no mundo inteiro como indústria e, como arte, vai sobrevivendo nas dezenas de milhares de cenas de amadores que, nos menores lugarejos, como em dezenas de teatrinhos experimentais nas grandes cidades, mantêm desperto o amor pela cena de atores vivos contra a cena de imagens.⁴⁷

O comentário está no bojo de uma análise mais ampla, relativa não só à concorrência promovida pelos meios de comunicação de massa como, igualmente, ao desgaste das velhas estruturas que sustentaram, durante séculos, a atividade teatral na Europa. Perdendo o glamour, cedendo às crises econômicas e à pressão das novas mídias, em muitos casos vítima de seu próprio gigantismo empresarial, o velho teatro da burguesia agonizava em declínio. Tal como ele próprio promovera com a Casa de Arte Bragaglia e o

⁴⁷ Anton Giulio Bragaglia. “Novidades estrangeiras na Itália”. *Anhembi*, v. V, n. 15, São Paulo, ago. 1951, p. 540.

3. Bragaglia e o teatro brasileiro

Teatro dos Independentes, o século XX mostrou-se um ambiente cênico para os amadores, os estudantes, aqueles que recusaram as velhas convenções e efetivaram, nos vários quadrantes, um teatro mais íntimo, menos dispendioso e mais artístico.

Também essa situação não deixa de ter paralelos com nossa realidade. Foi lenta a implantação de nosso modernismo cênico, fruto de esforços aqui e ali manejados por indivíduos sem vínculo com a cena tradicional e cujos objetivos, muitas vezes efetivados com sacrifícios pessoais, foram dedicados exclusivamente à arte. O TBC ocupou, entre nós, essa posição de desaguadouro de um processo e espaço dicotômico: nasceu como espaço de arte, mas teve de enquadrar-se nas mais avançadas estratégias de marketing daquele momento para sobreviver, efetivando um repertório que não teve escrúpulos em alternar a peça culturalmente relevante com as comédias fúteis destinadas a auferir bilheteria.

Foi contestado, enquanto modelo, pelo Teatro de Arena, e a seguir pelo Oficina, do mesmo modo como, no resto do mundo, décadas antes os teatros de câmara pipocaram abrindo espaço contra a mentalidade empresarial. A atividade amadora brasileira cresceu muito depois da Segunda Guerra Mundial, em várias capitais, fomentando a malha que, não sem hesitações, pode ser efetivamente discernida como teatro brasileiro, voltado à realidade do nosso país. O TBC favoreceu a formação de nossa primeira geração de encenadores, mas atores e autores autóctones vieram de outras capitais, acorrendo ao chamado vocacional, após estreiar em cidades distantes.

Ao mesmo tempo – perdoem-me as confissões pessoais – simpatizo com as iniciativas dos jovens quando se reúnem para trabalhar sozinhos, como fizemos nós outrora, acreditando na escola da prática mais do que na das conversas. [...] Tenho o maior interesse nas coisas novas (vanguarda de ontem e de hoje), mas por garantia e também por espírito de contradição para comigo mesmo, apaixono-me pelas coisas antigas (vanguarda de outro

3. Bragaglia e o teatro brasileiro

ontem remoto). Não faço questão de ser coerente com minhas próprias teorias e espero ter sempre um espírito ágil, ou ansioso, para contradizer-me e renovar-me.⁴⁸

É o que declara nosso artista com grande sinceridade quando de um crítico a opinião pública espera decisão e convicção sempre presentes.

Sobre outros temas, vale a pena destacar o espírito álcare do mestre italiano:

O teatro é um fato educativo e um fenômeno de representação. Cada povo tem o teatro que merece. O país que apresenta aos estrangeiros produções dramáticas desprezíveis e realizações mesquinhas é um país decadente.⁴⁹

A técnica “surrealista”, que dantes se chamava “expressionista” na Alemanha e “futurista” na Itália, sempre fez virar a cabeça ao pobre público. Hoje, ao contrário, encontra-o preparado, educado: mérito dos nossos fiascos futuristas e dos tomates que nos atiraram no rosto desde 1911. Aqueles tomates temperaram-nos para a resistência, para podermos instruir os espectadores que, então, pateavam, mas hoje compreendem.⁵⁰

A excessiva atenção à literatura, no palco, é ofensiva para o teatro: é uma imposição prepotente. Não se deve permitir a esse colaborador demasiado absorvente que sobrepuje os demais colaboradores. O prejuízo é todo do teatro.⁵¹

Tais juízos são atestados que permitem reconhecer posições e crenças do encenador que, a despeito do tempo decorrido, ainda alimentam seu ideário, em um jogo de vai e vem que o singulariza na cena italiana, oscilando entre o que pode ser tomado como juízo quer crítico, quer estético. Apesar de ter declarado inúmeras vezes sua simpatia para com Jacques Copeau, emérito defensor da literatura dramática nos palcos, Bragaglia volta e meia dispara sua metralhadora contra os dramaturgos, especialmente os de

⁴⁸ Anton Giulio Bragaglia. “Espírito revolucionário e originalidade”. *Anhembi*, v. IX, n. 25, São Paulo, dez. 1952, p. 156.

⁴⁹ Anton Giulio Bragaglia. “Carta teatral italiana”. *Anhembi*, v. III, n. 7, São Paulo, jun. 1951, p. 159.

⁵⁰ Anton Giulio Bragaglia. “O verão teatral italiano”. *Anhembi*, v. VI, n. 16, São Paulo, mar. 1952, p. 558.

⁵¹ Anton Giulio Bragaglia. “Espírito revolucionário e originalidade”, cit., p. 159.

baixa estirpe, é claro, mas sem deixar de lado o viés futurista que simplesmente escorraçou o literato de cena. Sobre tal aspecto, destaco outro de seus parágrafos:

Nós, vanguardistas, que nos insurgimos desde 1910, os primeiros na Europa, ao lado dos franceses, para renovar os ideais das diversas artes, frequentemente nos vemos diante de produtos revolucionários contemporâneos, atrasados de vários lustros, e sentimos uma espécie de piedade. Mas, talvez, este nosso tom de desprezo pela falta de originalidade de tais obras esteja deslocado. Pois quem nos diz que o estilo “vanguardista”, “geométrico”, “sintético”, “em liberdade”, “abstracionista”, “construtivista”, “surrealista”, termos que pretendem distinguir debilmente expressões diversas de um mesmo espírito, “acima da verdade lógica”, quem nos diz, repetimos, que não seja esse estilo o caráter definitivo do século?⁵²

O trecho alberga sua compreensão relativa ao desenvolvimento dos vários movimentos artísticos que ultrapassaram a *mimesis* – em alguns casos com violência – em função de um “espírito” supostamente coletivo e homogêneo em cada um dos diversos “ismos” subsumidos em seu raciocínio. É bem verdade que um *Zeitgeist* desbravador pode ser surpreendido naqueles vários agrupamentos artísticos e que Heidegger popularizara o termo, encontrável também em várias passagens de *A escrava que não era Isaura*, de Mário de Andrade; mas a questão não deve ser apequenada como se fosse mero exercício de estilo, percorrendo o século, e sim entendida como uma vontade de potência mais ampla que encontrou na arte, mas não somente, terreno para se expandir.

Após o Ressurgimento,⁵³ a Itália viveu um clima de euforia que transparece na arte e na cultura em seu recorte burguês e parnasiano e, no plano sociopolítico, como exacerbado nacionalismo interno (luta contra as populações mais pobres) e

⁵² Idem, *ibidem*, p. 161.

⁵³ Foi denominado como *Risorgimento* o período sociopolítico compreendido entre 1815 e 1870 que implicou em várias revoltas internas entre a monarquia e a burguesia em disputa quanto à unificação do país que era, naquele período, formado por vários estados independentes.

externo (ação imperialista desencadeada na Etiópia e na Líbia), fatores regressivos que propiciaram um contramovimento de caráter contestador. É nesse ambiente que explode o futurismo, nos primeiros anos do século XX, adubado pelas correntes francesas do unanimismo (tendo à frente Jules Romain) e do naturismo (capitaneado por Saint-Georges de Bouhélier), exaltando a vida moderna, as forças e o trabalho, a oficina, os grupos coletivos, a guerra das coletividades, os esforços de cogestão urbana e, de outro lado, a figura do primitivo de uma raça vindoura, prenunciando o contraponto entre a obsolescência das bibliotecas frente ao turbilhão da vida mecânica, o culto da energia, da nova barbárie, da vida universal. O futurismo reciclou tudo isso, mesclou e fomentou tais temas e valeu-se do elã publicitário e escandaloso que auferiu, autorrefestelado em sua retórica pomposa e iconoclasta. Esse foi o *Zeitgeist* que o impulsionou.

Anton Giulio Bragaglia morreu em Roma em 15 de junho de 1960; até o mês anterior, ainda enviava textos para *Anhemi*. No mês de setembro daquele ano, Paulo Duarte fez seu elogio fúnebre na revista, destacando:

Chamaram-no de pioneiro e mestre. Mas “pioneiro” lhe assenta melhor; pois é palavra menos heroica. [...] Bragaglia, embora revolucionário, não é um fenômeno destinado a passar ou a transformar-se, é uma realidade que permanece e influencia uma época da cultura. A sua revolução, que poderíamos dizer “ajuizada”, rejeita qualquer extravagância, qualquer procura do “novo a qualquer custo”, qualquer imprudência. A revolução de Bragaglia diz sobretudo respeito ao teatro, a forma de arte mais apreciada por ele, à qual se dedicou com paixão, estudo, seriedade profunda.⁵⁴

⁵⁴ Paulo Duarte. *Anhemi*, v. XXXVI, n. 110, São Paulo, jan. 1960, p. 187.

4. Censura: o dispositivo



Censura é tudo polícia. O que me impede de me expandir livremente está me policiando. Porque o governo é um só. E a censura segue a orientação do governo.

Plínio Marcos

O DNA

A censura constitui um território amplo e polimorfo, muitas vezes negligenciado, uma vez que não pode nem deve ser reduzido apenas a sua instância visível, a sua ação administrada, jurídica ou policialmente, ou a uma tática acessória de que o poder lança mão. Pois ela decorre, acima de tudo, de um dispositivo de controle total ou suplementar àqueles que se encontram no manejo das forças sociais. Assim, a censura apresenta momentos ou períodos perfeitamente discerníveis e separáveis no grande fluxo dos acontecimentos de uma sociedade, mas sem deixar de abarcar, em toda a sua emaranhada rede, os fenômenos subterrâneos e invisíveis que carrega, insemina ou replica.

4. Censura: o dispositivo

Mesmo os mais bem articulados estudos disponíveis na historiografia geral sobre o assunto – que, aliás, é escassa – ainda não produziram o enfrentamento decisivo com relação à censura, dimensionando-a em seus incomensuráveis aspectos. Toma-se aqui, por dispositivo, a noção introduzida por Foucault e que implica a articulação não apenas da rede de interconexões, discursos, instituições, organogramas e leis, mas sobretudo a arquitetônica de uma ampla ação dirigida à conformação das subjetividades e que sobrevive aos choques e solavancos que sua sobredeterminação funcional experimenta nos períodos de ajustes.¹

Sob o manto do poder, a censura visa a atingir, primariamente, três objetivos: proibir/interditar; instituir outro procedimento/conduita; e inculpar o censurado. Na primeira face, trata-se de coibir a informação, um objeto simbólico qualquer, uma obra de arte, um livro, um discurso ou gesto considerados impróprios, nocivos ou ameaçadores ao regime estabelecido. Na segunda, há uma implícita atitude pedagógica, que pode ir da recomendação até a coação para que se faça outra coisa, outro rumo seja tomado, uma conduta seja reestruturada, bem como um discurso ou uma ação. E a inculpação, resultado dos vetores anteriores, advém sob duplo desígnio: marcar o censurado como um desviante ou inimigo e privar a sociedade do

¹ A noção de dispositivo, em Michel Foucault, sobrevém à noção de arqueologia. Formulada pouco a pouco, em função dos diversos objetos analíticos com os quais se ocupou, o autor foi desbastando e incrementando as estruturas do dispositivo em várias ocasiões, notadamente em *Ditos e escritos* e *Em defesa da sociedade*. Uma elaboração inicial sobre o dispositivo se encontra em *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Rio de Janeiro: Vozes, 1983. Dando ressonância ao conceito, Gilles Deleuze o comentou: “Mas o que é um dispositivo? Em primeiro lugar, é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto de linhas de naturezas diferentes, e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diversas, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam umas das outras. Cada uma está quebrada e submetida a variações de direção (bifurcada, enforquilhada), submetida a derivações. Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição são como vetores ou tensores. Dessa maneira, as três grandes instâncias que Foucault distingue sucessivamente (saber, poder e subjetividade) não possuem, definitivamente, contornos definitivos; são antes cadeias de variáveis relacionadas entre si”. Gilles Deleuze. “O que é um dispositivo?”. In: E. Balbier, Gilles Deleuze et al. *Michel Foucault: filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-161.

4. Censura: o dispositivo

contato com o objeto-álibi e seu autor, conjunto de ações que sela a censura com o carimbo de uma biopolítica. Para tanto, ela pode contar com leis próprias, específicas ou indiretas, ser gerida por instrumentais e autoridades legais encarregadas de suas aplicações, bem como mostrar-se melíflua, intermitente ou velada, ao sabor dos sujeitos diversos que transitam pelos espaços sociais e políticos. Na primeira acepção, ela costuma apresentar um perfil legalista estruturado (leis, agentes, polícia, órgãos e instituições, ações repressivas etc.) e, na segunda, uma atuação oblíqua, partindo de grupos ou indivíduos não imediatamente integrantes da cúpula do poder, emanada de autoridades constituídas ou não, mas sempre afinadas com o discurso ou o espírito ideológico do regime sociopolítico que as alberga.

UM EXEMPLO

Vejamos um episódio ilustrativo: a celeuma causada em torno do texto teatral *Perdoa-me por me traíres*, de Nelson Rodrigues, em São Paulo (1957). Em julho, o espetáculo estreara com sucesso no Rio de Janeiro e recebera uma verba do Ministério da Educação como auxílio para a montagem, além de ter sido considerado pela crítica especializada a reabilitação de um dramaturgo de méritos reconhecidos, que havia alterado a face do moderno teatro brasileiro com seus textos densos e contundentes proibidos ao longo do Estado Novo. Naquele momento, após a Constituição de 1946 e as franquias democráticas dela emanadas, a censura ocorria no plano estadual, cabendo a cada unidade da federação sua administração. Em São Paulo, a companhia de Jaime Costa mostrou-se interessada em montar a encenação e requisitou o exame do texto à Censura paulista, tendo iniciado os ensaios no Teatro Maria Della Costa. Os documentos aqui citados pertencem

4. Censura: o dispositivo

ao Arquivo Miroel Silveira, reproduzidos por Maria Cristina Costa.²

O processo se inicia com o requerimento de 29 de julho feito pela companhia de Jaime Costa, que recebeu um parecer do censor impugnando a peça, por incorrer no artigo 188 do Regulamento Policial do Estado de São Paulo, segundo o qual era proibido “induzir alguém à prática de crimes ou fazer apologia direta ou indireta deles”, mas também porque “ofendia a moral e os bons costumes”, uma vez que “apresenta uma cena na qual estudantes frequentam um *rendez-vous*, incesto, crime premeditado para a satisfação de instintos mórbidos, prostituição organizada de menores etc. etc.”.

Nove dias após, Jaime Costa solicita revisão da decisão, apelando ao secretário de Segurança Pública, argumentando que o texto já fora liberado e montado no Rio de Janeiro com subvenção federal. Carlos Bittencourt Fonseca, o secretário, encaminha então o texto para uma comissão formada por três delegados da pasta para nova e mais acurada averiguação. Concluída no dia 23, quando o presidente do colegiado votou pela manutenção da proibição, acrescentando ainda que a peça “nada tem de artístico, sendo a linguagem de baixo jaez”, com situações retratando uma “pervertida visão da população da cidade do Rio de Janeiro”, ultimando seu escrito com uma advertência ao autor para que fizesse algo “mais próximo do teatro”.

Até o momento, cabem alguns comentários: a arbitrariedade de a censura ser realizada segundo a legislação de cada estado, não garantindo aos cidadãos a soberania da Constituição quanto ao quesito “liberdade no território nacional”. O citado artigo 188 do Regulamento referia-se a ocorrências concretas, não ficcionais, constituindo uma interpretação arbitrária do censor para sua

² Ver Cristina Costa. *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2008.

4. Censura: o dispositivo

aplicação; interpretação corroborada pelos delegados, que evidenciam não distinguir entre ficção e realidade. Ademais, se empoleiraram como guias artísticos, decidindo o que é ou pode ser arte, em clara ultrapassagem de suas prerrogativas institucionais. É nesse sentido que a lei é tomada enquanto arbítrio, subjetiva ou taticamente interpretada por uma autoridade do Estado que ultrapassa suas competências para exercer também um viés pedagógico social.

Todavia, um segundo parecer da comissão, de Francisco Luiz de Almeida Salles, discordou do outro. Ele alerta que a censura deve ser exercida com “extrema cautela” junto à obra artística, cuja índole deve ser “regida por normas do plano estético e não moral”. Em seguida, elogia o trabalho artístico de Nelson, mas reconhece que *Perdoa-me por me traíres* não é “de suas melhores obras, ao contrário, é das menos cuidadas”. Em sua conclusão, ele vota pela liberação para maiores de 21 anos. À vista dos pareceres contrários entre si, o secretário remete o processo à decisão do governador. O despacho seguinte é de Jânio Quadros, de 4 de setembro, dirigindo o caso ao censor Raul Fernandes Cruz, do setor de órgãos auxiliares policiais da Divisão de Diversões Públicas. Nesse ínterim, uma carta firmada pela Cruzada das Senhoras Católicas de Santos e dirigida ao secretário de Segurança Pública é anexada ao processo, solicitando a proibição da montagem. A seguir, outro documento, que amalhara dezenas de assinaturas de integrantes da classe teatral da cidade e fora enviado ao governador pede a liberação total do texto examinado, uma vez que um dos pareceres lhe fora favorável. Ainda uma nova missiva, assinada pela CET – Comissão Estadual de Teatro, é igualmente juntada ao processo, invocando a liberdade de criação prevista na Constituição e, para evitar que “o público possa sentir-se chocado com cenas ou expressões menos usuais”, o presidente da comissão “toma a liberdade de sugerir cortes” e determina que a cena de aborto se passe no escuro e cinco frases sejam suprimidas,

4. Censura: o dispositivo

entre elas “beijo de língua”. Ademais, reforça o pedido para que a faixa etária indicada seja acima de 18 anos.

Em 4 de outubro, um novo despacho do censor acusa o recebimento da carta da CET, acata os sugeridos cortes e afirma que a limitação da faixa etária não é de sua alçada, avocando-a à chefia. E esta novamente se manifesta, agora solicitando um parecer do juizado de menores, para que se mantenha a proibição para menores de 21 anos. Foi nessas condições que, finalmente, o texto dramático de Nelson Rodrigues foi liberado, mas sua produção já havia sido desmobilizada, em função de todas essas delongas, pela companhia de Jaime Costa.

É de notar o jogo de papéis, a alternância das autoridades do Estado, a intervenção de senhoras católicas e membros da classe artística nesse amplo embate que o procedimento censório amealhou, noticiado pela imprensa. Uma oscilação de posicionamentos que vai da interdição legal à permissividade moral, ajustadas as condutas do palco e do público, sempre maior de 21 anos. O episódio, contudo, ainda não se encerrou.

Em 9 de outubro um longo abaixo-assinado com milhares de assinaturas de senhoras com longos sobrenomes e produzido pela Ação Católica de São Paulo chega ao governador, solicitando a total proibição da obra, uma vez “que ofende frontalmente a dignidade do povo brasileiro, fazendo apologia cínica do mal, ridicularizando os bons costumes etc. etc., tudo isso em linguagem grosseira e obscena”. Dimensionando o vespeiro político que se produzira, Jânio Quadros novamente remete o processo ao secretário de Segurança, afirmando que a decisão anterior de liberação deveria ser reexaminada juntamente com a CET. No dia seguinte, esse órgão designa Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi (críticos de teatro do jornal *O Estado de S. Paulo*) para, em parceria com a Divisão de Diversões Públicas, procederem ao reexame. Essa nova comissão

4. Censura: o dispositivo

optou pela manutenção da permissão apenas para maiores de 21 anos, sugeriu outros cortes e ajustes para a encenação e suprimiu algumas frases, mas sem alterar a “integridade artística da obra de teatro”, segundo seu relatório.

No mesmo dia, o censor designado para o reexame anexa seu parecer, no qual afirma que, apesar dos cortes sugeridos pelos especialistas, o conteúdo da obra permanece o mesmo em forma e fundo – “com um pederasta passivo segurando uma menor para que fosse possuída por um deputado; a casa de prostituição e o favorecimento do lenocínio, o incesto entre tio e sobrinha e a indução ao suicídio”, o que conforma, segundo ele, a “moral estranha” da obra.

O processo segue, passa pelo chefe da divisão e pelo secretário de Segurança, que o reenvia ao governador, acrescentando que as alterações propostas pela CET não retiraram da obra “seu caráter profundamente obsceno” e que submete a decisão final à “alta consideração de Vossa Excelência”. Mais uma vez, Jânio Quadros viu-se pressionado e, para não arcar sozinho com a decisão final, designou uma nova comissão de análise, agora composta de três indivíduos afastados do ambiente teatral e tomados como figuras ilibadas pela opinião pública. Na sequência, cada integrante endereçou uma carta contendo seu voto.

Herculano Pires, ligado à Igreja católica, declarou-se “contra a intervenção confessional em assuntos desta natureza”, mas qualificou a peça como “desprovida de qualidade artística”, apenas servindo à exploração sensacionalista de temática sexual. Afirma, ainda, que uma obra de arte não deve ser considerada exclusivamente do ponto de vista estético, pois julga “danosas” aquelas cenas, para qualquer público, considerando ainda um erro a liberação ocorrida no Rio de Janeiro, um desvirtuamento do teatro com fins apenas comerciais. Com data de 21 de outubro,

4. Censura: o dispositivo

Lourival Gomes Machado enviou sua missiva notificando seu completo desentendimento com Herculano Pires. Ele recomenda “cautela” quanto ao exame de uma obra artística, notifica os principais passos de todo o processo até aquele instante e conclui com três recomendações:

a) o Estado pode usar a prerrogativa de instituir a classificação para 21 anos de idade; b) o Estado não deve afetar a liberdade de criação, mas manter-se a distância dos juízos estéticos; c) o Estado deve manter equidade em sua ação, lembrando que os textos *Moral em concordata* e *Rua São Luiz, 27* haviam recém sido [*sic*] liberados, mesmo contendo linguagem de baixo calão, a mesma que pode ser ouvida em nossos teatros de revista.

A última carta, de Francisco Silva Jr., inicia-se contrária à liberação desse “pseudodrama”, ele que é “uma pessoa viajada, capaz de distinguir o próprio do impróprio”. Para ele, o texto “é chocante, imundo e sem preocupações com a linguagem ou com preceitos rudimentares para a sensibilidade alheia”, uma “espécie de coleção de postais pornográficos”. Além de espantar-se com o fato de a peça ter sido apresentada na capital federal, afirma ser ela “imprópria para a sociedade civilizada, em vista de princípios de ordem e disciplina geral” e ratifica ser “visceralmente contrário a sua apresentação”, mas ressaltando ser contrário à censura de imprensa, aos órgãos controladores e a qualquer forma de intervencionismo estatal.

Jânio Quadros, afirmando que está procurando acertar, mas à vista das manifestações, finalmente proibiu *Perdoa-me por me traíres* em 22 de outubro de 1957. Decisão ratificada em 4 de junho de 1959, pelo então governador Carvalho Pinto, quando de um novo pedido de liberação, “em função de não haver nenhum fato novo” e de que “cabe ao poder público zelar pela moral pública”.³

³ São Paulo só vai conhecer uma montagem de *Perdoa-me por me traíres* em 1978, sob a direção de Tácito Rocha.

4. Censura: o dispositivo

Esse longo ziguezague de vetos, proibições, julgamentos, impressões, gostos e desgostos pessoais e coletivos constitui, exatamente, o novo em que um dispositivo se constitui; iniciado com uma interdição legal e finalizado com a invocação de resguardo da moralidade pública, quando ânimos e jogadas de diversas naturezas foram exaltados e extravasados, todos eles ao sabor do arbítrio e das convicções pessoais. Não faltaram admoestações pedagógicas ao autor, reprimendas e advertências às autoridades cariocas e menos ainda o escândalo de senhoras cristãs intimidadas com o que tomavam como um pecado, conformando a extensa rede de agentes sociais agenciados em torno de uma obra artística impedida de ser apreciada pela sociedade paulista, enculpada por seu direito – o único verdadeiramente republicano e cidadão – de julgar através do próprio foro.

IDEOLOGIA, *HABITUS*, REGIME DE VERDADE

Se a censura é esse aparato que em larga medida recorda o *Leviatã*, convém lembrar que ele conheceu seu ápice durante o absolutismo monárquico. Luís XIV, encarnando o indecível vínculo entre a vontade soberana e o arbítrio, registrou em uma frase escrita para a educação do delfim sua natureza: “O que eles [os reis] parecem fazer contra a lei comum é mais frequentemente fundado na razão de Estado, que é a primeira das leis, mas a mais desconhecida e a mais obscura para aqueles que não governam”, deslocando para um lugar imponderável – as razões de Estado – o algoritmo que não pode ser contestado.

Assim, em todo dispositivo discursivo, segundo Foucault, existem inclusões e exclusões, os diagramas variados que ele é capaz de produzir, máquinas abstratas de sentidos verificáveis nos mapas de relações de forças e intensidades que passam, todo o tempo, por qualquer ponto da rede que os organiza. O *panopticon*, por exemplo,

4. Censura: o dispositivo

analisado em *Vigiar e punir*, não configura tão somente a torre de onde a sentinela faz a vigilância, mas a totalidade dos discursos e práticas efetivados no âmbito do universo prisional e que visam a constituir o sujeito criminoso e, simultaneamente, conduzi-lo à normalização e à almejada reabilitação/transformação. Menos que flagrar uma ideologia, Foucault está mais atento em verificar o que legitima ou fornece o regime de verdade desses discursos que, em si mesmos, não são verdadeiros nem falsos, mas enredados com a produção das subjetividades a que eles se submetem ou que são por eles submetidas, ou seja, que práticas sociais ele induz e desencadeia, noções enfeixadas, posteriormente, em suas ponderações quanto à biopolítica.

Tais planos de inspeção da realidade se afinam, em grande medida, com aquilo que Louis Althusser denominara *aparelhos ideológicos de Estado* e Pierre Bourdieu examinara enquanto *habitus* e *campo*, dois desdobramentos analíticos complementares para ampliar a compreensão da ação da antiga noção de ideologia, fluida demais para ser captada em toda a sua capilaridade junto às complexas sociedades pós-industriais.⁴ Como verificado no exemplo anterior, a censura se produziu através de discursos e práticas, competências específicas e não específicas, mas inseridas cada qual em seu regime de verdade – verdade para aqueles que coíbem, se expressam ou são vítimas de seus efeitos – e ajuizando a partir da arbitrariedade.

Enquanto dispositivo, a censura articula sempre uma dimensão política e outra psicológica. Vale dizer uma dimensão social e outra individual, uma vez que tal dobradiça nunca funciona em separado, o que gera o *habitus*. Tal peculiaridade levou o psicanalista Jean-Paul Valabrega a atestar que

⁴ Ver Louis Althusser. *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. São Paulo: Presença/Martins Fontes, 1980. Ver também Pierre Bourdieu. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

4. Censura: o dispositivo

a censura dá a impressão de ser às vezes menos e às vezes mais que o proibido. E aqui temos um primeiro paradoxo: se distinguimos a censura do proibido, se buscamos pelo fato da censura pura (se é possível dizer), recaímos na noção de pura proibição, não nos referindo a qualquer outra penalidade senão a própria defesa. Ou, isso é impossível de se conceber em termos de legalidade. Pois a lei envolve, vamos repetir, dois aspectos inseparáveis que são a defesa e a sanção. [...] A censura, de fato, não tem base na lei; mas ela produz a lei. Chegamos, portanto, necessariamente, a relacioná-la a um arbitrário. A censura é ilegal, ou ao menos “não legal”, impossível de ser enquadrada no âmbito da lei. É por isso que cada novo ato de censura, sendo injustificável, exige a promulgação de um decreto *ad hoc* a cada vez; e é por isso que a censura, que carrega um escândalo intrínseco em relação à própria lei, desencadeia, a cada vez que é aplicada, um escândalo maior que aquele que pretendia evitar. Em suma, a censura parece ser o melhor exemplo que se pode encontrar de legalidade na arbitrariedade, ou de legalização da arbitrariedade – como se preferir.⁵

Todo Estado estrutura suas forças internas de coesão e de dissenso, e nos regimes democráticos o poder se encontra em permanente confronto político, em que atuam partidos, movimentos organizados e forças sociais diversas num exercício dialógico. No exemplo evocado de *Perdoa-me por me traíres*, foram diversas as manifestações de vários estratos sociais, um embate de pontos de vista divergentes relativos aos distintos planos de sociabilidade existentes no país naquele momento.

A voz que soa menos pessoal dentre tantos discursos proferidos parece ser a de Lourival Gomes Machado, ao advertir que o Estado deve garantir a equidade quando uma situação conflituosa se configura, não cedendo às pressões políticas que se manifestam. Tal conselho, contudo, não foi ouvido por Jânio Quadros, que anteriormente já liberara a peça, mas em seguida tornou-se sensível à força coativa dos votos que as milhares de assinaturas amealhadas pelas senhoras católicas fazia prever. O ato de

⁵ Jean-Paul Valabrega. “Fondement psycho-politique de la censure”. *Communications*, n. 9, *La Censure et le censurable*, Paris, 1967, p. 114-121.

4. Censura: o dispositivo

proibição, portanto, sobreveio a partir de um cálculo exógeno, e não legal ou moral, o que seria, do estrito ponto de vista jurídico, uma possível baliza para sua ação.

Tal deslocamento de sentidos no âmbito dos discursos põe em relevo, ainda uma vez, que o poder bem como as razões de Estado são ambíguos, sujeitos às anomalias de suas refrações, porosos o suficiente para comportar também os afetos, as intensidades, os desajustes entre planos de realidade, imponderáveis conjunções que marcam a história, nunca lisa, coerente ou causal. Os sistemas simbólicos são sempre perpassados por um aspecto alegórico – o Outro ali presente ou ausente – que se imiscui em todos os processos de produção e de reprodução das representações sociais.

BRASIL MILITAR

Já foram realizados muitos estudos sobre a censura no Brasil, com destaque para os períodos 1930-1946, a chamada “era Vargas”, e 1964-1985, correspondente à ditadura civil-militar, especialmente porque neles a censura se mostrou mais aguerrida, mais estruturada e com mais ampla ação. Diferentemente do que foi antes observado a propósito de *Perdoa-me por me traíres*, a censura agiu em rede nos dois períodos, articulando plenamente seu dimensionamento enquanto dispositivo.

Os estudos costumam analisar, em alguns casos com muitos pormenores e abundante documentação, a ação censória voltada a alvos em um dos diversos campos em que atuou, com ênfase sobre a imprensa, a telerrádiodifusão, o cinema, a música popular e o teatro, além de episódios em campos menos atingidos, como a literatura, as artes visuais e a dança.⁶ Tal conjunto de análises

⁶ Sobre as diversões públicas e com ênfase no teatro, além dos já referidos, ver os estudos a seguir. Miliandre Garcia. “Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)”. Tese de doutorado na área de história. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

4. Censura: o dispositivo

propicia, a qualquer um que o examine, a amplitude de sua ação, embora nem sempre ela surja imantada em toda a sua potência, pois há um fantasma por trás da censura naqueles dois períodos, nem sempre configurado em sua efetiva presença: a Lei de Segurança Nacional. Períodos ditatoriais, ambos se valeram da força e da coação para recorrer à censura.

A primeira edição de uma Lei de Segurança Nacional no país ocorreu em 1935, em decorrência da nova ordem resultante da Revolução de 1930, visando a conter e controlar crimes contra a ordem política e social. Sua principal finalidade foi transferir para uma legislação especial os crimes contra o Estado, submetendo-os a um processo mais rigoroso, com a suspensão das garantias processuais. Em setembro de 1936, sua aplicação foi reforçada com a criação do Tribunal de Segurança Nacional.⁷ Finda a ditadura do Estado Novo, em 1945, a LSN foi mantida nas Constituições brasileiras que se sucederam, inclusive na última, somente revogada em 2021. Por outro lado, nesse período, surge a ESG-Escola Superior de Guerra, instituição voltada a cursos e formação do pessoal militar das três armas e que foi desenvolvendo, ao longo de sua existência, o que se conhece como DSN – doutrina de segurança nacional, um vasto conjunto de estudos identificados com a geopolítica internacional e com clara adesão aos Estados Unidos da América, país que encabeçou o chamado “bloco democrático” no âmbito da Guerra Fria.⁸ No

Yan Michalski. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Coleção Depoimentos, v. 13. Rio de Janeiro: Avenir, 1979, 95 p.; e *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Coleção Brasil: Os Anos de Autoritarismo. Rio de Janeiro, Jorge Zahar: 1985, 95 p. Tânia Pacheco. “O teatro e o poder”. In: *Coleção Anos 70*, v. 3: Teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980, 110 p. Edélcio Mostaço. “O teatro e a política cultural do governo”. In: *O espetáculo autoritário*. São Paulo: Proposta, 1983; e *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016.

⁷ Senado Federal. Decreto nº. 24.531, Legislação, 02/07/1935. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24531-2-julho-1934-498209-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

⁸ “A ESG nasceu com o Decreto nº 4.130, de 26 de fevereiro de 1942, que propiciou um curso de alto comando para coronéis e generais do exército. A ideia se ampliou após a Segunda Guerra, quando

4. Censura: o dispositivo

início dos anos 1960, ao longo da crise aberta com a renúncia de Jânio Quadros à presidência, movimentações militares e ações no Legislativo levaram a ESG a esclarecer com mais acuidade certos termos e conceitos. Assim, algumas diretrizes ideológicas foram privilegiadas, havendo uma separação quanto aos objetivos nacionais, divididos entre permanentes (ONP) e atuais (ONA), sendo os primeiros estruturais e finais e os segundos conjunturais e meios para que os primeiros sejam efetivados.

Com isso, e concomitantemente, a DSN formulada pela ESG e que sustenta conceitualmente a LSN acaba por definir, enquanto integrante do dispositivo constitucional, as características do próprio regime republicano no país. Desde então, foram claramente separadas a “oposição” (que é aceita em uma democracia), e a “contestação” (que nunca é aceitável). Segundo Arruda, “admite-se [na ESG] a oposição ao governo, mas não a contestação ao regime”, ou seja, “pode-se divergir em torno dos objetivos nacionais atuais, mas não em torno dos objetivos nacionais permanentes”. Tal distinção evidencia a formulação esguiana de democracia – presente no Decreto nº 53.080 de 4 de dezembro de 1963 – a determinar que os objetivos nacionais devem se moldar “segundo orientação geral que vise sempre à reafirmação da democracia

a ESG foi oficialmente criada (Decreto nº 25.705 de 22 de outubro de 1948) para redimensionar aquele curso, tornado agora extensivo a oficiais das três forças. Em dezembro de 1948, foi criado seu regulamento interno. Como o estopim para a criação da escola foi o estreito contato entre militares brasileiros e o exército norte-americano durante a Segunda Guerra Mundial, efetivado por intermédio da FEB – Força Expedicionária Brasileira na Itália em 1944-1945, não é de admirar que uma missão militar americana tenha vindo auxiliar a criação da escola.

Naquele momento, disse seu diretor, Cordeiro de Farias: ‘A ESG é dos americanos mas naturalizou-se brasileira’. Suas funções foram então ampliadas e ela passou a abrigar também civis. Seu objetivo central é ‘desenvolver e consolidar os conhecimentos necessários para o exercício das funções de direção e para planejamento da segurança nacional’ (art. 1º). Até 1966, a ESG havia formado 1586 pessoas, das quais 599 oficiais, 224 empresários, 200 funcionários públicos federais, 97 funcionários públicos de autarquias, 39 congressistas, 23 juízes federais e estaduais e 107 profissionais liberais.” Alexandre Ayub Stephanou. “O procedimento técnico e racional da censura federal brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus implementos (1964-1988)”. Tese de doutorado na área de história. Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2004.

4. Censura: o dispositivo

brasileira (art. 2º). É preciso notar, contudo, que a democracia encontra-se entre os ONP, mas não entre os ONA, o que pressupõe a visão de que a democracia e as liberdades individuais são outorgadas pelo Estado.⁹

A doutrina de segurança nacional toma o regime democrático como um ideal, mas o jogo político que o institui, assim como as táticas e estratégias dele decorrentes, como praticamente impossíveis, porque caracterizam sempre a contestação, a “perturbação da ordem política e social”. É dentro dessa arquitetura de poder que a censura, implícita ou explícita em seus vários momentos, necessita ser dimensionada, um dispositivo coativo macroestrutural quanto à manutenção daquilo que a doutrina, a lei e os governos vigentes considerem atentados a suas disposições.

Embora seja genericamente hábil para enfrentar situações de conflito externo, de guerra entre países, a LSN também opera no plano interno, tomando como inimigos do país os cidadãos, organizações ou outros formatos de associação que infrinjam suas disposições. Entre outros itens passíveis de serem tomados como crimes estão a “perturbação da ordem” e a “guerra psicológica adversa”, muito genéricos, mas que se mostram eficientes para permitir que praticamente qualquer gesto, expressão verbal ou movimento de uma pessoa seja enquadrado naquela legislação.

Ao eclodir, em abril de 1964, a quartelada golpista que desalojou o governo constitucional de João Goulart tomou várias medidas repressivas que visavam não apenas a impor uma nova ordem política, econômica e administrativa ao país mas também, em igual medida, a censurar os efeitos daquilo que considerasse contra seus interesses. Em seu artigo 8º, o Ato Institucional nº 1 decretado em

⁹ Antônio de Arruda. “A Escola Superior de Guerra: origens”. *Revista da Escola Superior de Guerra*, v. 28, n. 57, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2013, p. 16-33.

4. Censura: o dispositivo

9 de abril daquele ano, fixou: “Os inquéritos e processos visando à apuração da responsabilidade pela prática de crime contra o Estado ou seu patrimônio e a ordem política e social ou de atos de guerra revolucionária poderão ser instaurados individual ou coletivamente”, modo generalizante mas eficiente de colocar a ordem política e social em destaque – e, conseqüentemente, recorrer à censura.

Nessa acepção, o novo regime aproveitou-se de toda a estrutura institucional, administrativa e técnica herdada do período anterior, quando a Censura de Diversões Públicas operava em nível estadual. Mas também tomou medidas, além do AI-1, para orientar ações centrais de repressão, emanadas por intermédio do Ministério da Justiça, visando ao cerceamento de informações, da circulação de periódicos e da telerradiodifusão, ao controle e à desativação de editoras de livros e revistas, especialmente quando identificadas como simpatizantes do ideário anterior. Redações de jornais de esquerda e de jornais pró-João Goulart, como *Politika*, *Folha da Semana*, *O Semanário* e outros, foram invadidas, e suas oficinas gráficas, destruídas. Jornais respeitáveis, mas favoráveis a Goulart, como o *Última Hora*, centro de uma das principais cadeias jornalísticas do país, tiveram suas instalações igualmente invadidas e destruídas.¹⁰

Se naqueles primeiros meses de autoritarismo militar alguns episódios ligados às diversões públicas se revelaram tão incongruentes que se tornaram hilários – como a proibição da retransmissão pela TV do espetáculo *Romeu e Julieta*, do Balé Bolshoi (porque era russo), ou a pretendida prisão de Sófocles, autor de *Electra* (porque teria ofendido os militares) –, diversos espetáculos em cartaz sofreram cortes ou interferências, como

¹⁰ Gláucio Ary Dillon Soares. “A censura durante o regime autoritário”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* v. 4, n. 10, São Paulo, jun. 1989, p. 21-43.

4. Censura: o dispositivo

foi o caso de *Pequenos burgueses*, do Teatro Oficina (substituição da música “Internacional” pela Marselhesa) ou a retirada de expressões consideradas ofensivas ao catolicismo em *O tartufo*, do Teatro de Arena.¹¹

Em um levantamento parcial dos atos censórios, realizado por Yan Michalski, ele destaca: “Muitas peças foram proibidas para serem liberadas logo a seguir, às vezes num prazo de 24 horas; ou seja, as suas proibições *não eram para valer*, mas faziam parte de uma sistemática campanha de desgaste psicológico que muito contribuiu para envenenar o ar que o teatro respirava”.¹²

Sobre esse tipo de coação psicológica, vejamos outro episódio. Em 1965, o Tuca – Teatro da Universidade Católica de São Paulo, montou *Morte e vida severina*, um auto poético de João Cabral de Melo Neto que foi musicado por Chico Buarque de Hollanda, grande sucesso naquela temporada. O espetáculo foi convidado a se apresentar em Nancy, França, e a equipe realizou ampla campanha para arrecadar fundos de modo a viabilizar a viagem, fato comentado pela imprensa. O encenador Silney Siqueira recorda, em uma entrevista, dificuldades então surgidas:

Fizemos a inscrição e fomos aprovados, o que acabou desencadeando uma campanha muito grande contra nossa participação por parte do órgão repressor policial. Não era ainda censura. Foi uma campanha velada, não declarada, pois tínhamos o atestado liberatório, mas os órgãos repressores davam provas evidentes de que não queriam nos ver fora do país mostrando a vida severina, a morte severina, a miséria severina. Para tentar impedir a nossa participação, eles usaram alguns artifícios. Por exemplo: o ator que era uma espécie de liderança no grupo foi preso pelo Dops e não houve quem o soltasse. Estávamos já conseguindo as passagens para os atores e já pensávamos em desistir porque ele não iria. Foi quando ele nos enviou uma carta de dentro do Dops, por intermédio de um companheiro que havia conseguido a soltura. Ele contava: “Estão me segurando aqui para

¹¹ Edélcio Mostaço. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, cit.

¹² Yan Michalski. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*, cit., p. 60, grifo do autor.

4. Censura: o dispositivo

que o grupo não vá para a Europa. A única finalidade é essa. Então não se preocupem comigo, estarei torcendo daqui”. E não deu outra. Acabamos de embarcar e, dois dias depois, ele foi liberado.¹³

Como se verifica, o dispositivo desenvolve muitos tentáculos de ação e articula expedientes diversos para alcançar seus premeditados fins. Se nos primeiros anos a ditadura deu mostras de algumas inconsistências em relação à censura, ocasionando um sem-número de protestos, abaixo-assinados de artistas e intelectuais, combates jurídicos quase diários com órgãos de imprensa e de telerrádiodifusão, a situação rapidamente se alterou a partir de 1967, com a promulgação de uma nova Constituição – que explicitamente incorporou trechos da Lei de Segurança Nacional, reconheceu o SNI – Serviço Nacional de Informações como um braço do regime e levou à presidência, poucos meses depois, o general Costa e Silva. Em seu artigo 152, a nova Constituição fixou: “O presidente da República poderá decretar o estado de sítio nos casos de: I – grave perturbação da ordem ou ameaça de sua irrupção; II – guerra. [...] § 2º O estado de sítio autoriza as seguintes medidas coercitivas: [...] e) censura de correspondência, da imprensa, das telecomunicações e diversões públicas”.

Após o Congresso Nacional ter sido fechado por um mês, o novo texto constitucional impôs a existência de apenas dois partidos políticos, Arena e MDB, reduzindo drasticamente o debate e a atuação do Legislativo. Os movimentos de protesto se intensificaram muito, bem como os conflitos com as forças de repressão, o que levará a ditadura a enrijecer-se ainda mais a partir daquele momento.

A Constituição de 1967 reforçou enormemente a ação do Executivo, tolheu drasticamente a ação do Legislativo e ampliou o raio de ação do Judiciário (com membros escolhidos pelo Executivo),

¹³ Cristina Costa. *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*, cit., p. 74.

4. Censura: o dispositivo

desfigurando grandemente o que o senso comum pressupõe como equilíbrio de poderes em um regime democrático. Adotou uma nova redação para a LSN, agora sob a forte prevalência das ideias do general Golbery do Couto e Silva, criou o SNI e um órgão federal que, instalado no Ministério da Justiça, foi encarregado de centralizar as ações voltadas à censura política. Um seu integrante foi designado para atuar dentro de cada ministério ou órgão considerado estratégico pelo governo, garantindo assim a espionagem em plano institucional.¹⁴

Tal órgão secreto criado fora do organograma do Ministério da Justiça tornou-se conhecido como Sigab, responsável por alimentar e renovar diariamente as informações. Segundo uma historiadora: “Legalizado por um decreto, o Sigab esteve fora de qualquer organograma, tanto do Ministério da Justiça como do DPF – era um órgão ali entre o ministro da Justiça e o diretor da Polícia Federal, que não foi instituído formalmente. Ao Sigab cabia o telefonema diário às redações de todo o país em que se informava o que era proibido publicar, assim como a visita aos jornais sob censura prévia para checar o cumprimento das ordens”.¹⁵ Na mesma direção, Paolo Marconi afirma:

Esse tipo de censura, visando mais aos espetáculos, era assumido, mesmo porque os textos legais preveem a existência de uma Divisão de Censura de Diversões Públicas. Já a censura política à imprensa era feita de maneira sorrateira, como que envergonhada. Através de tênues indícios, sabe-se hoje que o Ministério da Justiça havia criado o Sigab (Serviço de Informação do Gabinete), onde agiam às escondidas os censores políticos, atentos vigilantes do conteúdo das notícias de que milhões de brasileiros podiam ou não tomar conhecimento.¹⁶

¹⁴ Golbery do Couto e Silva. *Geopolítica do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

¹⁵ Ver Beatriz Kushnir. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 123.

¹⁶ Ver Paolo Marconi. *A censura política na imprensa brasileira*. 2. ed. São Paulo: Global, 1980, p. 56.

4. Censura: o dispositivo

Dando concretude a essas práticas, foram três os expedientes empregados pela Censura: a) a presença de um censor na redação do veículo de imprensa; b) o envio de matérias para a análise da polícia federal – através das delegacias regionais ou em Brasília – antes da publicação; e c) as ordens emitidas por meio de bilhetinhos, telegramas ou telefonemas indicando os assuntos que não poderiam ser divulgados. Outra estudiosa do assunto, a pesquisadora Anne-Marie Smith afirma:

Cada aspecto da censura era rigorosamente controlado. A emissão de ordens obedecia a um padrão rígido. Proibições sem assinatura de notícias eram levadas por oficiais da polícia uniformizados a cada órgão da imprensa. Tais ordens nunca eram deixadas com o destinatário, nem era permitido fotocopiá-las. Ao contrário, seu conteúdo tinha de ser copiado por um representante da publicação, que também tinha de assinar um formulário acusando o recebimento da proibição. A própria linguagem das ordens era extraordinariamente repetitiva e oficiosa, utilizando elaboradas fórmulas legalísticas. Nesse sistema corriqueiro que tudo abarcava, não havia enfrentamentos diretos com a autoridade. O sistema funcionava fácil, primorosa e automaticamente.¹⁷

Procedimentos semelhantes foram empregados em relação aos demais campos cobertos pela censura, tais como as diversões públicas. No caso do teatro, o exame do texto passou a ser realizado em Brasília, sendo da competência dos estados a verificação das apresentações ao vivo. Coisa que, por óbvio, não deixou de produzir desacertos e incongruências, tal como a proibição, em Maceió, do espetáculo *Joana Flor*, de Reinaldo Jardim, já exibido no Rio de Janeiro; nessa ocasião em Maceió, exemplares do texto foram queimados em praça pública. Mesmo produções que já tinham sido previamente examinadas e liberadas sofreram novos cortes nos estados, como foi o caso de *O homem do princípio do*

¹⁷ Ver Anne-Marie Smith. *Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 10-11.

4. Censura: o dispositivo

fm, cuja produção foi obrigada a retirar de cena, em Porto Alegre, a carta-testamento de Getúlio Vargas e, em Brasília, um poema considerado erótico de Santa Tereza de Ávila.

Apesar de todos esses arrochos, os movimentos de protesto, as passeatas de estudantes, a circulação de abaixo-assinados e discursos inflamados no mais que vigiado Congresso Nacional prosseguiram, sinalizando que vários setores da população resistiam ao controle. O ano de 1968 foi particularmente tenso para o Brasil e particularmente nefasto para o teatro: além de inúmeros choques aqui e ali em todo o país, em função das ações repressivas, o Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, foi invadido pelo grupo paramilitar CCC – Comando de Caça aos Comunistas quando da apresentação do espetáculo *Roda viva*. Os atores foram espancados e torturados, e os cenários e equipamentos, destruídos. A sala ao lado, onde o Teatro de Arena apresentava a *1ª Feira Paulista de Opinião*, com direção de Augusto Boal, foi notificada da existência de uma bomba na plateia. Em seguida, proibida em todo o território nacional, a montagem continuou suas apresentações, à revelia das proibições, em atitude de desobediência civil.¹⁸

Essa intensificação dos confrontos entre a ditadura e vários setores da sociedade brasileira chegou ao auge ao final do ano, com a Passeata dos Cem Mil, megaevento que levou às ruas do Rio de Janeiro milhares de pessoas em protesto contra o regime. Para a ditadura, ficou cada vez mais claro que novas medidas repressivas e de controle se mostravam indispensáveis para garantir seu *status quo*, uma vez que um novo campo de enfrentamento emergiu: a luta armada de resistência. Assim, no dia 13 de dezembro de 1968 foi decretado o AI-5, a mais dura legislação criada pelo regime ditatorial, que previa, entre outras medidas, o crime de opinião, a suspensão do *habeas corpus*, a prisão perpétua e a condenação à morte.

¹⁸ Edélcio Mostaço. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, cit.

4. Censura: o dispositivo

Quando observado a partir da óptica dos mecanismos repressivos e censórios então desencadeados, o AI-5 configurou um estado de alta tensão estrutural do sistema, como constatou o estudioso Oliver Burgelin.¹⁹ Foi sob essa tensão estrutural generalizada que o novo governo se iniciou, em 30 de outubro de 1969, agora sob a presidência do general Emílio Garrastazu Médici, ele que até então fora o chefe do SNI, tendo apelado para todos os aparatos repressivos possíveis quanto à aplicação e à eficiência da Lei de Segurança Nacional. Entre eles, a reorganização da Polícia Federal (à qual a Censura de Diversões Públicas estava subordinada), agora diretamente vinculada ao Ministério da Justiça.²⁰

A CARTILHA DA CENSURA

Enquanto a maior parte dos estudos sobre o tema foca os objetos e pessoas vítimas do furor censório, poucos foram os que se voltaram para o interior do dispositivo e, com ênfase, para os aparatos que o constituíram e sustentaram suas ações. Razões pelas quais se torna indispensável descer aos porões das articulações, visando a esclarecer a capilaridade do sistema. Ganha destaque, nesse sentido, um dos poucos materiais disponíveis escritos por um censor: *Censura & liberdade de expressão*, de autoria de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes, ele que entrou para o SCDP – Serviço de Censura de Diversões Públicas em 1961 e ali galgou vários postos na carreira, vindo a tornar-se professor do curso de censura instituído a partir de 1967. No volume, ele reuniu estudos diversos, a legislação pertinente,

¹⁹ Olivier Burgelin. “Censure et société”. *Communications*, n. 9, *La censure et le censurable*, cit., p. 122-148.

²⁰ Uma pormenorizada cronologia dos episódios de repressão ocorridos ao longo de 1968, com notícias dos jornais diários, pode ser encontrada no estudo de Tânia Pacheco “O teatro e o poder”, cit. Uma análise mais ampla sobre a censura, sua evolução enquanto legislação, características internas e suas relações com demais instâncias do poder, pode ser encontrada no estudo de Alexandre Ayub Stephanou “O procedimento técnico e racional da censura federal brasileira como órgão público: um processo de modernização burocrática e seus implementos (1964-1988)”, cit. Sobre a censura no campo do teatro, ver o estudo de Miliandre Garcia “Ou vocês mudam ou acabam: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985)”, cit.

4. Censura: o dispositivo

além de algumas apostilas que confeccionou para o curso, visando a subsidiar seus colegas com material menos empírico.²¹

Antes de mais nada, é preciso esclarecer que o censor era um policial federal: “Do ponto de vista executivo, o trabalho realizado por fiscal de censura é eminentemente policial, de inspeção em estabelecimentos de divertimento coletivo, razão pela qual são utilizados para a missão agentes de Polícia Federal” (p. 239). Como complemento, ele informa: “Cada agente, ao ser lotado na Censura, deve, antes de mais nada, divorciar-se da conduta truculenta adotada nas delegacias, cadeias, presídios e em missões outras de policiamento ostensivo e ter sempre em mente que não mais estará privando com marginais e criminosos” (p. 240). Ciente de que a imagem do censor gerava antipatia e apreensão, ele destaca:

Trata-se, evidentemente, de uma deformação na imagem da autoridade censória. Ela, como todas as outras pessoas, tem os dois lados, o profissional e o humano. Sob o primeiro aspecto, como guardião da moral coletiva e por força de ofício, é obrigado a tomar medidas disciplinadoras da liberdade de criação e de expressão, ação que a torna antipatizada pelo indivíduo ou pequeno grupo atingido. Contudo, fora do seu ambiente de trabalho, o censor é um cidadão como outro qualquer, dotado de sensibilidade, de senso estético, de inteligência suficientes para ser inebriado, enlevado, extasiado por obras artísticas de mérito. [p. 233, *sic*]

O discurso deixa entrever, nos desvãos de sua exposição bipolar, a natureza que o anima. Quando em delegacias e presídios, o policial adquire conduta truculenta, uma vez que lida com marginais e criminosos, admitindo, portanto, que o uso da força e da violência é próprio ou da natureza daqueles ambientes, ainda que seres indefesos ou desarmados pouca resistência possam opor naquelas circunstâncias. Mas o censor, contudo, não lida com tais tipos sociais. Se ele toma medidas disciplinadoras, por ser um guardião da moral

²¹ Coriolano de Loyola Cabral Fagundes. *Censura & liberdade de expressão*. Rio de Janeiro: Record, 1974. As páginas serão citadas no texto.

4. Censura: o dispositivo

coletiva, é por força de ofício, mas, igualmente, é um ser sensível, com senso estético e capaz de inebriar-se, coisa que não deve ocorrer quando no ambiente de trabalho, criando a oposição de estados que marca a dicotômica formulação da frase em seu raciocínio.

Após a Censura ser centralizada em Brasília, em 1967, aumenta consideravelmente o número de censores em atuação, com a meta de cobrir todo o território nacional. Um curso de formação foi então instituído, com a finalidade de afinar os critérios e criar balizas menos dúbias quanto aos temas, assuntos e objetos de censura. O curso compreendia as disciplinas: introdução à ciência política, introdução à sociologia, psicologia evolutiva e social, legislação especializada, história da arte, história e técnica de teatro, técnica de cinema, técnica de televisão, comunicação social, literatura brasileira, ética profissional, técnica operacional e segurança nacional (p. 91).

Observe-se que a LSN constituía uma das disciplinas da formação censória. Mas o que eram e o que distinguiam, especificamente, os objetos a serem censurados? Merece destaque a sessão denominada “Conteúdo que pode motivar proibição ou corte”, um trabalho de compilação pessoal efetuado por Coriolano Fagundes visando a reunir, em uma só apostila, as diversas anotações dispersas em leis, decretos, portarias e outros documentos que trataram direta ou indiretamente do assunto, o que dificultava a verificação rápida de toda a sua abrangência. Reproduzo abaixo seus dois itens principais:

Ilustrando, entende-se como atentatória à segurança nacional a comunicação social, em forma de espetáculo, que: a) **represente incitamento contra o regime vigente**, ou seja, sirva de veículo para pregação doutrinária contra o regime adotado no país; apregoe o emprego da força para a consecução, individual ou coletiva, de objetivos sociais; incite a adoção de guerrilhas ou guerras civis, como meio de assunção ao poder; insufe movimento de greve ilegal, com vistas na paralização de setor vital para a economia nacional ou para a segurança do Estado; provoque convulsão social, instigada por agitadores infiltrados em determinada coletividade,

4. Censura: o dispositivo

como no meio estudantil; sugira sabotagem a serviços relevantes para a tranquilidade pública, como aos meios de comunicação, de distribuição de combustíveis, de gêneros de primeira necessidade, de energia elétrica etc.; b) **ofenda à dignidade e ao interesse nacional**, isto é, ridicularize a imagem da autoridade constituída, de heróis nacionais; deturpe fatos históricos, procurando empanar os feitos louváveis de vultos do passado pátrio; tente levar ao descrédito a política e as diretrizes dos governantes do Estado; trate com desrespeito as comemorações cívicas e datas nacionais; divulgue doutrina política alienígena, incompatível com as tradições históricas e políticas da nacionalidade; divulgue informações de instalações ou disponibilidades militares etc.; c) **induza ao desprestígio das forças armadas**, através de deturpação da imagem do militar, no mundo civil; do desencorajamento das vocações dos jovens interessados na carreira militar; do desvirtuamento da atuação da classe, ao longo da vida política brasileira; do fomento ao preconceito tendente a deteriorar o bom relacionamento civil-militar; da instigação contra a prestação obrigatória do serviço militar; do estímulo ao desrespeito a princípios de hierarquia, básicos da organização militar etc.; d) **instigue contra a autoridade**, por meio de insinuações desrespeitosas das instituições; do desvirtuamento dos fatos, de natureza a despertar revoltas contra decisões de dirigentes executivos, judiciários ou militares; da inspiração de atentados contra a incolumidade física de dignitários brasileiros; da provocação de revolta contra a ação de agente da lei, tanto civil como judiciário ou militar; da veiculação de notícia falsa ou adulterada, envolvendo autoridade etc.; e) **estímule a luta de classe**, o que pode ser tentado com enfoque desvirtuado das possibilidades de melhoras sociais para os diversos setores produtivos do país. A ordenação de valores no regime democrático-capitalista caracteriza-se pela situação do indivíduo em razão da qualificação e do mérito pessoais. Somos uma sociedade aberta, em que há possibilidades de movimento vertical, nos dois sentidos, para qualquer cidadão. O meio lícito de melhora do status social do indivíduo não pode, tanto pela ordem como pelo bem-estar coletivo, processar-se por meio da hostilidade ou do entrechoque das classes. Tampouco é lícito às diversões dar enfoque exagerado às diferenças entre as classes, de maneira a provocar animosidade e lança-las umas contra as outras; f) **atente conta a ordem pública**, procurando provocar convulsões sociais; agitações estudantis ou de operários; a sublevação das massas, paralisando ou obstruindo o setor de produção, de transporte ou de distribuição de bens; a subversão dos valores na hierarquia das leis, nas organizações civis, judiciárias ou militares; criar dificuldades à prestação de serviços públicos, como transportes coletivos, taxis, telefone, água, força, luz etc.; g) **incite preconceitos étnicos**,

4. Censura: o dispositivo

procurando despertar animosidades entre o homem branco e o de cor ou de um destes contra qualquer colônia de imigrantes, ou vice-versa. Que não tragam para cá o que é alheio à nossa tradição. O preconceito de raça existe, muito mais acirrado nos Estados Unidos, na Europa e mesmo no resto da América Latina, do que no Brasil. Seria imensamente contrário aos interesses nacionais a utilização das diversões públicas como instrumento de instigação dessa chaga social. [p. 144-147, *sic*, negritos meus]

Como destacado, a LSN serviu de guarda-chuva à ação da Censura, interligando temas políticos, sociais, morais e religiosos em um só caudal de argumentos que saltam de lá para cá, ao sabor das interpretações de autoridades. O amplo conjunto de quesitos sensíveis, como acima arrolados, evidencia a agudeza, a filigrana e mesmo o requinte quanto ao enquadramento de ações que, potencialmente, representassem ameaças – reais ou virtuais – ao sistema. É de notar o quanto a Censura estava familiarizada com a agenda da resistência política, dos movimentos sociais e das esquerdas em geral, surpreendendo com grande acuidade os quesitos que deveriam ser vetados, muitos deles argumentos e temas mobilizados pelos setores democráticos em suas campanhas de luta contra o regime.

Vejamos a seguir o que era tomado como “princípios éticos”, itens e situações passíveis de sofrer cortes ou proibições no âmbito da moralidade:

a) **ofensa ao decoro público.** O decoro público compreende aquilo que, na conceituação de sociedade, se coaduna com os princípios de decência, de honra, de beleza moral, de honestidade, de propriedade de conduta. Embora certos procedimentos como o amor livre, sejam aceitos pelas camadas mentalmente mais arejadas da sociedade, ou por determinado grupo social, desde que não tolerada pela grande coletividade, não pode se constituir em objeto de doutrinação das massas, através da diversão pública. Tome-se o strip-tease, por exemplo. Cabe ele no interior de uma boate, local frequentado por público adulto e habituado a esse gênero de espetáculo. No entanto, seria inconcebível, face à conceituação coletiva de moral, autorizar-lhe a transmissão pela televisão, por mais graciosa e estética que fosse a artista ao despir-se publicamente. Por quê? Porque sua divulgação pela TV causaria impacto, escandalizaria, conflitaria com a concepção brasileira do

4. Censura: o dispositivo

que seja moralmente lícito apresentar abertamente. Não será compatível com a cultura nacional. O que a lei condena são os excessos, que chocam e deseducam a sociedade, ofendendo-lhe a noção de decência, de retidão moral, de honra, de pundonor. Embora os padrões morais coletivamente aceitos no país sofram variações superficiais nas diversas regiões culturais do território pátrio, pode-se falar, honestamente, de uma unidade do ponto de vista da família brasileira, nesse setor. Há certas condutas morais que são aberrações para o povo de qualquer ponto do país. Assim, pela nossa formação, são nacionalmente repelidas práticas como a dissolução da família, de aborto como controle de natalidade, de amor incestuoso, de adultério, de anomalias sexuais etc. O espetáculo que assuma o aspecto de doutrinação ou divulgador de tais atos sem sanção, não nos convém do ponto de vista de interesse coletivo; b) **divulgação ou indução aos maus costumes.** A definição de bons costumes está intimamente ligada à acepção moral. Se se refere ao costume, diz respeito àquilo que é usual, habitual, cotidiano, trivial na conduta de um membro de determinada sociedade. Se são bons, são moralmente sadios, válidos, louváveis dentro daquele contexto social. Seriam eles, então, as condutas consagradas pela tradição e que, impondo-se aos indivíduos de uma sociedade se transmitem através das gerações, como modelos de atitudes ideais. São bons costumes os hábitos de relevo dentro da escala social de valores morais, dentre os quais, para exemplificar, citaríamos a prática da honestidade, da lealdade, da gratidão, do amor ao próximo, do altruísmo, da abnegação, do desprendimento, do patriotismo, da caridade, da aversão ao vício, à corrupção, às intemperanças sexuais, à lascívia etc. Não é, pois, válido nem admissível, face à legislação de censura, procurar-se, através da diversão pública, subverter essa ordem de valores morais, ou confundi-la. Por isso são igualmente passíveis de interdição as obras contendo o exercício do furto, mentira, preguiça, traição, hipocrisia, desonestidade, falta de cumprimento do dever, com benefícios para o praticante desses atos; c) **sugestão, ainda que velada, ao uso de entorpecentes.** Suscitar interesse pelo uso de entorpecentes, ainda que veladamente, através de espetáculo público, está taxativamente proibido pelo artigo 20 do Decreto nº 69.845/71. Nem a título de desestimular-se o uso de psicotrópicos pode o assunto ser abordado nas diversões públicas. Ao que parece, o legislador entendeu que, quanto mais se debate o problema publicamente, mais se desperta curiosidade para o uso de alucinógenos. Por esse motivo a proibição definitiva e expressa; d) **fator capaz de gerar angústia por retratar a prática de ferocidade.** Até que se atinja a ferocidade de que fala a legislação, há inúmeros matizes de violência, de acordo com a maior ou menor intensidade dramática e clareza descritiva da cena, sem

4. Censura: o dispositivo

que se justifique o corte ou a interdição. É preciso que o ato praticado pelo personagem toque as raízes da crueldade, da perversidade, da desumanidade, enfim, assuma características de ação praticada por agente cuja índole o faz assemelhar-se a uma fera. Muito censor tem confundido ferocidade com violência e julgado ser esta suficiente para impor-se corte ou interditar-se programa em exame. Nada mais errado. A violência motiva classificação de idade, tão-somente. Assim, espetáculo que faça a apologia da crueldade, de brutalidade, de sadismo contra seres humanos e animais, impunemente, atingindo a ferocidade, deve ser condenado; e) **sugestivo à prática de crime**. Em nosso entender, sugere a prática de crime, o espetáculo que enalteça a execução de ilícitos penais, mostrando a vitória de seus agentes, impunemente, sobre a ação da justiça. Por exemplo, a novela que defende a ação criminosa como vantajosa para aquele que a pratica. Que apresente marginais com evidentes vantagens sobre os cidadãos honestos, psicológica e socialmente ajustados. Consequentemente, também não pode ser liberado o ensinamento de práticas criminosas, em desafio aos agentes da lei. [p. 147-149, *sic*, negritos meus]

Os dois conjuntos de enunciados aqui elencados são pares, e surgem interligados por intermédio de uma frase quase obscura: “[...] as condutas consagradas pela tradição e que, impondo-se aos indivíduos de uma sociedade se transmitem através das gerações, como modelos de atitudes ideais” (p. 148, *sic*).

Assim, as condutas consagradas pela tradição e os cidadãos políticos ideais são os modelos a serem seguidos por toda a sociedade, o que implica uma percepção social apassivada, sem movimento interno nem experimentando tensões e conflitos, sem oposições ou contestações às normas ou à letra da lei, exatamente como propunha a LSN como ideal – um cidadão que não contesta a ordem política, comprometido que deve estar com a prática da honestidade, da lealdade, da gratidão, do amor ao próximo, do altruísmo, da abnegação, do desprendimento, do patriotismo, da caridade, da aversão ao vício, à corrupção, às intemperanças sexuais, à lascívia.

4. Censura: o dispositivo

Conjugam-se, portanto, os fatores políticos e morais. E assim, em um momento em que as mais bárbaras práticas de tortura estavam sendo perpetradas nos porões dos órgãos repressivos, a Censura impedia que a “ferocidade” fosse mostrada ao público. Aquelas circunstâncias em que atos de violência atingem as raias da “crueldade, da perversidade, da desumanidade”, das quais o próprio regime era o maior desencadeador. Que nome deve ser dado a isso? Recalque, forclusão, denegação?

A DOUTRINA

Em seu texto, Coriolano Fagundes examina a legislação censória de diversos países, evidenciando a sintonia em que a brasileira se encontrava em relação às demais. Igualmente faz um retrospecto da censura à imprensa, desde a época colonial, cujo trecho final esclarece o pensamento vigente após 1964. Ele cita longamente um discurso do presidente Médici: “A decisão da maioria do povo brasileiro no apelo à intervenção das forças armadas desencadearia um novo passo em nossa evolução democrática que, embora não esteja perfeitamente definido, já se sabe haver sepultado um liberalismo político incompatível com as violentas mudanças das estruturas socioeconômicas” (p. 300). Cabe perguntar quando, onde e como o povo brasileiro tomou a decisão de apelar para aquele golpe militar, mas, no momento, isso nos levaria em outra direção. Significativos são os argumentos mobilizados por Fagundes para defender os princípios então aludidos pelo presidente. Ele afirma: “Em meio à borrasca, os timoneiros da Revolução de 1964 conseguiram voltar a proa da nave política rumo aos verdadeiros objetivos nacionais permanentes, que se alicerçam na tradição histórica e cultural genuinamente brasileira, sem necessidade de ingerência ideológica alienígena e escravocrata” (p. 301).

4. Censura: o dispositivo

Note-se que os aludidos “verdadeiros objetivos nacionais permanentes” se referem, explicitamente, a um dos importantes capítulos da LSN, evidenciando, ainda uma vez, um novo elo na cadeia de agências que suportavam o regime. Na abertura de seu livro, o censor esclarece as motivações sociopolíticas para a existência da Censura:

A missão fundamental do governo é, então, a de organizar e orientar o povo, disciplinando as relações dos indivíduos entre si e com o Estado. Sua ação é orientada no sentido de proporcionar ao cidadão o máximo de liberdade possível, para que este possa exercer o direito inalienável de procurar a felicidade, sempre que a conduta individual não seja perniciosa a outrem ou à sociedade. É aí que nasce, no campo do entretenimento coletivo, a necessidade de um órgão estatal, com a atribuição de exercer a censura. [...] O censor tem a obrigação funcional e social de vetar, total ou parcialmente, todo o espetáculo que, pelo conteúdo de obscenidade, de violência, de doutrinação política exótica, de desrespeito tanto às instituições como a seus agentes, resulte em mensagem contrária à cultura e às aspirações nacionais. [p. 24]

Aqui, a concepção de tutela do Estado em relação à coletividade e aos indivíduos que a integram perpassa a verdade de todo o discurso, invertendo aquela que é, nos regimes democráticos, a ordem das coisas. E todo aquele que, através de sua opinião, ação ou atividade simbólica, possa ser tomado como ameaçador à ordem instituída é enquadrado como um inimigo, inculpado e, nessa situação, passível de sofrer a ação funcional de censura, por contrariar uma cultura e suas aspirações nacionais – em novas invocações da LSN.

Vejamos dois exemplos de censura centrados em tais aspectos. Os episódios envolvendo o espetáculo *Calabar* já foram esmiuçados em vários estudos, mas vale aqui recordá-los rapidamente, dada a sua exemplaridade. O texto dramático foi escrito por Chico Buarque de Hollanda e Ruy Guerra, igualmente produtores da montagem cênica em associação com Fernanda Montenegro e Fernando Torres. Como de praxe, o texto foi enviado à apreciação da Censura no início do ano e liberado com o corte de umas poucas

4. Censura: o dispositivo

palavras em abril de 1973. Paralelamente, o mesmo foi publicado em livro pela editora Civilização Brasileira e entrou em circulação em meados do ano.

Com estreia marcada para 8 de novembro e cinco sessões já antecipadamente vendidas, os produtores requisitaram a presença da Censura alguns dias antes para assistir ao ensaio geral e liberar o espetáculo. Naquela data, a empresa recebeu um comunicado oral do órgão censório informando que a peça havia sido “avocada por instância superior para reexame do texto”, razão pela qual aquela divisão não marcaria o solicitado exame.

Em Brasília, advogados tentavam conversar com o ministro da Justiça na tentativa de uma solução para o caso, o que resultou em vão. Dias e semanas se passaram e nada acontecia, até que, vencidos pelas despesas com a equipe contratada e com a casa de espetáculos, os produtores desistiram da montagem, arcando com enorme prejuízo. Somente muitos anos depois detalhes sobre o caso se tornaram conhecidos: a citada “instância superior” era o SNI, que havia encaminhado uma informação sigilosa ao ministro da Justiça nos seguintes termos:

A peça teatral é do subversivo Chico Buarque de Hollanda e Ruy Guerra [...]. Vários heróis de nossa história, inseridos no fato, são ridicularizados e acusados de traidores, na tentativa de desmoralizar aspectos fundamentais da formação da nacionalidade brasileira, cujo berço se assenta, exatamente, no episódio de luta contra a dominação holandesa no Nordeste [...]. Alguns escritores atuais, inocentes úteis ou ideológicos do comunismo internacional, entre esses os srs. Nelson Werneck Sodré e Barbosa Lima Sobrinho, fazem apologia da inocência de Calabar [...]. Nos anos de 1970 e 1971, os setores de agitação e propaganda das diversas organizações terroristas tentaram fazer Tiradentes o patrono da subversão no Brasil [...]. O trabalho dos órgãos de segurança para neutralizar essa propaganda alcançou êxito em 1972, durante as comemorações do sesquicentenário da nossa independência, quando a figura de Tiradentes foi exposta à opinião pública como “Patrono da Nacionalidade Brasileira”. No início desse ano foram levantados indícios que Tiradentes seria, na propaganda subversiva,

4. Censura: o dispositivo

substituído por “Calabar” [...]. A peça *Calabar*, que segue essa orientação [...]. [Processo nº 63332/73, *apud* Carlos Fico].²²

Esse parecer se referia ao livro, já em circulação, para o qual foi solicitada a retirada do comércio, mas serviu também para a interdição do espetáculo. Ou seja, por algum descuido, o livro não sofrera óbice até aquele momento, mas tanto a encenação como o disco de Chico Buarque registrando as canções compostas para o espetáculo sofreram intervenções: a montagem pela impossibilidade de sua apresentação, e o disco porque, além de ter trechos retirados da gravação original e algumas canções apenas orquestradas e sem a letra, teve sua capa proibida, agora toda branca e com os dizeres *Chico canta...*, uma vez que a palavra “Calabar” foi proibida de ser proferida ou escrita em qualquer lugar.

As implicações entre tais episódios põem em relevo os elos dentro do aparato repressivo, esclarecendo a rede de informações com a qual os serviços de inteligência trabalhavam. De fato, desde 1966-1967, alguns setores progressistas vinham divulgando Tiradentes como um exemplo para a libertação nacional. No teatro, sua figura surgira no espetáculo *Arena conta Tiradentes*, bem como em outras referências escritas por ativistas da luta armada. De modo que, aos olhos da geopolítica, tratava-se de guerra psicológica adversa, um conteúdo assimilado à resistência contra o Estado. Dentro de uma disputa simbólica em que, dado seu enquadramento pelo regime como patrono da nacionalidade no ano anterior, os setores de resistência agora invocavam Calabar como seu substituto imaginário, ele que encarnava a traição às forças portuguesas e sugeria, com seu gesto, um novo incentivo simbólico à contestação.²³

²² Carlos Fico. *Como eles agiam: os subterrâneos da ditadura militar, espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 174.

²³ Edélcio Mostaço. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, cit.

4. Censura: o dispositivo

No texto escrito para o programa do espetáculo (posteriormente publicado no jornal carioca *Diário de Notícias*), Fernando Peixoto fixou as proposições dos autores e as suas quanto à encenação, afirmando:

Não interessou a Ruy Guerra e Chico Buarque reabilitar a figura “maldita” de Calabar. Nem condená-lo. O texto não pretende ser uma peça histórica, ou seja, a reconstituição minuciosa de uma época, suas motivações, contradições etc. [...] O passado é revisto com a lucidez de quem vive o presente: com a consciência de quem mergulha na história em busca de uma compreensão do mundo de hoje. *Calabar*, nesse sentido, é uma reflexão aberta, irônica e provocativa, teatral e musical, grotesca e crítica, existencial e materialista, sobre o significado, tornado relativo, portanto passível de interpretação, do problema da traição.²⁴

Entre o parecer do SNI e o texto de Peixoto transitam, portanto, as distintas acepções da verdade do que é ou pode ser tomado como traição. Mas há um Outro acossando quer o parecer do censor, quer o texto do encenador: a mudança de lado do capitão Carlos Lamarca, comandante da guerrilha no Vale do Ribeira, executado em 1971 – fato decisivo por trás de todos aqueles interditos, um fantasma ainda não esquecido no país.

Outra manifestação incisiva do dispositivo censório ocorreu em torno da peça teatral *Patética*, em 1977. O SNT – Serviço Nacional de Teatro vinha promovendo, desde sua reestruturação, em 1974, o Concurso Nacional de Dramaturgia, cuja premiação mais polêmica até aquele momento fora *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, proibida em seguida pela Censura. Orlando Miranda, como presidente do SNT, Maria Helena Kühner, Aderbal Freire Filho, Fernando Peixoto, Ademar Guerra, Antônio Hohlfeldt e Mariangela Alves de Lima integravam o júri do concurso, que examinou a produção de 156 inscritos. O texto vencedor foi o de número 143, creditado ao pseudônimo Botabô, que recebeu 24 pontos de qualificação, media altíssima frente aos demais concorrentes.

²⁴ Fernando Peixoto. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1980, p. 153.

4. Censura: o dispositivo

Semanas e meses decorreram, e o anúncio oficial do premiado não foi efetivado. Soube-se mais tarde, o envelope contendo o texto e a identificação de autor fora sequestrado pelo agente da Aesi que servia no SNT e remetido ao SNI, de modo a tornar impossível a identificação do vencedor do concurso. Somente muito tempo depois, com a imprensa e a categoria teatral começando a especular sobre o ocorrido, exigindo a identificação do autor, os fatos vieram à tona parcialmente.

Em uma entrevista, Orlando Miranda assumiu inteiramente a responsabilidade pelo ocorrido:

Estou impedido de dizer mais do que já disse. Só posso repetir que a peça foi confiscada por órgãos de segurança e que nem o nome do autor ou o nome da peça podem ser divulgados porque até o envelope da sua inscrição também foi levado. Ninguém me proibiu de falar, mas isso é uma decisão minha, não quero dizer mais nada.²⁵

O autor do texto, o jornalista João Ribeiro Chaves Neto, foi quem fez a autodeclaração de premiação, bem como a reivindicação do prêmio em dinheiro a que fazia jus, através de uma nota publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em que criticou duramente a perseguição movida pelas autoridades. *Patética* evoca, através de uma parábola centrada sobre um palhaço e ambientada em um circo, a prisão e a morte do também jornalista Vladimir Herzog, ocorrida em 1975 nas dependências do DOI-Codi, sob responsabilidade do II Exército de São Paulo, vítima de tortura. O ocorrido fora amplamente noticiado naquela ocasião, e a repercussão desencadeada ocasionou uma ruptura nas esferas de poder da ditadura, levando o presidente Geisel a demitir o general Ednardo D'Ávila Mello, chefe daquela divisão do exército, dando início ao processo tomado como “distensão lenta e gradual” do regime.

²⁵ Orlando Miranda *apud* Miliandre Garcia. “Patética: o prêmio e as censuras”. *Baleia na Rede – Estudos em Arte e Sociedade*, v. 1, n. 9, 2012, p. 135-157.

4. Censura: o dispositivo

Mas as feridas políticas promovidas pelo assassinato de Herzog ainda estavam abertas, presentes na surda disputa entre a ala “moderada” e a “linha dura” que integravam as cúpulas militares, de modo que retomar aqueles fatos, ainda que em viés simbólico e artístico, atingia em cheio uma fissura interna ao poder, motivo que levou o SNI a agir contra o concurso de dramaturgia do SNT e operar o confisco do texto. O decretado sigilo sobre os fatos – o nome da peça, seu autor e as circunstâncias – levou muitos artistas a promoverem atos de protesto. Entre outros, a não indicação de autor ao prêmio Molière de 1977, sob a alegação de que dois grandes dramaturgos haviam sido impedidos pela Censura de apresentar suas criações: João Ribeiro Chaves Neto e Carlos Henrique Escobar, autor de *Caixa de cimento*, peça classificada em segundo lugar naquele mesmo concurso e também proibida.

Se os episódios envolvendo *Calabare Patética* deixam muito evidentes as redes estruturais em que se constituíam os mecanismos censórios, o fator guerra psicológica adversa neles desponta como um dos picos desse imenso *iceberg*, novas motivações para a coerção, a repressão e o arbítrio, escudadas em uma geopolítica que via ameaças mesmo em lugares onde, comprovadamente, elas não existiam.

INCONCLUSÕES

As relações entre a sociedade brasileira e os militares após a Constituição promulgada em 1988 nunca foram pacíficas nem inteiramente resolvidas, quesito cuja consideração em qualquer trabalho voltado à memória é de importância capital. No que diz respeito ao ordenamento da legislação repressiva anterior e aos novos horizontes levados a cabo pela nova ordem política, as questões relativas à legislação militar e à segurança pública, dadas as incongruências que permanecem no próprio texto constitucional, constituem itens sensíveis. Há um amplo debate

4. Censura: o dispositivo

ainda não concluído sobre o assunto, conforme fixam dois estudiosos da área:

O sistema constitucional de segurança pública teve a constitucionalização das polícias civis e a redação do caput do artigo 144 como principais alterações significativas. Quanto à formatação geral, as instituições policiais permaneceram reféns do militarismo e das ideias de segurança do período ditatorial, todavia sob o manto da pretensa “neutralidade” do texto jurídico. Os militares percebiam com naturalidade o controle ideológico e operacional sobre a maior parte das forças de segurança pública e ignoravam o caráter estritamente civil desta atividade. Interessante observar, a transposição desse poder militar pós-1988 deu-se a partir das normas constitucionais. O dogmatismo jurídico-constitucional é o instrumento de legitimação das impropriedades, imperfeições e contradições dos órgãos de segurança pública, principalmente das polícias militares. A ideia de democratização das estruturas policiais não penetrou e não venceu o debate constitucional.²⁶

O que os autores estão relembrando aos historiadores é que não houve, cabal e efetivamente, um rompimento entre os aparatos repressivos nos dois tempos, uma vez que o esteio central de força erigido ao longo do regime militar se encontra remanejado, mas ativo, em nosso presente. Esse é o dispositivo geopolítico ainda existente no país, a despeito das alterações de superfície ou das controversas percepções e memórias individuais existentes aqui e ali. Em um seminário ocorrido na USP em 2008, dedicado à reavaliação da herança e do legado do golpe de 1964, a psicanalista Maria Rita Khel, que também integrou a Comissão Nacional da Verdade em 2012, pontuou alguns tópicos que demandam a atenção daqueles que trabalham com a memória:

O esquecimento que produz sintoma não é da mesma ordem de uma perda circunstancial da memória pré-consciente: é da ordem do recalque. Somos então obrigados a nos indagar se é possível se falar em um inconsciente social cujas representações recalçadas produzem manifestações sintomáticas.

²⁶ Vinícius Lúcio de Andrade e Raphael Levino Dantas. “Militares e segurança pública: uma história da Constituinte de 1987-1988”. Artigo sem data. Disponível em: <<http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=204646303bc289b0>>. Acesso em 15 jan. 2024. A Lei de Segurança Nacional foi revogada em 2021, mas vários de seus dispositivos não foram inteiramente eliminados.

4. Censura: o dispositivo

[...] o sintoma social não tem outra expressão senão aquela dos sujeitos que sofrem e manifestam, singularmente ou em grupo, os efeitos do desconhecimento da causa de seu sofrimento. O sintoma social se manifesta por meio de práticas singulares de cada um de seus agentes. Assim como ocorre quando o sintoma individual se torna crônico, sem tratamento, também o sintoma social tende a se agravar com o passar do tempo.²⁷

Embora a autora se reporte a aspectos amplos do trauma sofrido pelo país, suas observações também servem para as diversões públicas – especialmente o teatro –, cujos rumo e desenvolvimento foram alterados no país em diversos sentidos dada a ação da Censura. A tarefa historiadora, por esse viés, deve constituir-se enquanto recomposição e análise do trauma. Na consideração cheia de ressonâncias de Michel de Certeau, somente se libertando do recalque pode uma narrativa ensejar à sociedade

situar-se, dando-lhe, na linguagem, um passado, e abrindo assim um espaço próprio para o presente: “marcar” um passado é dar um lugar à morte, mas também redistribuir o espaço das possibilidades, determinar negativamente o que está por fazer e, conseqüentemente, utilizar a narratividade, que enterra os mortos, como um meio de estabelecer um lugar para os vivos.²⁸

Na tarefa historiadora portanto, não parece haver espaço para o distanciamento ou a ilusória equidistância.

O que se tentou aqui evocar quanto à Censura, ainda que em espaço reduzido e com ênfase sobre a área teatral, foi como esse dispositivo foi arquitetado e amplamente empregado pelos diversos regimes políticos ao longo de nossa história. Mas não foi possível ir além de umas breves indicações sobre o que ainda não está suficientemente esclarecido, o que resta soterrado sob os escombros, o passado que possa ser, para os vivos, um alento de futuro. Embora formalmente abolida na atual Constituição, a Censura continua operando a classificação de público por faixa etária. Um modo homeopático,

²⁷ Maria Rita Khel. “Tortura e sintoma social”. In: Edson Teles e Vladimir Safatle (org.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 123-132.

²⁸ Michel de Certeau. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 107.

4. Censura: o dispositivo

digamos, de ser absorvida sem maiores indisposições e sem chamar atenção. Mas isso não significa que o dispositivo não ranja mais os dentes nem continue mordendo aqui e ali, como comprovam vários episódios recentes .

5. Teatro experimental brasileiro

Estou persuadido de que chegará um dia em que o fisiologista, o poeta e o filósofo falarão a mesma língua e todos se entenderão.

Claude Bernard

os fios soltos do experimental são energias q brotam para um número aberto de possibilidades.

Hélio Oiticica

Foram aqui reunidas as principais ocorrências relativas à noção de arte experimental desenvolvidas na cena brasileira, minimizando o enfoque factual, caminho empreendido pela maior parte dos registros hoje disponíveis sobre as décadas mediadas entre 1950 e 1970. Essa complexa fase de nosso passado cênico conta já com algumas importantes análises, de modo que seus pormenores podem ser facilmente rastreados.¹

¹ Entre outros estudos, podem ser consultados os que se seguem. Edélcio Mostaçõ. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016. Décio de Almeida Prado. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988. Heloísa Buarque de Hollanda. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987; e *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980. Sábato Magaldi. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difel, 1962; e *Teatro de Arena: um palco brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1984. Maria Thereza Vargas. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2000. Yan

5. Teatro experimental brasileiro

No campo teatral, especificamente, a postura experimental pode ser apreendida de modo mais palpável desde meados da década de 1950, quando, impulsionada por pulsões provenientes de outras manifestações artísticas, ela tende a disseminar-se entre nós. Mas para que tal cartografia seja minimamente situada torna-se necessário, antes, que sejam fixados alguns dos sentidos que a recobrem.

A noção de experiência costuma ser empregada sob dois contextos: ao referir-se à participação pessoal em situações que se repetem ou quando um conhecimento antes adquirido por outra pessoa é mobilizado diante de um novo raciocínio, a título de orientar a ação, nos dois casos indicando um conhecimento internalizado e passível de guiar os passos a serem empreendidos. Tais são os significados que o vocábulo adquire no empirismo no qual, entre Galileu, Hume e Kant, ratifica a aceção de “experiência sensata”.

No campo literário, tais cogitações ajudaram a subsidiar, nos séculos XVIII e XIX, o percurso de afirmação do realismo, cristalizando-se quando da eclosão do naturalismo. Ao final do século, sob o influxo de Émile Zola e André Antoine, o naturalismo galvanizou tal ideário. “A encenação deveria não somente fornecer à ação sua justa moldura mas também determinar o seu caráter verdadeiro e constituir sua atmosfera”, fixou André Antoine nas *Conversas sobre a encenação* – primeira intervenção moderna do encenador no âmbito do espetáculo – ao salientar os três significativos procedimentos ali em curso: a disciplina dos atores, a adequação dos cenários e o emprego da

Michalsky. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Maria Helena Khüner e Helena Rocha. *Opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. Armando Sérgio Silva. *Oficina: do teatro ao teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1981. Renan Tavares. *Teatro Oficina: seus dez primeiros anos*. São Caetano do Sul: Yendis, 2006. Ericson Pires. *Zé Celso e a Oficina-Uzyna de corpos*. São Paulo: Annablume, 2005. José Arrabal e Mariangela Alves de Lima. *Teatro: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Roberto Schwarz. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *Cultura e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. Além de dois números monográficos da revista *Dionysos*, n. 24, Teatro de Arena, SNT/MEC-DAC-Funarte, out. 1978; e n. 26, Teatro Oficina, MEC-SEC-SNT, jan. 1982.

5. Teatro experimental brasileiro

luz elétrica. Tomando como base a *dramaturgia de tese* e aquela calcada sobre o *pedaço de natureza*, ele inaugura e explicita o conjunto dos significados naturalistas: efetuar uma análise crítica sobre o mundo. Parece completar-se assim um primeiro núcleo de sentido sobre o que possa ser um teatro experimental – uma cena que investiga em profundidade uma personalidade humana em sua situação sociocultural, guiado pelo olhar atento da encenação que, surpreendendo suas causas e conseqüências, articula um dado viés perscrutador sobre o real.

Em paralelo ao naturalismo, o simbolismo está dando seus primeiros passos. A condição de bússola desempenhada pela *Revue Wagnérienne* – editada em Paris entre 1885 e 1895 por Villiers de l’Isle-Adam, dando voz a nomes como Mallarmé, Péladan, Dujardin, Huysmans, Édouard Schuré – não deve ser subestimada, em um período em que novas ideias fervilhavam. A reforma da arte, pretendida pelos simbolistas, era bastante ampla e, especificamente quanto à cena, vai vislumbrar na obra de Maeterlinck, Appia e Craig os necessários aportes que visavam a demolir os padrões expressivos do *vaudeville*, da *pièce bien fait* de Sardou e Scribe, da peça de tese naturalista, em busca de uma nova fundação para a arte cênica. Na crítica de Appia à obra de arte total wagneriana surge, pela vez primeira, a noção dos *elementos* que a compõem, abrindo o caminho para que eles fossem tomados em separado e, conseqüentemente, a obra pudesse ser decomposta e segmentada em seus planos. Os meios expressivos foram tomados, assim, como expedientes técnicos, mobilizáveis em função das necessidades de significação para o artista; o que possibilitou a Craig propor a supermarionete enquanto quintessência do trabalho do ator e a Maeterlinck desenvolver o drama estático, em viés oposto à milenar noção aristotélico-hegeliana de ação. Foram esses os pressupostos centrais que permitiram às gerações futuras arremeter continuamente contra o palco tradicional

e suas centenárias convenções, tendo em mira a constante experimentação de variáveis quanto aos meios expressivos.²

No amplo espectro da arte em geral, mas também no território do teatro, estruturam-se então os campos, esferas ou sistemas – as denominações variam entre autores, assim como o arco de fenômenos englobados – passíveis de ensejar a complexa noção de *autonomia da arte*. A modernidade permitiu distinguir três modalidades de autonomia – a estética (quanto à recepção), a formal (quanto ao uso das linguagens) e a de produção (desvinculada da política, da moral e da religião) – cujo emaranhado de refutações e contrapontos manifestos vai se tornar o fulcro mesmo de seu projeto ao longo do século XX.

No caso do Brasil, um país periférico e cujo processo de modernização foi lento e acidentado, tais discussões ainda dominam muitas especulações, sem que se possa divisar um consenso. Nosso teatro vem conhecendo novas interpretações desde os anos 1990, tentativas de balizar períodos, artistas e movimentos, em relação não apenas aos papéis que desempenharam mas também, com ênfase, os vínculos que representaram entre a criação autônoma e a aderência social quanto a suas trajetórias.³

² Sobre a cena simbolista, ver Gisèle Marie. *Le théâtre symboliste*. Paris: A. G. Nizet, 1973; e, para uma apreciação ampla, ver Anna Balakian. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

³ A discussão ligada à autonomia da arte pode ser proveitosamente conferida em Charles Harrison et al. *Primitivismo, cubismo, abstração*. São Paulo: Cosac Naify, 1998. Ela atravessa diversas obras de Pierre Bourdieu, como *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; e *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1999. Para uma contextualização brasileira e latino-americana, ver: Ricardo Ortiz. *Moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991. José Carlos Durand. *Arte, privilégio, distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989. Nestor G. Canclini. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980; e *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997. E, sobretudo, Carlos Zílio. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Quanto ao teatro brasileiro moderno, o entrecruzamento de posturas é notório, cada analista tendendo a vislumbrar algum dos ângulos que a apontada tríade da autonomia conforma. A título ilustrativo, ver: Victor Hugo Adler Pereira. *A musa carrancuda*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. R. Patriota & M.C.T. Machado (org.). *Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia: Udufo, 2000. Iná Camargo Costa. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998. Tânia Brandão. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

No plano internacional, com o desenvolvimento das vanguardas históricas, um notável incremento dessas significações foi agregado à noção de experiência cênica, tornando-se ela o epicentro das preocupações que insemnaram aqueles agitados coletivos de artistas. Derrubando cânones, impondo novas expressividades ao labor artístico, imbuídos de furor contra o filisteu moralismo burguês, implementaram eles novas atitudes, destinadas a enterrar os antigos modelos e convenções, tornando a alta modernidade notavelmente marcada pela noção de *intervenção* frente ao real, pela preponderância da vida face à arte ou vice-versa, ou ainda, como muitos então almejavam, tomando a vida como uma obra de arte.

É o que se pode verificar, no plano do espetáculo, nas atuações de Adolphe Appia e Edward G. Craig; e, quanto aos demais enlaces entre vida e teatro, nas atitudes frente à vida encetadas por Meyerhold, Nikolai Evreinov e Antonin Artaud – para ficarmos apenas em poucos exemplos notáveis. Algumas das mais ousadas experiências foram logradas pelas vanguardas, desestabilizando práticas e crenças, instituindo a necessidade de uma permanente revolução nos domínios da criação artística. Do ponto de vista do conhecimento, Husserl fornecera uma boa ajuda ao deslindar as complexas operações inerentes tanto ao ato de criar a arte quanto ao ato de apreciá-la. Com a publicação de diversos escritos desde a década de 1910, ele arremeteu contra o psicologismo superficial, postulando novos aportes no entrelaçamento entre as apreensões, as percepções e as sínteses mentais daí decorrentes, processo que denominou *noesis*, o modo como a consciência atua quando guiada pela intencionalidade na apreensão dos *noemas*. Tais raciocínios ajudaram a embasar tanto a Gestalt como a fenomenologia.⁴

⁴ As relações entre fenomenologia e estética podem ser detectadas, entre outros, em Mikel Dufrenne. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1981; e *Opoético*. Porto Alegre: Globo, 1969. Maurice Merleau-Ponty viabilizou, através de percucientes observações sobre a *noesis* de Husserl, o quanto nela existe de corporeidade, de carnalidade. Ver Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

5. Teatro experimental brasileiro

Esgotadas desde a eclosão da Segunda Guerra Mundial, as vanguardas tendem a perder seu potencial corrosivo frente às instituições. Após o conflito armado, contudo, ressurgem as discussões sobre a matéria artística, agora cartografada no entremeio das fundas transformações produzidas: a ampla dominância do capitalismo internacional, a Guerra Fria, a explosão do Terceiro Mundo, a sequência de conflitos localizados, aqui e ali, pontuando um cotidiano que a Organização das Nações Unidas – ONU não se mostrou capaz de administrar. Atitudes de rebelião entre os mais jovens, a crescente presença da cultura de massa, o desenvolvimento do conceito de Estado de bem-estar social são apenas algumas das motivações que, em meio ao crescimento industrial, tornam os países ocidentais um caleidoscópio de novas proposições que, no território artístico, vão intentar recuperar aquele êmulo contestador e criativo advindo do passado.

Avaliando esse panorama e revelando algumas de suas características, Umberto Eco escreveu:

O artista contemporâneo põe em dúvida todas as noções que lhe foram ministradas acerca da maneira de fazer arte, planejando sua forma de atuação como se o mundo começasse com ele ou, pelo menos, como se todos os que o precederam fossem mistificadores que é preciso denunciar e pôr em causa. [...] comporta-se como o revolucionário; destrói por completo a ordem que lhe foi designada e propõe outra; [...] dispõe-se a começar no vazio sempre que pega num pincel ou se prepara para compor seja de que maneira for. Este embate dá-se entre um velho modo de pensar e produzir e um novo fazer e sentir: a visão de mundo muda no âmbito de uma cultura, e o artista sente que não pode dominar um mundo de tipo novo através de um sistema de relações formais que exprimia um mundo de outro tipo e que se, por conseguinte, continuasse a falar usando os velhos termos, produziria um discurso ambíguo e desonesto.⁵

⁵ Umberto Eco. “Experimentalismo e vanguarda”. In: *A definição da arte*. Lisboa: Edições 70, 1981, p. 187.

5. Teatro experimental brasileiro

De sorte que, ao longo do século XX, a questão experimental voltará, aqui e ali, sempre que novos movimentos ou novos impulsos criativos emergirem – majoritariamente sob o alarde de rupturas – nos diversos territórios artísticos, atrelados àqueles paradigmas vanguardistas fundadores que entre os anos de 1900 e 1930 atingiram o apogeu enquanto poder desestabilizador dos procedimentos ligados à representação. Isso através de pesquisas, laboratórios, ateliês, estúdios e discussões de grupo orientadas, conformando uma prática comprometida com um programa ou plataforma, fosse de ideias ou de ações, tornando o ato criativo um processo que se vale de inusitadas inserções e novos epistemas para o labor artístico, não fortuitamente embebidos ou banhados em águas utópicas. Essa será a segunda acepção de experimentalismo no teatro, como uma atitude conscientemente voltada para desfazer, todo o tempo, as convenções existentes em torno do mimismo, sob os auspícios de um ideário fortemente marcado pela reinvenção poética da linguagem cênica.

ENTRE 1953 E 1964

O surgimento do Teatro de Arena de São Paulo, em 1953, foi um exemplo palpável desse tipo de ruptura formal nos domínios cênicos. A renovação do nosso palco ocorrera por intermédio de diversas escaramuças que, paulatinamente, vinham fixando novos patamares para a encenação e a dramaturgia, com destaque para os grupos amadores que, ao longo das décadas de 1930 e 1940, alicerçaram a modernidade entre nós. No começo da década de 1950 tais padrões encontravam-se cristalizados em torno do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, atuando em São Paulo e no Rio de Janeiro e cujo repertório foi buscado em *standards* da produção teatral internacional, através de encenações realistas minuciosamente ensaiadas e buriladas, tanto do ponto de vista artesanal como do artístico. Embora impulsionado por esse sopro

5. Teatro experimental brasileiro

inovador, a questão experimental não se colocou para o TBC – ao menos como um programa consciente e seguido.

Será o novo espaço *em arena* criado pelo Teatro de Arena que efetivará uma revolução copernicana nos hábitos da fruição teatral de um público que, acostumado à ensimesmada e ensombrada relação frontal e à leitura da esquerda para a direita, se encontrava, agora, diante de um espaço circular vazado pelo olhar, quase todo iluminado, permitindo a apreensão tanto da cena como dos espectadores sentados no lado oposto. Em consequência, a interpretação dos atores teve de adaptar-se, obrigando-os a se deslocar em eixo sobre si mesmos, tornando-os passíveis de ser apreendidos pelos olhares do conjunto da sala, uma vez rompida a convenção imposta pela frontalidade à italiana; assim como a cenografia e a iluminação, integralmente remodeladas, obrigando-se a recortes e soluções ideogramáticas de espaços, abolindo portas, janelas e paredes em benefício de sínteses volumétricas em que linhas e cores adquirem proeminência. Conquistas que paulatinamente foram se estruturando e se impondo à fruição do público, notadamente em *Demorado adeus*, 1953; *Uma mulher e três palhaços*, 1954; *Não se sabe como e A margem da vida*, 1955.

São significativas as raízes construtivistas dessa nova teatralidade, cujos parâmetros devem ser buscados junto ao cubismo, ao expressionismo e ao futurismo, movimentos da vanguarda que geraram o reaproveitamento da cena central como possibilidade de investigar, mais de perto, a Gestalt da psicologia humana.⁶ No Brasil, essa nova cena compartilhou com outros movimentos artísticos o ressurgimento do interesse pela pesquisa, detectável, nas artes visuais, com a *Exposição nacional de arte concreta*, no

⁶ O Teatro de Arena foi inspirado pela play-box estadunidense, solução encontrada por Margo Jones para disseminar casas de espetáculos baratas nos Estados Unidos, empreendimento detalhado em seu livro *Theatre-in-the-round*. Nova York: Rinehart, 1951. A concepção da play-box deriva diretamente dos experimentos de Oklapov, encenador russo fortemente vinculado ao construtivismo.

5. Teatro experimental brasileiro

MAM paulista, em 1956; na arquitetura, com Oscar Niemeyer e Lucio Costa exercitando fazer linhas ondulantes adquirirem a materialidade do aço e do concreto, inicialmente na Pampulha e depois em Brasília; na poesia, com a publicação pelo grupo Noigandres do “Plano-piloto para poesia concreta”, em 1958, privilegiando as palavras em si, os espaços vazios da folha de papel, a abolição da sintaxe, das rimas e do lirismo convencionalmente associados ao poema; na música erudita, com o surgimento das sonoridades atonais e dodecafônicas, logo organizadas em torno da “música nova”, apresentada em São Paulo em 1957 por Diogo Pacheco, em uma récita sediada justamente no Teatro de Arena. Tanto o cinema novo como a bossa nova, naquele final de década, já evidenciavam procedimentos inéditos que muito em breve iriam se impor ao grande público.

Fora do eixo Rio-São Paulo, é Porto Alegre a cidade a registrar o maior número de grupos e uma produção teatral mais intensa nas décadas de 1940 e 1950. O Teatro do Estudante, fundado em 1941, passara por uma reformulação dez anos após, cedendo às pressões do tempo. E elas se consolidaram com o aparecimento do Teatro Universitário, em 1955, cujas experiências em torno de poemas e textos mais densos despertaram os gaúchos para novas possibilidades expressivas sobre os palcos. Possibilidades intensificadas após o surgimento do Clube de Teatro, em 1954, outra agremiação estudantil orientada para uma cena mais inquieta e desafiadora dos padrões, em oposição à praxe dos demais grupos locais, numerosos e ativos. Mas será após 1958, com a abertura do curso de arte dramática da UFRGS, que o movimento gaúcho vai conhecer um verdadeiro salto de qualidade.⁷

⁷ Para a historiografia do teatro gaúcho, ver Lothar Hessel. *O teatro no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999. Sobre o grupo em questão, ver Mário de Almeida e Rafael Guimaraens. *Tempo de volta: teatro de equipe*. Porto Alegre: Libretos, 2003.

5. Teatro experimental brasileiro

Na Bahia, o reitor Edgar Santos instaurou um pequeno terremoto cultural ao abrir na Ufba escolas de teatro, de dança e de música em nível universitário, em 1956, sacudindo o provincianismo reinante acima do eixo Rio-São Paulo. Sob a direção de Martim Gonçalves, a escola de teatro começa a mostrar a que veio, com as encenações de *Auto da Cananeia*, *A via sacra* e *O tesouro de Chica da Silva*, entre 1957 e 1958, em ambientes abertos, aproveitando a arquitetura da cidade. Recrutados no Sudeste, profissionais gabaritados ministravam as aulas e atores foram convidados para reforçar elencos, como Maria Fernanda em *Um bonde chamado desejo* (1958) e Eugênio Kusnet em *A ópera dos três tostões* (1960), encenação para a qual Lina Bo Bardi aproveitou o palco incendiado do Teatro Castro Alves para erigir uma cenografia arquitetural ousada, em consonância com a ossatura épica da obra.⁸

O Teatro de Arena, absorvidas suas conquistas iniciais e consolidado enquanto grupo estável, sofre reformulações com a entrada do TPE – Teatro Paulista do Estudante e de um novo encenador, Augusto Boal, em 1956. *Ratose homens* nesse ano e *Juno e pavão* no ano seguinte, pelas mãos desses jovens, tentam extrair o maior rendimento possível com as soluções cênicas então concretizadas, através de vetores ocasionados pela presença próxima do ator que a arena induzia, bem como das soluções cenográficas e de iluminação de síntese que a cena desenhava, por intermédio de um pequeno exercício de closes e focos de atenção a solicitar o olhar do espectador. Mas será após *Eles não usam black tie* (1958) que dois poderosos instrumentos serão criados para aprofundar tais experimentos: o Laboratório de Interpretação e o Seminário de Dramaturgia.

⁸ O teatro baiano do período pode ser rastreado em Raimundo Matos de Leão. *Abertura para uma outra cena*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos/Edufba, 2006; e Antônio Risério. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

5. Teatro experimental brasileiro

As duas iniciativas foram desenvolvidas sob o comando de Augusto Boal: o Laboratório como uma experiência de adaptação do sistema de Stanislávski à realidade brasileira, ou, melhor dizendo, como uma busca expressiva realista para a criação de personagens cujos traços socioculturais definidores foram buscados em figuras populares e nacionais; e no Seminário, um laboratório voltado à criação de textos teatrais, os olhares foram dirigidos para os tipos sociais e situações dramáticas especificamente brasileiros, razão pela qual a aproximação com a cultura popular se tornou uma meta para o grupo naquele momento. Não foram desprezados nem o conhecimento do folclore nem o do artesanato, uma vez que a linha do horizonte descortinava um panorama organizado em torno das especificidades culturais do homem brasileiro. As teorias sobre arte de Plekhánov, Lukács e Górkí foram amplamente assimiladas, razão pela qual esse momento nacionalista é também referido como subsumido às teses do realismo socialista.⁹

Será o Arena o conjunto mais influente sobre o restante do país nesta fase de intensas discussões sobre as novas expressividades quanto às atividades cênicas. Com o Seminário e o Laboratório dois passos decisivos haviam sido dados: um no sentido de fomentar uma dramaturgia que privilegiasse os tipos e as situações dramáticas brasileiras e que, pouco a pouco, influi sobre a produção teatral da época; outro arremetendo em favor de um modo de atuar mais identificado com nossa espontaneidade, distante das convenções europeias de outrora e do refinamento *à italiana* do TBC. Enfileira-se no teatrinho da rua Teodoro Baima uma sequência de montagens: *Chapetuba Futebol Clube* e *A farsa da esposa perfeita* (1959), *Fogo frio* (1960), *Pintado de alegre* e *O testamento do cangaceiro* (1961), explorando vivamente os frutos dessa colheita,

⁹ Essa inflexão foi admitida por vários ex-integrantes em sua reavaliação. Ver Carmelinda Guimarães (org.). "Seminário de dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois". *Dionysos*, n. 24, Teatro de Arena, out. 1978, p. 64-82.

5. Teatro experimental brasileiro

identificada como tendência nacionalista. A peça-síntese desse momento é *Revolução na América do Sul*, texto de Boal estreado em 1960, com uma abordagem perspectivada pela apreensão de classe social e que, usando expedientes épicos de distanciamento, expôs ao debate um agudo tema então em voga: a massiva participação política comandada pelos sindicatos de trabalhadores industriais.

Um influxo nacionalista vinha marcando há tempos, em todos os quadrantes, os rumos do governo Juscelino Kubitschek, iniciado em 1955. Fortes injeções de capital internacional haviam propiciado rápida expansão do parque industrial, tornando São Paulo o principal polo desse desenvolvimentismo. Após uma década de altos e baixos, uma crise no TBC faz que Franco Zampari reoriente os rumos de seu empreendimento, cedendo aos ventos da nova realidade econômica e a essa aragem nacionalista, entregando a direção artística a Flávio Rangel, o primeiro brasileiro a assumir tal função na casa. O repertório rapidamente dá uma guinada, com *Opagador de promessas e A semente*. Flávio já havia dirigido *Gimba*, em 1959, para a Companhia Maria Della Costa, culminando seu sucesso com uma turnê internacional que incluiu o Teatro das Nações, em Paris. Agora, à frente de um coletivo de artistas, Flávio encontrava-se às voltas com um teatro prestigiado, ainda que falido, tendo em mãos *A semente*, texto vigoroso que abordava sem rodeios a vida no interior do Partido Comunista. Interditada pela Censura e ensejando uma ativa mobilização de artistas, que tomaram a sala de espetáculos, finalmente a estreia consagra a empreitada.

Esses impulsos renovadores emanados de São Paulo rapidamente repercutem em outras praças. Em Belo Horizonte é criado o Teatro Universitário, em 1958, celeiro para toda uma geração sintonizada no novo panorama artístico. Em Porto Alegre surge o Teatro de Equipe, uma consistente iniciativa de profissionalização para os gaúchos. Na Bahia, um grupo de alunos da Escola de Teatro,

5. Teatro experimental brasileiro

liderado pelo professor João Augusto Azevedo, abandona a instituição e cria o Teatro dos Novos, estreando *O conhecimento do Natal*, em 1959 e, logo em seguida, *Eles não usam black tie*, dando início ao movimento contestador baiano. Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna estão à frente do Teatro Popular do Nordeste, no Recife, em 1960, o mesmo ano em que ali é aberto o Teatro de Arena, outro empreendimento de Hermilo vislumbrado como amplificador do nacionalismo teatral e uma base material para os profissionais pernambucanos.

Quando de uma excursão ao Rio de Janeiro, em 1959, alguns integrantes do Arena de São Paulo entram em contato com professores e alunos do Iseb – Instituto Superior de Estudos Brasileiros, órgão estratégico do governo, o que acirra o ânimo nacionalista que está na origem de um novo modelo de atuação teatral, profundamente ligado às técnicas de agitprop e voltado para a mobilização popular. Sob a supervisão da UNE e do Iseb é então criado, em 1960, o CPC – Centro Popular de Cultura, que adquire autonomia e rapidamente organiza outros setores: cinema, música, literatura, artes visuais, bem como uma gráfica, uma central de equipamentos sonoros e a adaptação de um caminhão para funcionar como um palco e circular pelos subúrbios cariocas.¹⁰ Em brevíssimo tempo novos centros são abertos em outras cidades do país segundo o mesmo modelo organizacional, disseminando largamente suas inusitadas práticas cênicas, prioritariamente voltadas para a propaganda e a agitação política. Entre 1960 e 1963 o CPC da Guanabara monta *Brasil, Versão Brasileira*, *Auto dos 99%* e *Auto do tutu tá no fim*, cuja repressão policial engendrou ainda o *Auto dos cassetetes*, dentre outros espetáculos que tomam ruas e praças das cidades.

¹⁰ Sobre a criação e o desenvolvimento do CPC, ver Carlos Estevam Martins. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

5. Teatro experimental brasileiro

Oduvaldo Vianna Filho, ao desligar-se do Arena e optar por essa nova atuação, justificou-se:

O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de 150 lugares [...] não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de atvistas para seu trabalho. [...] Um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial sua massificação, sua industrialização. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. [...] O Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocando diante de si a responsabilidade da divulgação e massificação. [...] Nenhum movimento de cultura pode ser feito com um autor, um ator etc. É preciso massa, multidão.¹¹

Carlos Estevam Martins, o primeiro presidente da entidade, lança o “Anteprojeto do CPC”, no qual atesta três tipos válidos de arte: a *arte popular*, a *arte do povo* e a *arte popular revolucionária*. A primeira é aquela que, oferecendo seu produto às camadas urbanizadas ou semiurbanizadas, com elas estabelece uma simples relação de produtor e consumidor, ambos alienados em suas funções de elaboração artística. A segunda é ainda mais tosca: típica das regiões semiurbanizadas e agrárias, onde artista e povo não se distinguem enquanto funções, sendo que a criação não passa de um simples ordenar de dados da consciência social atrasada. A *arte popular revolucionária*, almejada e praticada pelo CPC, “começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a consequente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros”.¹²

¹¹ Oduvaldo Vianna Filho. “Do Arena ao CPC”. In: *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 90.

¹² Carlos Estevam Martins. “Anteprojeto do CPC”. In: *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963. Uma reavaliação da atuação do CPC, através de depoimentos de vários de seus integrantes, está na Coleção *Ensaio/Teatro*, v. 3: Praia do Flamengo, 132. Rio de Janeiro: Muro, 1980. Uma percuciente análise de fundo da eclosão dessa cultura popular encontra-se em Maria Helena Kühner e Gilberto Kühner. “Os Centros Populares de Cultura: momento ou modelo?”. In: *Monografias*

5. Teatro experimental brasileiro

Em diversos estados brasileiros é organizado, a partir de 1960, o MEB – Movimento de Educação de Base, visando a alfabetizar adultos a partir do método criado por Paulo Freire. Em Pernambuco, esse movimento irá juntar-se ao MCP – Movimento de Cultura Popular, iniciativa gerada no governo de Miguel Arraes, configurando uma tríade de propostas que, alimentando umas às outras, engendraram o mais formidável movimento de conscientização popular já levado a efeito na região nordestina.¹³ O CPC, o MPC e o MEB vão ensejar inúmeras experiências ligadas à deflagração de um teatro popular, seja experimentando procedimentos desusados enquanto criação artística, seja atuando pedagogicamente com formação teatral junto às comunidades, tendo em mira o advento de outro estado de consciência. É essa, em amplas pinceladas, a configuração de uma vertente experimental verificável na cultura brasileira, imantada por fortes convicções políticas e vislumbrando um futuro imediato sob o selo da revolução socialista.

Um posicionamento distinto, não oposto ao primeiro, mas dele se afastando sobretudo quanto aos métodos de ação e quanto aos procedimentos artísticos, vai priorizar os elementos internos à linguagem teatral e, ainda que num ou noutro caso tenha buscado um assunto brasileiro, o fez como um desígnio de época. Adotam esse posicionamento, em São Paulo, tanto o Arena como o grupo Oficina, uma nova equipe originada no meio acadêmico e que opta pela profissionalização em 1960. O primeiro volta-se para os autores clássicos ou pré-burgueses, tentando ali detectar opções para uma dramática menos ingênua e politicamente menos esquemática que os esquetes de agitprop do CPC, respaldado no pensamento estético de Lukács e Brecht, buscando maior fôlego entre a teoria e a prática. O Oficina opta por autores estadunidenses e russos,

1980. Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

¹³ Sobre a criação, o desenvolvimento e implicações do MEB e do MCP, ver Osmar Fávero (org.). *Cultura popular e educação popular, memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

5. Teatro experimental brasileiro

tentando não deslindar os vínculos existenciais que interligavam seus integrantes ao produto artístico oferecido, em um movimento que tem experiência de vida e sensibilidade artística igualmente alocadas nessas escolhas. Ao optar pela profissionalização, em 1960, o grupo reformou uma antiga sala de espetáculos, transformando-a em arena de dupla face, seguindo as pegadas de seu êmulo próximo. Na mesma esteira, a participação de Eugênio Kusnet ministrando aulas apoiadas no sistema de Stanislávski havia ajudado a equipe a refinar seus meios expressivos, alcançando elevados níveis artísticos. *Todo anjo é terrível* (1963) e *Pequenos burgueses* (1964), bem como *Andorra* (1965) e *Os inimigos* (1966), estas já incorporando fórmulas brechtianas de distanciamento, configuram os mais logrados produtos da companhia até então. Enquanto o Arena exhibe, entre outros êxitos dessa fase, *A mandrágora* (1961), *O melhor juiz, o rei* (1963) e *O tartufo* (1964).

O golpe civil-militar de 1964, fechando politicamente o regime e fortalecendo a Censura, impõe drásticas mudanças de rumo ao país, obrigando à busca de novos percursos. Os movimentos populares são desmantelados em todas as regiões, restando aos cepecistas cariocas organizar-se de modo profissional para lançar o show *Opinião*, a primeira reação teatral ao golpe. No ano seguinte, uma colagem de textos intitulada *Liberdade, liberdade*, sob a direção de Flávio Rangel, percorre o país difundindo o inconformismo e o protesto, dando ensejo ao surgimento do grupo Opinião, no Rio de Janeiro. O teatro parece ser, em toda parte, um veículo adequado para exprimir a indignação diante da quartelada militar e fazer pipocarem peças de denúncia ou que enfocassem os desmandos provocados pelo novo regime. Em 1965 surge o Tuca, cuja encenação de *Morte e vida severina* obtém ressonância internacional, abrindo a série de outros coletivos universitários nascidos em diferentes estados, prioritariamente voltados para a mobilização política estudantil.

5. Teatro experimental brasileiro

As duas vertentes artísticas acima referidas mobilizaram procedimentos experimentais, embora não coincidentes nem emanados pelos mesmos impulsos criativos. Enquanto o movimento engajado pautou-se pelo princípio da peça de denúncia, da agitação e da discussão visando à mobilização popular – sindical, agrária ou estudantil –, o movimento mais intelectualizado investiu a fundo na discussão da própria arte, procurando operar a partir de iniciativas estéticas e alcançar universidades, galerias, editoras, salas de espetáculos musicais e de cinema. Após o golpe civil-militar de 1964, contudo, com as crescentes restrições censórias e à organização popular, o ambiente sociopolítico vai ensejar, de modo mais perceptível, outras e mais fundas contradições culturais presentes na sociedade brasileira.¹⁴

Desde o princípio dos anos 1960 há um notável incremento da indústria cultural: aumento das salas de cinema, da produção fonográfica, das redes de televisão, rádios, jornais e revistas de circulação nacional, cujos desígnios consumistas mostravam-se díspares em relação àquele ideário abraçado pela intelectualidade de esquerda. A indústria cultural refletia e em diversos aspectos ajudou a desenhar um novo perfil para as classes médias, segmento da população que conheceu rápida expansão com a industrialização das décadas anteriores, aumentando o mercado consumidor – inclusive de cultura. Tais fatores irão, pouco a pouco, alterar o perfil da sociedade brasileira, motivando novos fenômenos na esfera do gosto e da sensibilidade.

Mas, voltemos aos palcos. No teatro da rua Teodoro Baima, inspirada pelo modo de armar um seminário universitário, a equipe de criação de *Arena conta Zumbi* encontra um viés produtivo

¹⁴ A formação e as características socioculturais das classes médias ao longo dos anos 1960 foram flagradas em dois importantes ensaios: Roberto Schwarz. “Cultura e política: 1964-1969”. In: *Cultura e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001; e Luciano Martins. *A “Geração AI-5” e Maio de 68*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

5. Teatro experimental brasileiro

e emocionante, invocando o episódio histórico de Palmares, apelando para a música e técnicas narrativas livremente inspiradas em Brecht. Denominado sistema coringa, esse novo experimento artístico alcança vigoroso sucesso, e muitas de suas canções são gravadas por cantores bastante conhecidos, amplificando a realização, estreada em 1965. *Arena conta Tiradentes*, dois anos depois, natural desdobramento do modelo tão bem logrado, estruturou-se a partir de um enredo dividido em dois grandes blocos, um favorável e outro contrário ao protagonista, cada bloco podendo, à vontade, intercambiar seus papéis segundo as necessidades da trama. O protagonista e o coringa são interpretados por dois atores exclusivos, o primeiro de modo inteiramente empático e o segundo distanciando, o que lhe permite atuar como um *raisonneur* que veicula a mensagem. E esta, em consonância com o tom de protesto geral que marca o período, abusava da exortação: “De pé, povo levanta na hora da decisão”.

O sistema coringa foi imaginado por Boal como uma “saída” para um teatro em crise econômica e como uma “solução” estética, a um só tempo dramática e de espetáculo, destinada a viabilizar a cena possível naquele momento. Essa solução se revela o afunilamento de experimentos progressivos cujas origens estão nos esquetes do CPC. E estes nasceram de um coletivo de autores, aberto aos improvisos dos intérpretes, mudando em função de cada apresentação. Liberdade formal que, simples e singela enquanto proposta, mostrou-se rica em comunicabilidade com as plateias. A fórmula de *Opinião*, um musical alicerçado em torno de algumas ideias-chave vinculadas aos seus intérpretes, é a segunda fonte a concorrer para viabilizar o sistema coringa. A terceira vem da inspiração brechtiana: desvinculando ator e personagem, abria-se terreno para a narratividade, o tom fabulista, o comentário do ator sobre os atos da personagem. E, finalmente, o indispensável

5. Teatro experimental brasileiro

apelo à música, “preparando ludicamente a plateia para as razões contadas”.¹⁵

Tiradentes seguiu rigorosamente esse esquema. Ainda que fruto de uma conjuntura adversa, a montagem funcionou, naquele contexto de luta contra a ditadura, como poderoso elixir para outras realizações, notadamente fora do eixo Rio-São Paulo, que largamente se beneficiaram de suas fórmulas e componentes. Dentre muitas outras localidades, *Zumbi* é encenado em Vitória em 1967, abrindo o Teatro de Arena local, sede do grupo Geração. Também em Porto Alegre é inaugurado um Teatro de Arena, sob a coordenação de Jairo de Andrade, com o espetáculo *O Santo Inquérito*.

No Opinião, após uma série de shows musicais, o esquema cepecista de criação coletiva volta a ser acionado para um dos mais bem logrados sucessos do grupo: *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, em 1966. Ambientada no Nordeste dos coronéis e matadores de aluguel, a peça foi livremente inspirada no filme *Tom Jones*, fazendo da falência ética das elites o mote para se referir à desastrosa situação política a que o movimento de massas havia sido relegado. Apostando firmemente nesse percurso estético de unir temas políticos com as formas artísticas tradicionais, o grupo seguirá, ao longo dos anos 1960, se constituindo em referência no âmbito do teatro carioca.

Uma acepção diversa de experimento cênico encontra, em 1967, seu ponto culminante com *O rei da vela*, encenação de José Celso Martinez Corrêa para o grupo Oficina, sobre o texto de Oswald de Andrade redigido em 1933. A realização começou a tomar corpo durante a excursão do grupo ao Rio de Janeiro no ano anterior, apresentando seus grandes sucessos em campanha de fundos para a reconstrução de sua sala de espetáculos, que sofrera um

¹⁵ Augusto Boal. “Etapas evolutivas do Teatro de Arena”. In: *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 173-185.

incêndio meses antes. Luiz Carlos Maciel coordena um Laboratório de Interpretação com o elenco, destinado a fazer emergir as características sociopsicológicas de cada personagem à luz de suas condições de classe e atividades profissionais, expressando pela linguagem corporal essas novas acepções. Encontra-se aqui o germe de um novo estilo de interpretação, aprofundado e redimensionado por José Celso junto ao elenco.

Em consonância com as provocativas imagens trazidas por *Terra em transe*, filme de Glauber Rocha estreado no início daquele ano, José Celso lança-se à criação do espetáculo multiplicando, até onde fosse possível, as componentes dessa nova poética: o deboche, a irreverência, as citações, o mau gosto, as alegorias, destacando o claro pacto de classes sociais em convivência para garantir a exploração do proletariado. Tornando um manifesto do grupo, *O rei da vela* integra um novo movimento artístico – o tropicalismo. Essa aguda ruptura estética aglutina e dá forma de espetáculo a procedimentos avizinados que vinham se desenvolvendo em outros campos artísticos, especialmente na música, nas artes visuais e no cinema, redimensionando-os em potência máxima.

Os influxos dessa insurreição devem ser buscados alguns anos antes. Desde seu lançamento, em 1959, o movimento neoconcreto vinha orquestrando uma revolução nas artes visuais, percebida nos trabalhos de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica. Recusando o quadro, as esculturas convencionais e mesmo o cálculo da poesia concreta, tais criadores desenvolveram os objetos, parangolés, móveis, caixas, bichos, ajuntamentos heterodoxos de elementos que visavam a alçar a experiência fenomenológica do receptor ao primeiro plano, fazendo aflorar níveis de consciência não imediatamente configurados: “Uma espacialização da obra [...] que está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a criou e de que *ela era já a origem* [...] a arte neoconcreta

não pretende nada menos do que reacender esta experiência”.¹⁶ Hélio Oiticica, o mais radical integrante do neoconcretismo, havia criado *Tropicália* em 1966, instalação montada no Museu de Arte Moderna da Guanabara e que em grande medida resumia e projetava o movimento em um plano efetivamente aderido aos signos da cultura brasileira, uma experiência pioneira de *environmental art*. Oiticica, ao lado de artistas como Vergara, Rubens Gerchman, Flávio Império, Wesley Duke Lee, Pedro Escosteguy, integrantes, entre outros, da polêmica exposição *Opinião 65*, foram os responsáveis pelo fomento do novo figurativismo, o novo realismo, o pop, investindo decisivamente contra os mitos preconizados pela sociedade de consumo, assim como contra seus sustentáculos econômicos e políticos. Obras e atitudes informadas pelo conceito de *antiarte*, colocando em xeque todas as certezas e revisando não apenas noções assentadas como também, notadamente, as atitudes, exigindo de artistas e intelectuais um reposicionamento diante do momento sociopolítico-cultural.

É nesse empuxo que tanto *Terra em transe* como *O rei da vela* parecem ter coroados, como murais urdidos com concisão dramática e visada panorâmica, o salto de qualidade interpretativo que negava o Brasil formal, aquele da cordialidade, do jeitinho e da reverência, para revelar um Brasil real, prenhe de contradições de classe que a ideologia e a política nacionalista vinham escamoteando e mistificando nas últimas décadas.¹⁷

¹⁶ Excertos do “Manifesto neoconcreto”. In: Gilberto Mendonça Telles. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 406-411. Grifos no original.

¹⁷ As expressões recuperam um raciocínio de Paulo Emílio Salles Gomes: “Por maior que sejam as realizações que possam estar reservadas à minha geração [...] chamada a participar do desaparecimento de um Brasil formal e do nascimento de uma nação”. Depoimento publicado em Mário Neme (org.). *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Globo, 1945, p. 288. A maior parte dos depoentes integrou a geração que preparou intelectualmente os jovens artistas que agora se encontram no centro dos acontecimentos aqui referidos. A frente nacionalista, integrando setores de centro-esquerda e da burguesia nacional, vinha sendo alimentada desde 1958, com a adesão do Partido Comunista, enfrentando agora dissensões e rompimentos.

5. Teatro experimental brasileiro

Sem o golpe militar, sem o desgaste da festividade pós-golpe, sem talvez o incêndio do Teatro Oficina, que nos obrigou a rever nosso trabalho anterior em nossas remontagens, sem as reflexões em todos os sentidos, desde o político até o estético mais imediato, e principalmente sem o enfado absoluto de tudo o que fizemos até então, como forma e conteúdo, *O rei da vela* talvez não tivesse existido,

ponderou José Celso para situar sua nova criação. Reapropriando-se e adaptando ao presente as lições antropofágicas de Oswald de Andrade, que segundo ele havia concebido uma peça que

rompe com a dramaturgia tradicional no sentido de chutar a ideia de uma “pré-ideia” do que seja uma peça. [...] Oswald esquece e ignora tudo. Parte para um teatro não linear [...] na base da colagem. Passa a devorar todas as formas de dramaturgia possíveis e imagináveis. Acreditando que a forma teatral é sempre expressão de um conteúdo, cita tudo o que pode citar. Usa todas as formas teatrais e não teatrais. Circenses, literárias, sublitterárias [...] sua peça é a mais modernamente aberta possível, no sentido de Umberto Eco.

Em seguida, o encenador grifa o vínculo ideológico de seu espetáculo com o neoconcretismo:

Sua obra está plena de ressonâncias plásticas, rítmicas, cinematográficas, literárias, de história em quadrinhos, sublitteratura etc.[...] Nele está “toda sua vivência total” de ser humano, violenta e generosamente presente. E o uso e abuso de toda a simbologia fálica na sua peça é fonte inesgotável de interpretações. É uma obra de autor, em que o homem entra com tudo: seu *falus*, sua inteligência, sua revolta [...] a arte colocando toda a experiência de significar o mundo e as coisas – como experiência estética. Nesse sentido, ele descobre uma forma de expressão totalmente brasileira, um “pop” brasileiro, quando ainda não se falava em “pop”.¹⁸

Lançando mão do palco giratório da nova sala de espetáculos, o cenógrafo Hélio Eichbauer concebeu um aparato cenográfico visualmente exuberante, a partir de signos oriundos do passado nacional e elevados à categoria de *kitsch*, em bem-humorada releitura da antropofagia oswaldiana. Um enorme boneco

¹⁸ José Celso Martinez Corrêa. “A guinada de José Celso”. Entrevista a Tite de Lemos. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial 2: Teatro, Rio de Janeiro, 1968, p. 115-129.

ostentando um falo metralhava, em momentos-chave da realização, aqueles atingidos pelo poder de Abelardo I. Máscaras de maquiagem excessiva imprimiam às caracterizações dos intérpretes um tom circense, anedótico e farsesco; assim como os figurinos, ostentando saqueiras, denunciando o recalque das pulsões sexuais próprias a cada personagem. Ópera, circo, teatro de revista, comédia de costumes, todos os gêneros cênicos consagrados foram convocados para urdir cenas grotescas, furibundas, destinadas a provocar no espectador um impacto nada usual. Um confronto, tramado através da paródia, da alegoria, da derrisão, uma experiência limite para os artistas e para o público. “Um teatro de insurreição” – frisou o crítico Bernard Dort –, produzido como “uma espécie de ‘escalada’ no deboche teatral, e é através de um jogo de espelhos cada vez mais deformante que o espectador é chamado a reconhecer a realidade atual do Brasil: a realidade de uma comédia histórica monstruosa.”¹⁹

Em 1967 o país conhecerá a luta armada conduzida por organizações de esquerda. Assaltos a bancos, sequestros de autoridades, ações para desestabilizar o regime militar vigente serão alguns dos recursos mobilizados. O teatro não ficará indiferente a esse novo cenário.

A brutal realidade cênica proposta em *O rei da vela* vai ser ampliada com a encenação de *Roda viva*, em 1968, um espetáculo que José Celso monta fora do Oficina, no Rio de Janeiro. A partir de um texto ralo do compositor Chico Buarque de Hollanda, ele abusou de metáforas grotescas para inflar a cena com signos poderosos, exorbitando em agressões contra a plateia (palavrões, cenas de perseguição em meio ao público, chacoalhadas, uma longa sequência na qual

¹⁹ “Uma comédia em transe”, artigo publicado no programa da peça quando apresentada no Théâtre de la Commune d’Aubervilliers, próximo a Paris, 1968. Em diversos aspectos, *O rei da vela* antecipa procedimentos estéticos que apenas a pós-modernidade irá nomear adequadamente. Para uma análise mais detalhada, ver Edélcio Mostaço. “O teatro pós-moderno”. In: J. Guinsburg e A. M. Barbosa (org.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 559-576. O texto está reproduzido no próximo capítulo deste livro.

os atores olhavam demoradamente um espectador escolhido como vítima etc.), exacerbando atitudes para atingir uma pletora provocativa que levasse a uma tomada de posição. A cenografia e os figurinos de Flávio Império foram concebidos sob inspiração pop, reproduzindo um estúdio de televisão com fundo infinito onde se desenrola uma missa negra, uma paródia debochada de rituais católicos, espécie de altar escolhido para alojar a vida, paixão e morte de um ídolo da canção popular, temática que os festivais de música vinham disseminando desde 1964 e que o tropicalismo elegera como mídia preferencial.²⁰

Augusto Boal, simultaneamente, concebe e dirige com o Arena a *Feira Paulista de Opinião*, um grande evento em que dramaturgos e demais artistas eram convidados a expor seus pontos de vista sobre o momento brasileiro. Ladeadas por dezenas de obras visuais, as cinco pequenas peças enfeixadas tomavam por tema assuntos do momento, bem como as músicas e poemas especialmente compostos e apresentados. A sua maneira, a *Feira* constituiu-se como um derradeiro apelo da arte engajada quanto à mobilização do público.

Acirra-se, contudo, a convivência no meio teatral. Boal lança um agressivo manifesto onde reconhece três espécies de teatro de esquerda, congregando a primeira:

Peças e espetáculos cujo principal objetivo é mostrar a realidade como ela é [...] têm “no momento em Plínio Marcos seu principal cultor”, cujas consequências “correm o risco de realizarem a mesma tarefa da caridade em geral e da esmola em particular: a esmola é

²⁰ No artigo “O teatro agressivo”, análise de algumas realizações desse período que exacerbaram os confrontos com o público, assenta Anatol Rosenfeld: “O impulso criativo e o potencial de forças devem ser investidos ‘no sentido de deixar vir nossa ira recalcada à tona’. Não se pode deixar de notar o senso de justiça e o pathos da sinceridade que se manifestam muitas vezes através da irrupção dessa ira vomitando visões obscenas, blasfemas e asquerosas. Em alguns casos parece revelar-se um desejo quase religioso de catarse, de uma grande purgação coletiva; desejo que não hesita em transformar o palco, eventualmente, em verdadeiro purgante, um lugar escatológico, tanto no sentido fecal como religioso”. Anatol Rosenfeld. “O teatro agressivo”. In: *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 49.

5. Teatro experimental brasileiro

o preço da culpa”. A segunda linha é caracterizada “pelo recente repertório do Arena e, em especial, pelo gênero *Zumbi*. É a tendência exortativa” [...] onde “as simplificações analíticas gigantescas foram também constantes nos espetáculos dos CPCs. Esta é a linguagem do teatro popular”. [A última tendência é formada pelo “tropicalismo chaciniano-dercinesco-neorromântico” que, reprovado por Boal – como retrógrado e antipovo – apresenta cinco características perniciosas:] “é neorromântico (ataca as aparências, o predicado e não o sujeito); é homeopático (pretende destruir a cafonice endossando-a, frequenta os programas de tv que pretende combater); é inarticulado (não se coordena em nenhum sistema, alega apenas vagos desejos de espinafrar); é tímido e gentil (pretende *épater*, mas consegue apenas *enchanter le bourgeois*); é importado (repete aqui modismos de fora), faltando-lhe, sobretudo, lucidez”.²¹

Estão flagrados os contraditórios caminhos de uns e outros, provocando dissensões irreversíveis.²² Se a *Feira* se constituía como um painel cênico sem grandes refinamentos estéticos, mas decisivamente vinculada ao protesto, *Roda viva*, no polo oposto, investia na busca de uma teatralidade bem construída, ainda que grotesca, eloquente, privilegiando a presença do coro, através de um resultado agressivo e perturbador. Em uma sessão em São Paulo, o espetáculo foi atacado por um grupo paramilitar que espancou o elenco e destruiu parte da cenografia, explicitando o estado de confronto que o teatro adquiriu. Outras montagens igualmente recebem ameaças, dando conta de que as tensões sociopolíticas bordejavam os limites.²³

²¹ Augusto Boal. “O que pensa você do teatro brasileiro?”. Artigo do programa da *Feira Paulista de Opinião*. Republicado em *Arte em Revista*, n. 2, São Paulo, Ceac-Kairós, 1979, p. 40-44.

²² Entre essas proposições extremadas, emergem as considerações de Luiz Carlos Maciel, uma análise das personalidades que então subiam aos palcos. Extrapolando as cogitações apenas econômicas ou político-ideológicas, Maciel dimensiona o projeto pessoal de cada grupo de indivíduos (as projeções e inter-relações entre a profissão e a vida, interligando modos de existência com aqueles de inserção social), abrindo uma tipologia de caracteres. A chamada classe teatral surge dividida em três grupos: os ligados à dipsomania, ao alcoolismo e à toxicomania. Cada um apresentando distintos e divergentes modos de relação com a razão, a emoção e o instinto, nesse curiosíssimo painel de fundo psicanalítico. Luiz Carlos Maciel. “Quem é quem no teatro brasileiro”. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial 2: Teatro, Rio de Janeiro, 1968, p. 49-68.

²³ *Roda Viva* teve sua carreira de apresentações suspensa em Porto Alegre quando o Teatro Leopoldina

Limites que vão se transferir para a cena, com a encenação de *Galileu Galilei*, novamente no Oficina. Ainda que o texto de Brecht seja apontado como um paradigma de construção racional, centrado sobre um cientista responsável pelo desenvolvimento do método experimental, a encenação de José Celso evidenciava uma clara dicotomia intestina: opunha o velho elenco da casa aos novos integrantes, advindos do coro de *Roda viva*. A cena do carnaval do povo, interpretada pelos jovens, era crivada de elementos tropicalistas, em direta oposição ao distanciado e calculado estilo das figuras centrais. “Foi preciso domar o touro”, declarou o diretor a propósito dessas oposições internas, cujos desdobramentos serão decisivos para o futuro da companhia. Através da *via de conhecimento*, concretizada em cena com a substituição da crença mística pela pesquisa científica, tornando a experiência pessoal algo palpável, o Oficina envereda por um percurso investigativo que, pouco a pouco, se tornará exacerbado em sua prática. *Galileu* evidenciava uma vez mais o prestígio da equipe, tida como a mais ousada e esteticamente inquieta dentre os elencos nacionais.

Com *Na selva das cidades*, em 1969, a companhia atinge seu ápice quanto aos métodos de investigação e experimentação ao moldar um espetáculo recheado de paráfrases, metáforas e sugestões. A cenografia/arquitetura de Lina Bo Bardi edificou um ringue de box para alojar a ação, materializando metaforicamente a luta empreendida em torno da venda de uma opinião que impulsiona o enredo, cujos polos opõem um jovem pobre e idealista a um poderoso gângster de Chicago. Ambos terminarão caçados pela polícia nos mangues da cidade, chafurdando no lodaçal, em memorável cena perpassada de “insólita e selvagem beleza”, na afirmação de Yan Michalski:

foi invadido e o elenco, novamente espancado.

5. Teatro experimental brasileiro

Assistir a *Selva* não é divertir-se: é trabalhar, é suar a camisa [...], tentar conquistar com o esforço ativo do intelecto e da sensibilidade o direito de penetrar na convenção daquele crispado e histérico universo de imagens, [...] emocionar-se diante de uma beleza e poesia diferentes daquelas a que estamos acostumados: uma beleza e poesia cujos elementos componentes abrangem a sujeira, o lixo, as ruínas, o suor e o mau cheiro.²⁴

Simultaneamente, no Rio, outra realização desafiadora é encetada pelo grupo A Comunidade, sob o comando de Amir Haddad: *A construção*. Encenada no MAM, tinha por tema a cidade de Juazeiro e a peregrinação em torno de Padre Cícero, fundindo assim o tropicalismo e as componentes regionais. O encenador motivou o elenco aos improvisos, sem enfatizar as características regionalistas, conseguindo assim o espraiamento de suas proposições. A crítica Philomena Gebran descreveu a encenação:

Cartazes imensos, rádio tocando, passarelas chicoteadas, vozes em pregões, vozes em orações, vozes que cantam, gritam, levantam-se na sala, misturando-se. [...] um mundo caótico, onde se afogam beatos, políticos, Deus, pátria, família, santos, sexo, homens, mulheres, crianças, máquinas, tudo engolido pelo terrível poder do mundo moderno: a propaganda. [...] Há uma fúria incontrolável no olhar de todos aqueles personagens que passeiam em nossa frente em permanente sussurro, ou na força daqueles corpos que arrastam pelo chão nervos e membros, perdidos em pânico, desintegrando insatisfação, ou que gritam desvairados, do alto dos estrados [...]. Há uma dinâmica de tal grandeza no elenco que ele se multiplica diante do nosso olhar, dando-nos a impressão não de vinte personagens, mas de toda uma multidão de romeiros que se contorcem no pátio dos milagres.²⁵

Esse auge de experimentação na cena brasileira afinava-se, desde alguns anos já, com um surto neovanguardista tomando nossos palcos, através de espetáculos que, um a um, surpreendiam as plateias, acrescentando informações estéticas e ampliando decisivamente o repertório de nossa atualização face ao inquieto movimento cênico internacional. *Oh! que delícia de guerra*, em

²⁴ Crítica do espetáculo, parcialmente reproduzida em Yan Michalski. *O teatro sob pressão*, cit., p. 40.

²⁵ Philomena Gebran. "A construção: retrato da histeria religiosa". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1969, *apud* A construção. Rio de Janeiro: Cedoc/Funarte. Dossiê Espetáculos Teatro Adulto.

5. Teatro experimental brasileiro

1966, e *Marat/Sade*, em 1967, foram espetáculos conduzidos por Ademar Guerra com proficientes resultados quanto ao desafio das convenções. Em 1968 o Tuca leva à cena *OEA*, um mimodrama musicado centrado na oposição entre a mentalidade velha e a nova; o Tusp monta, com direção de Flávio Império, *Os fuzis*, texto de Brecht organizado como exortação à luta armada, perpassado de grotescos elementos tropicalistas. No Rio, o Clube de Teatro de Porto Alegre apresenta *Eu sou vida, eu não sou morte* e *Matheus e Matheusa*, textos de Qorpo Santo encenados por Guilhermino César, surpreendendo a todos pela ousadia e a irreverência presentes nesse autor gaúcho do século XIX que até aquele instante permanecera inédito. Antunes Filho, em uma produção independente, dá a conhecer, em São Paulo, *A cozinha*, de Wesker, em meticulosa regência cênica.

A atriz e empresária Ruth Escobar vinha desenvolvendo na capital paulistana, desde 1964, uma série de produções voltadas ao experimentalismo, cujo ápice é alcançado com *Cemitério de automóveis*, em 1968, e *O balcão*, no ano seguinte, poéticas e instigantes encenações de Victor Garcia. A primeira, tomando textos de Arrabal, galvanizou em cena os princípios arrolados por Artaud nos manifestos da crueldade, em impressionante incursão pelo universo pânico sonhado pelo autor espanhol. Para a segunda, sobre texto de Genet, a sala Gil Vicente foi posta abaixo e ali foi erigido um cilindro metálico de vinte metros de altura no qual rampas, praticáveis, balancins e passarelas funcionavam como estrados para a ação, com o público alojado em arquibancadas laterais a este cilindro, que, no clímax da ação, se abria, conduzindo a plateia a um passeio aéreo.²⁶ Neste mesmo ano, Ruth ainda produz *Os monstros*, outra ousada criação conduzida por Jérôme

²⁶ Sobre a poética de Victor Garcia, ver Newton de Souza. *A roda, a engrenagem e a moeda*. São Paulo: Unesp, 2003.

5. Teatro experimental brasileiro

Savary. No Rio, o Teatro Ipanema leva à cena *A noite dos assassinos*, provocativo exercício de linguagem empregando o absurdo e o grotesco, iniciando uma fase muito produtiva para uma equipe que irá desfrutar, nos anos subsequentes, de larga ascendência sobre o teatro carioca.

Já avaliado em suas ambições mais amplas, o tropicalismo requer ser apreciado como fenômeno cênico. Embora encontrando junto à música sua expressão mais propalada, é preciso ponderar seus aspectos visuais, cenográficos, de indumentária e interpretação associados às execuções das canções ao vivo, em festivais, programas de auditório e, especialmente, no programa *Divino Maravilhoso*, comandado por Gilberto Gil e Caetano Veloso na TV Tupi, de São Paulo, não se desvinculando esse aparato conformado como cena do fenômeno musical em si. A importância da instalação *Tropicália*, do filme *Terra em transe* e do espetáculo *O rei da vela* foi crucial para galvanizar o movimento e outorgar-lhe os emblemas e atitudes mais exuberantes. Os filmes *A margem*, de Ozualdo Candeias, e *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, tidos como fundadores do “udigrudi” ou “cinema marginal”, eram estruturalmente tropicalistas, lançados em 1968, ao lado de *Brasil, ano 2000*, de Walter Lima Jr. Mesmo ano que vê Caetano Veloso proferir violento discurso contra a plateia que vaiava sua apresentação de “É proibido proibir” em um festival da canção, verdadeiro *happening* desdobrado, meses após, em um show na boate Sucata, no Rio de Janeiro. Sintonizado com o trabalho de Hélio Oiticica e Rogério Duarte, o tropicalismo fez da música um trampolim para a performance, tomada enquanto “articulação entre o corpo e o eu”, “não sendo surpresa que ela tenha se tornado altamente visível e, podemos até mesmo afirmar, a arte emblemática do mundo contemporâneo – um mundo que é fortemente autoconsciente, reflexivo, obsedado pelas simulações e teatralizações em todos os aspectos de suas configurações sociais”,

como assevera Marvin Carlson.²⁷ A teatralidade desses eventos desdobrou-se, sob o formato de intervenções que tomaram de assalto os palcos do período, através de eventos insólitos como *Planeta dos Mutantes*, em 1967, e *Tarzan, o Mustang hibernado*, no ano seguinte, conduzidas por José Agrippino de Paula, ele que atingirá um máximo de experimentalismo em *Rito do amor selvagem*, em 1969, sem dúvida um dos proféticos espetáculos deste final de década a reverberar nos anos seguintes, já nesse momento definido como *happening*, como mixagem de meios e recursos expressivos, implicitamente assumindo o estatuto de performance.

Também em filmes como *Os herdeiros*, de Cacá Diegues, *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha, todos lançados em 1969, as metáforas tropicalistas surgiam urdidas em chave próxima ao trabalho do sonho.²⁸ A grandiloquência operística tomada sob olhar derrisório, o tom circense, a paródia, o baixo corporal, a sátira e o deboche, assim como a citação e a analogia, são alguns procedimentos que poderiam ser rastreados até suas raízes junto ao surrealismo e ao expressionismo, fontes que o tropicalismo invocou em seu léxico de sentidos e atitudes. Todos eles remetendo, invariavelmente, ao crivo do olhar crítico e pop, quando coado após o banho de consumo a que foi submetida uma sociedade periférica. Ou, como configura Celso Favaretto:

O tropicalismo tentou reapropriar-se do realismo grotesco das festas carnavalescas populares, ainda persistentes no folclore, no circo, na piada, na gíria, nos chavões e nos provérbios, ainda que de forma edulcorada e estilizada. O interesse que os tropicalistas manifestaram pelo programa

²⁷ Marvin Carlson. *Performance: a critical introduction*. Nova York: Routledge, 1996, p. 5. Os aspectos diretamente vinculados à oralidade do tropicalismo – autores intérpretes assumindo a festa que cada apresentação pública implicava – só se tornaram tangíveis para seu enquadramento como teatralidade no decorrer da década de 1980, com a difusão dos trabalhos de Paul Zumthor e Walter Ong.

²⁸ Para uma análise da produção cinematográfica tropicalista, ver Ismail Xavier. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

5. Teatro experimental brasileiro

do Chacrinha não foi casual, pois a sua estrutura básica remetia ao circo, ao parque de diversões e ao carnaval de rua. Nele ocorria o cruzamento de tempos e acontecimentos na cena tragicômica do picadeiro, onde se expunham todas as insinuações e aspectos “baixos” da vivência popular.²⁹

A prisão de Gilberto Gil e Caetano Veloso, em dezembro de 1968, simbolizou o fim do tropicalismo; o que veio depois, por eles produzido ou fruto da criatividade dos demais integrantes do movimento, costuma ser referido como pós-tropicalismo. “O caos acabou, foi o melhor tempo”, bradava uma personagem de *Na selva das cidades*, emblematicamente resumindo aquilo que, ao longo dos anos 1960, afigurou-se como a pulsação experimental mais notável na vida cultural brasileira do século passado.

ENTRE 1969 E 1978

Em 13 de dezembro de 1968, o governo militar promulga o AI-5, fechando inapelavelmente o regime e impondo o terror repressivo como método contra a luta armada ou qualquer outro tipo de contestação. A fortíssima censura instaurada foi respaldada pela Lei de Segurança Nacional, sendo o crime de opinião considerado grave delito. Essa conjuntura desestimula as atividades artísticas, e o Arena, o Oficina e o Opinião, que na década anterior haviam se tornado símbolos da cena mais instigante praticada no país, desaparecem entre 1970 e 1971, ao mesmo tempo que se assiste a um forte retraimento nas demais companhias.

Em decorrência desse novo quadro sociopolítico, podem-se surpreender, até meados dos anos 1970, três movimentos simultâneos e paralelos agindo no campo cultural, às vezes em oposição, às vezes em interação entre si: a) o movimento

²⁹ Celso Favaretto. *Tropicália alegoria alegria*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000, p. 135. Depoimentos de integrantes e contemporâneos do movimento poderão ser compulsados em Sylvia Helena Cynira. *A forma da festa: tropicalismo e seus estilhaços*. Brasília: UnB, 2000. Para uma análise centrada nos aspectos musicais, ver Carlos Calado. *Tropicália, a história de uma revolução cultural*. São Paulo: Editora 34, 1997.

5. Teatro experimental brasileiro

identificado com o protesto e a luta cepecista tende a desaparecer, mas seus remanescentes vão engendrando, pouco a pouco, o que ficou conhecido como *teatro de resistência*, agregando vozes sintonizadas com a denúncia e o protesto; b) a emergência de um front contracultural, identificado como *desbunde*, *udigrudi* ou *alternativo*, albergando tanto o pós-tropicalismo como novas experiências artísticas e culturais, através de ações que visavam a atingir o sistema como um todo, aí inclusos o corpo, a família e os valores burgueses; c) os proventos culturais do “milagre econômico” preparado pelos militares, fazendo que o país conhecesse um desenvolvimento mais intenso das comunicações e da cultura de massas, através de subsídios ou implementos de infraestrutura: o financiamento de filmes históricos, através da Embrafilme (simultâneo ao incentivo da pornochanchada), a produção de telenovelas (filão que a Rede Globo vai explorar com empenho) e o revigoramento do SNT (acatando um rol de sugestões dos empresários cariocas que viabilizaram, em 1974, a condução de Orlando Miranda à presidência do órgão).³⁰ Tais medidas objetivaram desencorajar os agrupados nas duas tendências anteriores, por intermédio da cooptação de profissionais gabaritados para incrementar as mídias eletrônicas, bem como erradicar as manifestações contraculturais, através de uma nova racionalidade gerencial para as atividades cênicas.

A contracultura foi disseminada a partir dos Estados Unidos, detectável desde meados dos anos 1950 e com amplos prolongamentos na década seguinte, quando os *beatniks* começam a se posicionar

³⁰ O primeiro e o terceiro movimentos não serão enfocados aqui, mas foram abordados por mim em *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*, cit.; e no ensaio “O teatro e a política cultural do governo”, incluído em *O espetáculo autoritário*. São Paulo: Proposta, 1983. A estratégia da ditadura para cooptar a intelectualidade foi documentada em algumas publicações de época. Felipe Herrera, Manuel Diégues Júnior e Benedicto Silva. *Novas frentes de promoção da cultura*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1977. Maria Helena Khüner. “Teatro: um plano para milhões”, *Revista Argumento*, ano 1, n. 4, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974; Tânia Pacheco. “O teatro e o poder”. In: *Coleção Anos 70*, v. 3: Teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980, p. 75-109.

à margem do sistema. Tecendo ácidas críticas ao *american way of life*, fazia a apologia de uma vida livre, orientada por princípios de pensamento que mesclavam, de modo pouquíssimo ortodoxo, lições zen-budistas e a revisão moral de Nietzsche, as propostas libertárias de Freud e Reich, acopladas ao engajamento sugerido por Sartre, sendo a droga, o *blues* e os *happenings* alguns dos expedientes a funcionar como passaportes para essa nova junção entre vida e arte. Nos anos 1960 serão os hippies os disseminadores desse amplo movimento de contestação, apoiados em Timothy Leary e Herbert Marcuse, integrando a grande frente de luta dos negros pelos direitos civis, das mulheres contra a hegemonia masculina, contra a Guerra do Vietnã e os testes nucleares, cujas manifestações mais peremptórias assumirão um perfil de *radical will*.³¹

A música emerge como a grande linguagem internacional, com os Beatles e os Rolling Stones ocupando o lugar central, ao lado de ídolos como Jimi Hendrix, Janis Joplin e Joan Baez. No Brasil, o tropicalismo galvanizou tais influxos, alçando as propostas contraculturais em um plano imbricado e aderido à realidade nacional; ainda que também tivéssemos conhecido, mormente nos grandes centros urbanos, verdadeiras manifestações hippies e junkies. Grandes festivais de rock reuniam milhares de jovens que faziam da deambulação um estado de espírito. O filme *Easy Rider* fixou com argúcia esse novo tônus de experiências vitais. Os acontecimentos de Maio de 68, em Paris, vieram coroar essa explosão do poder jovem, mesclando o protesto, a revolta e a

³¹ A cultura instituída é vista como dominada pela tecnocracia, incapaz de satisfazer a vida humana e saciar seus incomensuráveis desejos. Razão pela qual surge a necessidade de uma “contracultura” que possa, alternativamente, propiciar o pleno desenvolvimento humano. Fenômeno jovem, é referida como “uma emergência histórica de proporções absolutamente sem precedentes, um estranho animal cultural cujo impulso biológico para a sobrevivência se expressa através das gerações. São os jovens, que chegam com os olhos capazes de enxergar o óbvio, que devem refazer a cultura letal de seus antecedentes, e que devem refazê-la numa pressa desesperada”. Theodore Roszak. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 59. Alguns artigos sobre essa nova sensibilidade estética, evocando esse clima tenso dos anos 1960, estão em Susan Sontag. *Styles of Radical Will*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1969.

necessidade de mudanças estruturais nas várias sociedades ocidentais. Na análise que Heloísa Buarque de Hollanda realizou sobre a produção pós-tropicalista, surge anotado:

A valorização da percepção teórica evidencia um traço básico da atitude pós-tropicalista, cuja riqueza vem de uma ambiguidade básica: a valorização da marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a festa casam-se, de maneira pouco pacífica, com uma constante atenção em relação a certos referenciais do sistema e da cultura, como o rigor técnico, o domínio das técnicas, a preocupação com a competência na realização das obras. A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político. A integração do rock, agora mais que um gênero musical, é adotada como ritmo de vida, como uma maneira nova de pensar as coisas, a sociedade, o comportamento. É identificada à libertação do corpo e à percepção moderna.³²

No ano de 1969 irrompem alguns novos dramaturgos no eixo Rio-São Paulo apresentando algumas características em comum: são muito jovens, oriundos da classe média, não se identificam com posições políticas reconhecíveis nem possuem formação dramaturgic alicerçada. Estreiam nesse ano José Vicente (*O assalto*), Isabel Câmara (*As moças*), Leilah Assumpção (*Fala baixo senão eu grito*), Consuelo de Castro (*A flor da pele*) e Antônio Bivar (*Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o solda manhã*), sendo que apenas o último havia conhecido a experiência de palco anteriormente (*Cordélia Brasil*, em 1968). A eles deve-se somar a luminosa presença de Plínio Marcos, revelado a partir de 1967, com três contundentes criações: *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e *Barrela*. Os protagonistas desses textos são oriundos das classes médias ou do lumpemproletariado, ideológica e caracterialmente distantes

³² Heloísa Buarque de Hollanda. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 68.

5. Teatro experimental brasileiro

daqueles dados a conhecer na esteira do Seminário de Dramaturgia do Arena, última floração em conjunto da geração anterior. Aqui temos anti-heróis marginais ou marginalizados, vivendo um fiapo de vida à beira de pronunciadas crises existenciais. Há um novo olhar sobre a sociedade brasileira, contaminado por novos avatares vislumbrados tanto na contracultura como nas possibilidades da arte enquanto redenção vital. Antônio Bivar, José Vicente e Roberto Athayde, cuja estreia ocorre em 1973 com *Apareceu a Margarida*, podem ser tomados, pelas características experimentais que imprimiram a suas criações, como introdutores de novos conceitos; seja arremetendo contra temas tabus, pondo em xeque a moralidade das plateias, seja enveredando por novos procedimentos textuais, onde sonho e realidade se entrecruzam, pelo uso dos monólogos confessionais ou pela criação de personagens emblemáticas, verdadeiramente alegóricas, como Alzira P. L., Cordélia Brasil e dona Margarida.³³

Em 1970 o Teatro Ipanema lança, no Rio, *O arquiteto e o imperador da Assíria*, deslumbrante encenação de Ivan de Albuquerque e igualmente deslumbrante desempenho de Rubens Corrêa e José Wilker. Em hábil exercício de despojamento visual, foram ali explorados significados nascidos de intenso trabalho corporal desenvolvido por Klauss Vianna, induzindo uma arguta leitura de seus sentidos metafóricos e poéticos. Fauzi Arap coloca em cena *Perto do coração selvagem*, levando Glauce Rocha a escandir o texto de Clarice Lispector em diapasão trágico, inovador. Dirigindo a cantora Maria Bethânia, obtém momentos de grande empatia e concentrada dramaticidade: *Comigo me desavim* (1969), *Rosa dos ventos* (1972) e *A cena muda* (1974). Ainda em 1970, Tite de Lemos,

³³ Uma consideração desses procedimentos está em Welington Andrade. "Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68". Tese de doutorado na área de letras. São Paulo, FFLCH - USP, 2006. Outra análise dessa florada dramatúrgica está em Ana Lúcia Vieira de Andrade. *Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro/Brasília: Quartet/Unirio/Capes, 2005.

5. Teatro experimental brasileiro

Luiz Carlos Maciel e Marcos Flaksman estão à frente de *Alice no país divino maravilhoso*, ousado experimento calcado sobre a adaptação do universo de Lewis Carroll ao contexto brasileiro e cuja proposta se abria à participação do público, convidado a experimentar, juntamente com os atores, objetos, ambientes cenográficos, coreográficos e sensações.

Mas é no Oficina que as coisas estão acontecendo: a chegada do Living Theatre e do grupo argentino Los Lobos para a realização de um trabalho conjunto agita a rua Jaceguai. O Living havia ocupado, nos Estados Unidos e na Europa, o espaço da mais inventiva neovanguarda cênica através de montagens como *Frankenstein*, *Antígona* e *Paradise Now*. Em 1968 o coletivo se dividira, uma parte permanecendo na Europa e outra se deslocando para regiões subdesenvolvidas, em busca de novos alentos criativos. A convivência com o Oficina não é das mais felizes, e obstáculos diversos concorrem para o malogro do projeto conjunto. Um *happening* no Embu e uma apresentação em Ouro Preto, denominada *O legado de Caim*, resumem a estada de quase seis meses da companhia estadunidense entre nós, terminada nos porões da polícia política com posterior expatriação de seus integrantes.³⁴ É a partir desse contato, contudo, que fermenta a ideia de uma criação coletiva entre os integrantes do Oficina e surge o *Saldo para o salto*, longa excursão pelo Brasil enfeixando antigos sucessos da companhia.

Essa viagem irá promover desdobramentos diversos, pois os grupos teatrais jovens das cidades visitadas eram atraídos pelo poderoso ímã que o Oficina simbolizava. Através de oficinas de trabalho conjunto, tanto novas metodologias como novas concepções cênicas foram experimentadas e postas à prova.

³⁴ Ver Julian Beck. *Living Theatre*. Madri: Fundamentos, 1974. A saga internacional da renovação cênica está em Marco De Marinis. *El nuevo teatro 1947-1970*. Barcelona: Paidós, 1988.

5. Teatro experimental brasileiro

Os *happenings* realizados em Mandassaia, interior nordestino, e na Universidade de Brasília foram decisivos para a trajetória posterior do elenco. Em Manaus, o Grupo Experimental do Sesc, sob a direção de Nielson Menão, cria *O funeral do grande morto*, francamente inspirado pelo contato com os artistas paulistas. O Oficina havia estado em Florianópolis, em 1970, para as filmagens de *Prata Palomares*, e diversos artistas locais foram impactados por sua presença. O diretor Sérgio Lino monta no Teatro Álvaro de Carvalho uma pouco convencional *A greve do sexo*, de Aristófanes, escandalizando a sisuda plateia local. Em seguida, em 1972, à frente do grupo Teca, empreende a construção de um teatro de arena no Trapiche Miramar, cujas encenações vieram a se constituir em referência no Sul do país para os grupos de pesquisa. Em Curitiba, em 1971, surgiu igualmente um teatro de arena, com o nome de Teatro Paiol, aproveitando um velho depósito de armas. Ao final desse mesmo ano é lançado no Brasil *Em busca de um teatro pobre*, livro de Grotówski devorado como uma bíblia pelas novíssimas gerações seduzidas pelo teatro.

Esse novo tônus criativo pode ser detectado na equipe remanescente do Tuca: em 1970 é criado *O terceiro demônio*, que conhece três versões, extraídas de laboratórios cada vez mais intensos entre o pequeno elenco aglutinado em torno de Mario Piacentini. A última versão, apresentada no Colégio Equipe, já não leva a chancela da universidade e marca o nascimento da comunidade então formada. Em 1971, o Teatro Macário põe em cena em uma sala improvisada da Bienal *Os construtores do império*, com direção de Celso Nunes, e segue seu percurso no ano seguinte com *As religiosas*, montagem hermética francamente inspirada em Grotówski.

Também de 1971 é o último trabalho de Boal junto ao Arena, antes de sua prisão e do exílio: *Teatro jornal – 1ª edição*, conjunto

5. Teatro experimental brasileiro

de técnicas destinadas à leitura de jornais, parcialmente calcado na experiência estadunidense do Living Newspaper dos anos 1930 e técnicas de agitprop, em realização de forte impacto que, desdobrada e ampliada, dará ensejo ao Teatro do Oprimido por ele imaginado. Sem o encenador, o grupo desenvolve no ano seguinte uma criação coletiva voltada para os temas continentais – *Doce América, Latino América*.

O ano de 1971 foi difícilimo para o teatro, em função das arbitrariedades da Censura, mas o Rio assiste à estreia de *Hoje é dia de rock*, no Teatro Ipanema, conduzido por Ivan de Albuquerque em envolvente espaço cenográfico formulado por Luiz Carlos Ripper. Recebido com pão e flores, o público encantou-se com o texto de José Vicente sobre a saga de uma família mineira redimida pela música. No polo oposto dessa louvação à paz e ao amor, *A mãe*, de Witkiewicz, enveredava pelos tortuosos caminhos das relações familiares mal resolvidas, em encenação de raro rigor formal empresada por Tereza Rachel e sob a regência do francês Claude Régy.

Cabe a Hélio Oiticica a mais polêmica e instigante concepção cênica nesse início de década. Vivendo autoexilado em Nova York, ele deu formato teórico e colocou em circulação um conceito de performance, através daquilo que foi então denominado “autoteatro”, um projeto radical de viver experimentalmente todas as horas do dia. Os textos não foram publicados na ocasião, mas suas ideias centrais circularam através de cartas e relatos de viajantes. Em um daqueles cadernos de Hélio pode-se ler:

performer, performance – codificação tomada da consciência □ propor um tipo de atividade que não esteja irremediavelmente reduzida à contemplação do acabado – autoteatro – mick jaegger [*sic*] ídolo acabado travestido – performance limite: *o exercício experimental da liberdade* evocado por Mário Pedrosa não consiste na “criação de obras”, mas na iniciativa de *assumir o experimental*. [após longa transcrição do verbete *performance* do Webster Dictionary, o texto prossegue em inglês] the reason for bringing

5. Teatro experimental brasileiro

up the concept of *performance* – limit-problem of the spectator face to face with the spectacle-world: dilema □ to transform himself or be consumed by contemplation: to be a free willing performer or be compelled to it: to build the circus or remain as spectator-object [longa citação de Marshall McLuhan] to perform has always been to pre-form □ but to question to the concept of *performance* not anymore as “the completion of something to wich something else as added”, but as *simultaneous action*, not “pre-formed” but “being formed”, brings such a concept to another level: that of a problem, linked to that of the contemplated object-spectator, the finished-open work, etc: it up to the level of *process*.³⁵

Tais ideias eram muito novas para ser adequadamente absorvidas em 1971, mas seus êmulos certamente inspiraram alguns dos mais radicais criadores do teatro brasileiro que, em futuro muito próximo, quando as proposições formuladas por Hélio – reconhecíveis nas noções de *environment*, instalação, arte-vida, parangolés, ninhos, performance – começam a circular e encontrar formatos plausíveis no tempo e no espaço possíveis naquele período de grande fechamento do regime político e forte cerceamento da liberdade de expressão.

No início de 1972 Rio e São Paulo conhecem o fruto do labor pacientemente elaborado pelo Oficina, com o lançamento de *Gracias, señor*, realização radical apresentada em dois dias consecutivos. Iniciando com a negação das identidades pelo elenco, evoluía para a aula de lobotomia, acarretando a morte do desejo e a negação das pulsações vitais. No dia seguinte uma mítica viagem era empreendida, em busca da *revolição*, o tornar a querer, desembocando em verdadeiro *happening* em torno de um bastão transferido à plateia, que deveria manipulá-lo segundo o princípio de que “existem muitos objetos num só objeto”. Era a via

³⁵ Os manuscritos integram cadernos de anotações datados de abril de 1971, em Nova York, reunidos pelos curadores em torno do tema Experimental o experimental. A grafia, os sublinhados e signos foram conservados como nos originais. Arquivo Projeto HO, tombo 0380/72.

de conhecimento de *Galileu* tornada agora moeda corrente para os espectadores.

No mesmo ano Ruth Escobar está à frente de outro megaempreendimento: *A viagem*, baseado em Camões, com direção de Celso Nunes, aproveitando o amplo espaço de sua sala de espetáculos demolida para alojar *O balcão*. Se o texto se mostrava árduo em suas redondilhas clássicas, a montagem contornou o empecilho redimensionando seus significados a partir de uma linguagem corporal altamente explorada e de signos de época: os massacres contra os povos conquistados eram aterradores; a chegada à Índia, ocasião para desvelar uma civilização nirvânica, vivendo a liberação de corpos e espíritos. *Missa leiga*, de Chico de Assis, é outro empreendimento da mesma empresária, confiada a Ademar Guerra, com a anticonvencional utilização de um galpão para sediar esse rito catecúmeno sobre valores cristãos.

Mas o viés experimental já fora mais fundamente percorrido pelo mesmo Celso Nunes em uma ousada e obscura produção junto ao grupo Casarão, ainda em 1969, com a montagem de *O albergue*, na qual deu corpo a situações e personagens diretamente calcados sobre a vida dos habitantes do local. Ela pode ser tomada como a inauguração da vertente vivencial sobre a cena brasileira, manifestação que germinará e encontrará ecos a seguir. Como, por exemplo, as antológicas criações *Gente computada igual a você*, espetáculo dos Dzi Croquettes em 1973, com um elenco de homossexuais dotado de agudo senso artístico na tematização de aspectos de suas vidas, e *Luxo, som, lixo ou Transanossa*, criação única em 1972 de Neide Arruda e Antônio Carlos de Andrade que se valia da dinâmica de grupo para extrair da equipe o material criativo e encontrar funda adesão junto ao público. Nesse mesmo viés, como iniciativa de homossexuais e travestis, surge no Recife, em 1974, o grupo Vivencial Diversiones, destinado à afirmação de

5. Teatro experimental brasileiro

gênero e local para criações cênicas que, nos anos subsequentes, se tornarão referência em todo o Nordeste.³⁶

O teatro baiano nesse início de década conhecerá algumas realizações instigantes. A primeira delas, em 1970, é *Macbeth segundo Ariman*, um ritual esotérico sobre Shakespeare urdido ao modo de missa negra, no qual o público era recebido com vinho e transitava entre urubus, sendo convidado a presenciar o sacrifício de um bode culminando a litania vocalizada por um numeroso elenco que parecia atuar em estado de transe. José Possi Neto monta, a partir da Escola de Teatro, uma polêmica e erótica versão de *A casa de Bernarda Alba* e, em seguida, um *Tito Andrônico* concebido a partir da linguagem corporal, em 1973. Ao mesmo tempo que Luiz Marfuz conduz *Língua de fogo* e *Decamerão*, espetáculos que incomodaram o público, nasce o grupo Avelãs e Avestruz, empreendimento de Márcio Meirelles integrado como grupo experimental ao Teatro Vila Velha. Será esta sala a plataforma de lançamento de algumas inovadoras produções baianas, como *A rainha*, peça de Aninha Franco, em 1977.³⁷ Em Manaus, o Teatro Experimental do Sesc, agora tendo à frente Márcio Souza, leva à cena *A paixão de Ajuricaba*, em 1974, iniciando uma nova e produtiva fase voltada para temas indígenas e amazonenses: *Dessana, Dessana* e *A maravilhosa história do sapo Tarô Bequê* (1975) e *As folias do látex* (1976).

A “expressão corporal”, termo bastante impróprio para designar os recursos expressivos envolvidos nos corpos que sustentavam muitas dessas encenações, evidencia o percurso então empreendido rumo a um novo léxico e uma nova poética para o fato teatral que, nos anos seguintes, será mais bem caracterizado como *happening*,

³⁶ Para um panorama do teatro pernambucano nos anos de 1960 e 1970, ver Leidson Ferraz, Rodrigo Dourado e Wellington Júnior. *Memórias da cena pernambucana*. Recife: edição dos autores, 2005. Em 2013 foi lançado o filme *Tatuagem*, com direção de Hilton Lacerda, que aborda a vida do grupo teatral Vivencial Diversiones.

³⁷ Sobre o teatro baiano, ver *Revista da Bahia*, v. 32, n. 37, Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2003, 1.

performance ou subjetivação interpretativa. Mas para esse clima de introspecção e tartamudez verificável em alguns espetáculos do período colaborou também a forte censura vigente, mutilando textos e montagens, fomentando que se lançasse mão de recursos corporais ritualísticos, místicos e anti-intelectuais em algumas criações. A contracultura nem sempre foi a responsável por esse modismo, embora tenha ajudado a conferir o colorido do tempo, assim como ensinou temas e sugestões para muitas realizações.³⁸

Desde 1972 Naum Alves de Sousa vinha reunindo adolescentes no Pod Minoga Studio, em São Paulo, cujos experimentos voltavam-se para a aquisição de uma linguagem teatral explorando formas cênicas estereotipadas: a comédia pastelão, os musicais, programas de TV, filmes da sessão da tarde, o circo e as representações escolares. *Miscelânea* (1972), *São Clemente* (1973), *A fabulosa saga de Violeta Allegro* (1974) e *Cenas da última noite* (1975) constituem um aprendizado crescente não só das técnicas de interpretação mas também da confecção de adereços, cenários, músicas, recortes e colagens, que, costurados no formato de criações coletivas, mobilizaram um público entusiasta daquelas experiências não convencionais. No Rio, em 1974, outro conjunto de adolescentes

³⁸ O que motivou, evidentemente, diversas restrições críticas. Anatol Rosenfeld anotou: “Depois de uma onda de misticismo hindu, que se espalhou por aí, com atores esperando a palavra profética dos seus respectivos gurus espirituais para aceitar um papel, outros passam atualmente seus dias praticando dinâmicas de grupo, procurando ‘autodescobrir-se’ ou ‘autoexprimir-se’, entregando-se a exercícios de ‘aquecimento sensorial’ ou a experiências psicodramáticas, psicocoreográficas, psicodramáticas, psicomusicais, psicogrotowskianas, psicopromíscuas, psicotáteis e psico-olfáticas, psicodélicas, psicotrópicas, psicomaníacas e psicopatológicas, preocupados muito mais em se relacionarem consigo mesmos e entre eles do que em buscarem, como se suporia de atores profissionais, a comunicação com o público. A coisa seria altamente psicocômica (com o perdão da palavra) se não se tratasse de um triste sinal de alienação, aliás de psicoalienação”, no balanço “Living Theater e Grupo Lobos”. In: *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 220. No plano internacional, alguns anos antes, igualmente Roland Barthes fizera restrições ao novo teatro: “Numa peça nova (que foi premiada) os dois atores principais masculinos desfizeram-se em todos os tipos de líquidos: choro, suor e saliva. Tinha-se a impressão de estar assistindo a um tremendo trabalho fisiológico [...]. Naturalmente a combustão do ator reveste-se de justificativas espiritualistas: o ator entrega-se ao demônio do teatro, sacrifica-se, é devorado em seu interior, pelo seu personagem [...] aplaudimo-lo como um recordista do jejum ou dos halteres”. O ensaio “Dois mitos do jovem teatro” está em Roland Barthes. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1972, p. 70.

põe em cena *O inspetor geral*, cujo diferencial mais notório foi a irreverente liberdade assumida na adaptação, transformando a obra de Gogol em roteiro para a exploração das idiossincrasias da equipe. No ano seguinte eles criam *Ubu*, tornando o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone nacionalmente conhecido.

Com *Trate-me leão*, em 1977, arredonda-se o projeto da equipe: explorar as peculiaridades de seus integrantes, com um tipo de atuação que mantém indissociáveis a máscara e a personagem, recorrendo fartamente ao jogo livre e ao humor. A criação coletiva, empreendida desde os primórdios, atinge agora também o enredo, um enfileiramento de situações vivenciadas pela juventude zona sul carioca, supervisionado pelo diretor Hamilton Vaz Pereira.³⁹ Tanto o grupo paulista como o carioca recusam as convenções do teatro formal, apostando na invenção de uma linguagem diretamente nascida de suas pesquisas, o que vai estimular, em outros estados e cidades, o aparecimento de equipes voltadas aos mesmos propósitos. Em Porto Alegre, Julio Conte cria *Bailei na curva*, seguindo rente essa trilha.

Ilo Krugli, um uruguaio vivendo há anos no Brasil, funda o Ventoforte em 1974, apresentando criações como *Histórias de lenços e ventos*, *Da metade do caminho ao país do último círculo* (1975) e *Pequenas histórias de Lorca* (1977), a partir de propostas ecológicas, míticas e ritualísticas.

³⁹ “O homem escreve peças de teatro há mais de dois mil anos e nenhuma serve pro ASDRÚBAL! Daí que animo a mais feroz e cheia de si turma teatral da época a abraçar o seu próximo espetáculo como um bebê que se coloca no colo. E não eleger um texto conhecido, já testado em cena, apenas para ter o que encenar. Para minha alegria, distante de grupos e produções que acreditam ser ‘portavozes do povo’ ou que devem dar ‘o que o povo deseja’, a nossa trupe decide participar do mundo falando do próprio umbigo, dos seus medos e alegrias, anseios e ambições, delícias e angústias, problemas e soluções. Quero construir um espetáculo inspirado no dia a dia de cariocas semelhantes aos intérpretes que vivem na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”. Hamilton Vaz Pereira. *Trate-me leão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004, p. 7-8. *Aquela coisa toda* (1980) e *A farra da Terra* (1983) foram as criações seguintes da equipe, nas quais não apenas a performance mas também a aguda intertextualidade se incumbiram de gerar espetáculos já percebidos como pós-modernos. Sobre a atuação dos grupos mais representativos do eixo Rio-São Paulo, consultar Sílvia Fernandes. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas: Unicamp, 2000.

5. Teatro experimental brasileiro

A não diferenciação entre os universos infantil e adulto é proposital, por acreditar que a linguagem artística é própria a todas as idades, rompendo assim fossos e intervalos. Radicado posteriormente em São Paulo, cria uma sala de espetáculos e uma escola, destinada a formar jovens nesse fraterno espírito contracultural. Também de 1974 é *O que você vai ser quando crescer*, criação coletiva que lançou a paulistana Royal Bexiga's Company, debruçada sobre as descobertas do período adolescente de seus integrantes face ao mundo. *Victor ou As crianças no poder*, de Roger Vitrac, foi o ponto de partida para o Pessoal do Victor, no mesmo ano.

Esse olhar adolescente, assim como suas singularidades, está no ar. A emblemática criação do Asdrúbal insistia no uso do jogo, na colagem de ingredientes visuais, nos instantâneos de vida detectados a partir de uma juventude desinteressada do passado político do país. Assim como *Victor* flagra o mundo através do olhar infantil, *Trate-me leão* o faz a partir dos jovens, não sendo fortuito que em seu processo de criação longos laboratórios tenham sido desenvolvidos com amigos do elenco, alguns integrantes do grupo de poesia Nuvem Cigana, expoentes cariocas da chamada “geração mimeógrafo”. Existem afinidades poéticas e de visão de mundo entre eles, que incluem a recusa dos usuais suportes técnicos de linguagem até o desprezo por quem tem “mais de trinta anos”, como uma canção da época alardeava. Jovem passa a ser não apenas um estado de espírito transitório, mas a condição de eterna experimentação fenomenológica do mundo, longe de qualquer intelectualismo intermediando esse ato *naïf* de conhecimento. Vitalista em sua ideologia pan-erótica, a cena desses grupos jovens é exuberante, alegre, contínuos louvores à irrestrita criação coletiva, marcando um desdobramento contracultural vincado por atitudes marginais. Negam autoritarismos, buscam variantes em relação ao sistema da produção empresarial, lançando-se em salas e horários alternativos, firmando novos circuitos para os

5. Teatro experimental brasileiro

espectadores. Eles absorveram fundo, certamente, as propostas neoconcretas surgidas desde a década anterior, redimensionando-as ao seu talhe, formato e conteúdo.

No Rio de Janeiro, em 1974, surge *Somma ou Os melhores anos de nossas vidas*, pelo Grupo de Niterói, com direção de Amir Haddad, efetuando um rompimento com a assentada situação palco-plateia. Público e *performers* juntavam-se no palco, sem distinção entre camarins e espaço de representação. Não há marcação de cena nem texto linear, sendo o espetáculo uma colagem de criações anteriores da equipe.

Outra realização experimental de fôlego nasce em 1975 no Maranhão, pelas mãos de Aldo Leite: *Tempo de espera*. O Sudeste somente irá conhecê-la dois anos depois, quando todo o Nordeste já havia destacado suas qualidades. Cena sem palavras focada sobre uma família de beira de estrada perdida no interior do país, a performance destacava exatamente isso – uma longa e interminável espera, sem se saber do que ou para quê. A minuciosa mimese das figuras populares, poderosamente reconstituída pelos anônimos mas excelentes intérpretes do grupo Mutirão, incumbiu-se de consagrar o espetáculo.

O proletariado urbano que utiliza trens de subúrbio foi o tema de *O último carro*, notável espetáculo criado por João das Neves em 1976. Com cenografia de Germano Blum e música de Rufo Herrera, quatro vagões reconstituídos e colocados nas laterais do teatro permitiam ao público, alojado no centro, acompanhar esse entrecruzamento hiper-realista de vidas anônimas e sem rumo, uma vez que o maquinista da composição desaparecera. Também centrado sobre o lumpemproletarido das grandes cidades, explorando flagrantes do cotidiano e usando a rua como *locus* performático, João Siqueira esteve à frente do grupo carioca Dia-a-Dia, a partir de 1976, ao lançar diversas realizações que tomaram o hiper-realismo como suporte cênico: *Maria e seus cinco filhos* (1977), *Quanto mais gente souber melhor*

5. Teatro experimental brasileiro

(1979) e *Pelo buraco da fechadura* (1981). Em Pernambuco abre suas portas, em 1976, o TEO – Teatro Experimental de Olinda, sob o comando de Carlos Bartolomeu, iniciando uma série de montagens inovadoras em contraponto ao panorama regional que sempre dominou a produção daquelas paragens.

É também de 1976 a criação de *A vida do grande d. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, criação de Carlos Alberto Soffredini para o Grupo Mambembe, de São Paulo, conjunto que levará a exploração das técnicas do circo-teatro a um alto grau de atualização e sofisticação. Em realizações posteriores – *Foi bom, meu bem* (1980) e *Cala boca já morreu* (1982) – o Mambembe contará com um dramaturgo residente, Luís Alberto de Abreu, em uma importante iniciativa para dirimir certas incoerências presentes em muitas das criações coletivas nascidas no começo da década e, especialmente, fomentar um novo tipo de dramaturgia, nascido no e para o grupo, um primeiro uso daquilo que, na década de 1990, ficará conhecido como processo colaborativo.

Caminhos bem distintos serão percebidos nos grupos Ornitorrinco, nascido em São Paulo em 1977, com *Os mais fortes*, a partir de Strindberg, e no carioca O Pessoal do Despertar, organizado com a produção de *O despertar da primavera*, em 1978. O anarquismo do jovem Brecht foi privilegiado pelo primeiro conjunto, cujos integrantes se conheceram nas várias versões de *O casamento do pequeno burguês* levadas a efeito por Luiz Antônio Martinez Corrêa, irmão caçula do diretor do Oficina, que as encenou no porão do teatro a partir de 1971. Após algumas edições de um cabaré enfeixando canções da dupla Brecht-Weill, entre 1977 e 1983, Cacá Rosset põe em cena um *work in progress* sequencial que abarca três variações de *Mahagonny Songspiel*, a primeira delas ganhando os palcos em 1982. Torna-se, desse modo, o mentor de uma exuberante saga neoexpressionista abrasileirada,

5. Teatro experimental brasileiro

imprimindo um acento derrisório sobre a obra do mestre alemão, fomentando seu sotaque tropical. Em 1985 ele está à frente de magnífica versão para *Ubu*, de Jarry, recorrendo ao circo, ao teatro de variedades e à montagem de atrações preconizadas pela vanguarda russa e obtendo ressonância internacional.

Como balanço desta jornada, pode-se observar, de um lado, a defesa de uma criação livre, explorando ao máximo a área propedêutica ao teatro, estribada em uma mentalidade artística que o associava à *caretice* de um meio esgotado e condenado ao desaparecimento; e, de outro, um voltar-se às fontes da vanguarda histórica, nela perquirindo êmulos criativos vislumbrados como perdidos pelo teatro formal. Nos dois casos, contudo, ensejando espetáculos que desafiaram cânones, revelaram talentos e operaram, por intermédio de uma terceira via, o solapamento das convenções estéticas e sociais em curso no restante teatro brasileiro dos anos 70 – sintomaticamente alijado como “teatrão” –, certos de que a velha teatralidade sustentava ideologicamente um sistema de poder.⁴⁰ O teatro das décadas seguintes guardará uma inestimável dívida para com estes pioneiros que, em meio às adversidades e aproveitando brechas, mobilizaram sua ousadia e coragem para dobrar dogmas e empreender demolições, inaugurando procedimentos hoje discerníveis como pós-modernos.

As mais radicais realizações dos anos 1960 e 1970 traziam o germe daquilo que, futuramente, se tornará conhecido como performance, intertextualidade, *work in progress*, em que o corpo foi assumido como *locus* preferencial do desejo expressivo:

As textualidades contemporâneas são assentadas na polifonia, na hibridização, na deformação: nas intertextualidades entre as palavras e as imagens, nas poéticas desejanças que dão vazão às corporalidades, às

⁴⁰ Entre as posturas teóricas em trânsito neste decênio, destaca-se *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, ex-líder estudantil ligado ao Maio de 68 francês, que tece uma crítica radical ao sistema capitalista, quando este toma a metáfora do teatro como sustentáculo de seus mecanismos de poder.

5. Teatro experimental brasileiro

expressões do sujeito na paisagem do inconsciente e em suas mitologias primordiais. É uma cena que é tributária da perspectiva cubista, das vanguardas, das experimentações da arte-performance em todas as suas derivações, e dos desdobramentos e vivências de cada uma destas “tradições”. É o momento conjuntivo de Deleuze, disso e daquilo, numa cena que dá conta da multiplicidade em seu conjunto de manifestações, espetáculos e acontecimentos,

conforme frisa Renato Cohen ao analisar as características da cena no final do século XX.⁴¹

O lançamento de *Macunaíma*, em 1978, conduzido por Antunes Filho para o grupo Pau Brasil, irá marcar uma virada ao assumir as mais decisivas criações dos grupos experimentais antes referidos e integrá-las em universo técnico-expressivo mais estável e ancorado. Iniciativa que, generosa enquanto projeto e decisiva enquanto invenção artística, inaugurou nossa pós-modernidade cênica. Nela já não subsiste o choque advindo do modernismo, mas sua assimilação como bem comum partilhado. Recolhendo os melhores ensinamentos propiciados pelas criações coletivas, reintegrando o passado cultural através de novo olhar, lançando um vocabulário espacial-visual embebido pelo diálogo globalizado com as mais agudas pesquisas internacionais, Antunes deu forma a uma nova cena brasileira. O uso da intertextualidade, a exploração dos discursos plurais, divergentes e simultâneos, a colagem, a reflexão sobre si mesmo formam entre os fatores que projetaram *Macunaíma* para outro território. Ali o experimentalismo já não é mais trampolim, mas emerge integrado e em operação contínua, mais um dado dentro do conjunto de procedimentos cujas antenas sintonizam com a autorreflexão e a autossuperação. Esse novo entendimento da questão experimental novamente a projeta e tensiona, em sintonia com a atitude pós-moderna ideologicamente calcada sobre a tradição do novo.⁴²

⁴¹ Renato Cohen. “Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade”. *Sala Preta*, ano 1, n. 1, São Paulo, ECA – Escola de Comunicações e Artes – USP, 2001, p. 106.

⁴² A percepção de que as vanguardas históricas se tornaram “tradicionalistas” é o eixo da discussão de Harold Rosenberg. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

APOIO BIBLIOGRÁFICO NÃO CITADO NAS NOTAS

- BÜRGER, Peter. *Teoria de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2006.
- COELHO, Teixeira. *Uma outra cena: teatro radical, poética da artevida*. São Paulo: Pólis, 1983.
- COHN, Gabriel. “A concepção oficial da política cultural nos anos 70”. In: Sérgio Micelli (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: arte contemporânea e o fim da história*. São Paulo: Edusp, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.
- FLORES, Maria Bernadete Ramos et al. *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteaux, 2006.
- GAMA, Oscar. *História do teatro capixaba: 395 anos*. Vitória: Fundação Cultural do Espírito Santo/Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1981.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- _____. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- LEÃO, Raimundo Matos de. “Da cena amadora ao moderno projeto da Escola de Teatro”, *Revista da Bahia*, n. 37, Salvador, 2003.
- LIMA, Marisa Alvarez. *Marginalia: arte e cultura na idade da pedrada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- MACIEL, Luiz Carlos. *A morte organizada*. São Paulo: Global, 1978.
- _____. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MARINIS, Marco De. *Comprender el teatro: lineamentos de una nueva teatrologia*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- MOSTAÇO, Edélcio. “Sumário de um teatro marginalizado”, *Arte em Revista*, n. 5, São Paulo, Ceac-Kairós, maio 1981.
- _____. *Verbetes de Guinsburg*. J., Faria, J. R., Lima, M. A. (coord.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/Sesc, 2006.

5. Teatro experimental brasileiro

- MOSTAÇO, Edélcio e Rosyane Trotta. *Enciclopédia Itaú do Teatro Brasileiro*. Obra de referência do site do Instituto Itaú Cultural. Disponível em: <www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 24 jan. 2024.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1978.
- MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2001.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- PEIXOTO, Fernando. *Um teatro fora do eixo*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- ROOSE-EVANS, James. *Experimental Theatre*. Nova York: Avon Books, 1970.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito do herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- SANTOS, Jorge Fernando dos. *Teatro mineiro: entrevistas e críticas*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1984.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies*. Londres/Nova York: Routledge, 2006.
- SOUZA, Márcio. *O palco verde*. São Paulo: Marco Zero, 1984.
- TORO, Alfonso de. “Hacia un modelo para el teatro postmoderno”. In: *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, 1990.
- VÁRIOS. Coleção Anos 70, v. 3: *Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, s.d.
- _____. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

6. Teatro pós-moderno



Na mesma proporção em que, paulatina e insidiosamente, o maneirismo foi se infiltrando na Renascença, mudando-lhe as configurações humanísticas alcançadas no embate com os cânones medievais, reorientando seu perfil rumo ao obscuro Barroco, é possível verificar, em nosso tempo, uma pós-modernidade solapando os padrões da cultura moderna, instituindo novos paradigmas e atitudes sociopolíticas e culturais.¹

¹A pós-modernidade é um conceito da sociologia histórica que designa tanto a condição sociocultural quanto a estética dominante posteriores à queda do Muro de Berlim (1989), à dissolução da União Soviética e à crise ideológica nas sociedades ocidentais no final do século XX. Implica o fim das meganarrativas e o colapso da razão enquanto compreensão do mundo.

É enorme a bibliografia sobre o assunto. Remeto a alguns estudos mais recentes e com abordagens mais próximas ao teatro. Frederic Jameson. *Pós-moderno: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo:

6. Teatro pós-moderno

Nessa acepção, o pós-moderno deriva de novas práticas e configurações sociais, constituindo uma instância considerada como uma nova etapa do conhecimento (a condição pós-moderna), na expressão de Lyotard; como uma parte da cultura (burguesa, hostil) do capitalismo na era do consumo de massa, como a situa Bell; e, ainda, a materialização simbólica da lógica do capitalismo tardio, como enfatiza Jameson.² Ou seja, cultura e sociedade, na era pós-industrial, relacionam-se sob influxos e articulações interdependentes, convergentes e complementares. Se o modernismo representou uma reação ao moderno, notavelmente durante o período experimental das vanguardas históricas, o pós-moderno intensificará muito aqueles procedimentos, lançando sobre eles uma sobrevaloração.

A arquitetura, a dança, a música, o cinema – além das incontáveis novas mídias emergentes com a revolução cibernética – foram as primeiras correntes artísticas a detectar a nova onda, com intensidade maior após os anos 1980, muito embora desde o final da década de 1960 inúmeras obras, eventos ou movimentos artísticos já evidenciassem procedimentos e atitudes inegavelmente associados às implicações do pós-fordismo, da desdiferenciação sociopolítica e da realidade virtualmente mediada como instâncias conformadoras da contemporaneidade. No campo teatral, contudo, dada sua arraigada condição antropomórfica, as coisas funcionam mais lentamente.

Ática, 2000; e *El giro cultural*. Buenos Aires: Manancial, 1999. Krishan Kumar. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. Perry Anderson. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. Eleanor Heartney. *Pós-modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. Stuart Hall. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. Linda Hutcheon. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. Wolfgang Fritz Haug. *Crítica da estética da mercadoria*. São Paulo: Unesp, 1997. Omar Calabrese. *La era neobarroca*. Madri: Cátedra, 1989.

² Daniel Bell. *The Cultural Contradictions of Capitalism* apud Krishan Kumar. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna*, cit., p. 124. J.-F. Lyotard. *La Condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979. Frederic Jameson. *Pós-moderno: a lógica do capitalismo tardio*, cit.

Embora o teatro atual esteja crivado de antinomias que geram apreensões díspares sobre os vários “teatros” coexistentes, na tentativa de deslindar aquilo que seus ciclos e formas dramáticas possuem por antagonismo e irredutibilidade entre si, uma sólida tradição veio preservando no Ocidente, de modo hegemônico, seu núcleo mimético básico, estruturado em torno de uma fábula ou enredo, exibindo uma narrativa fundada na homologia entre interpretação e representação. Tal padrão mimético já fora acintosamente contestado pelas vanguardas históricas, encontrando, no período da alta modernidade, novas arremetidas que o desestabilizaram inteiramente. Em *Seis personagens à procura de um autor*, por exemplo, o Pai replicava: “Todo o mal está aí! Nas palavras!”, acrescentando, em seguida: “Acreditamos nos entender, mas não nos entenderemos nunca!”, conforme flagrou Pirandello as heteronomias de seu tempo. Aprofundadas em *Henrique IV*, na qual uma derrisória metalinguagem inaugura as bases para a mais radical cisão entre máscara e personagem no âmbito do padrão mimético. A oposição entre o “não entender-se” e o “entender cada qual a seu modo”, banhada no humorismo irônico que o autor lhe apôs conceitualmente, ensejou uma multiplicidade de pontos de vista irreconciliáveis em cena, culminados nos *acting-outs* que remetem as criaturas pirandellianas para as cercanias do não senso.³

Segundo Alfonso de Toro, um dos poucos estudiosos que se dedicaram à abrangência do fenômeno no campo teatral, o pós-moderno é reconhecível debaixo das seguintes características: a) denota uma pluralidade radical, muito mais explícita e implementada do que aquela moderna, quanto à produção e, com ênfase, quanto à recepção do fenômeno estético; b) enseja

³ A acepção de humorismo do autor não se filia ao cômico, ao satírico ou ao farsesco. Bem mais amplo, ele refere a ambiguidade e a impossibilidade de romper o conflito entre o ser e o pensar ser. Assim, “Nós não somos aquilo que pensamos ser, mas aquilo que, a cada momento, nós mesmos construímos, por obra da ilusão”, sustenta ele, inteiramente cético sobre alcançar alguma verdade. Ver Luigi Pirandello. *O humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.

6. Teatro pós-moderno

o direito ao desenvolvimento de formas de conhecimento, vida e comportamento altamente diferenciados; c) é antitotalitário, combatendo a hegemonia e defendendo a diversidade, sendo marcado pela não limitação; d) efetiva uma congruência entre as dimensões sociais, culturais, industriais, artísticas, arquitetônicas, técnicas, filosóficas e científicas, conformando uma teoria; e) é o modernismo plenamente desenvolvido, um renascimento recodificado que recorre à cultura universal em sua totalidade; f) seu “pós” refere-se à era moderna típica do século XX, ou seja, até os anos 1950; g) embora tenha sido acusado de alienante, regressivo, conservador ou nostálgico, pode-se afirmar que é progressista, revolucionário e iluminante; h) trabalha com a colagem, a intertextualidade, a pluralidade de discursos, elementos e materiais, operando um jogo discursivo através da metalinguagem ou de discursos sobre discursos, sobre a reflexão, empregando a ironia, a paródia, o humor, o entretenimento; i) efetiva a desconstrução de discursos e sistemas anteriores; j) despede-se das utopias totalizantes tidas como *mathesis universalis* provenientes do século XIX e reinstala uma *unitary sensibility*, como abertura, congruência nas estruturas profundas, na unidade da diferença; k) como pluralismo, implica uma nova sensibilidade para com os problemas atuais.⁴

A questão de sua periodização é problemática, variando muito entre os autores que trataram da produção teatral nas últimas décadas. Ainda segundo De Toro, o pós-moderno possuiria uma primeira fase, entre 1960 e 1970, quando seus paradigmas se conformam e se estabilizam nos Estados Unidos; entre 1970 e 1979, ao estender-se e implementar-se também na Europa; para alcançar, no período seguinte, uma ampla aceitação nos diversos campos

⁴ Alfonso de Toro. “Hacia un modelo para el teatro postmoderno”. In: Fernando de Toro (ed.). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna: 1990, p. 13-42.

do conhecimento, inclusive o teatro. Isso quando as artes cênicas passam a incorporar e promover largamente a performance, a não textualidade, o *happening*, o teatro antropológico, o ritual, o místico, nos quais a subjetividade do ator assume ser seu tema e principal personagem, sendo o texto dramático inteiramente solapado em suas certezas logocêntricas. Abrindo-se às demais artes cênicas, conhecerá cruzamentos intersemióticos com a dança, o circo, a ópera, tomados não mais como gêneros ou expressões artísticas independentes, bem como com as diversas mídias eletrônicas e digitais, amalgamando-se com elas.

PASSAGENS E RECORRÊNCIAS

Em um enxuto quadro de referências, vejamos as mais significativas realizações, tanto da dramaturgia como da encenação que, desde os anos 1950, vieram promovendo a renovação cênica. As elites do pós-guerra testemunharam com inegável espanto a emergência de dramaturgos que produziam retratos bem pouco lisonjeiros sobre o tempo. Neste “novo teatro” despontam Beckett, Ionesco, Adamov, Sartre, Camus, Genet, entre outros, insuflados pela estética *angry*, um *teatro de irrisão*.⁵ Negava-se ali a psicologia na constituição das criaturas, em benefício das situações e do contexto dramático, dilatando a mimese. Adamov, ao prefaciar seu texto *A paródia*, em 1950, clama por um teatro vivo, no qual gestos, atitudes, a vida real do corpo possa despojar-se das convenções da língua, ultrapassando a psicologia e perseguindo uma significação mais profunda. Ionesco, sobre *A cantora careca* (1953), declarou que fazia teatro abstrato, drama puro, antitemático, anti-ideológico, antifilosófico, antipsicológico e antiburguês. Sobre *As criadas* (1954), Genet enfatizou que ali nada é dito, tudo é insinuado.

⁵ É a qualificação proposta por Geneviève Serreau. *Histoire du “nouveau théâtre”*. Paris: Gallimard, 1964. Igualmente significativas são as considerações de Martin Esslin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

Buscar um novo nascimento, entre escombros, parece ser a meta das criaturas de Beckett, em sua primeira fase. Em latões de lixo (*Fim de jogo*), em uma estrada deserta (*Esperando Godot*) ou enterrados no solo (*Dias felizes*), são elas seres incompletos, sem esperança de fim, corroídas por angústias irreparáveis e solidão iracunda, próximas da incomensurabilidade, novos eleatas sem esperança que se defrontam com os elementos de um mundo inóspito e dilatado. *Todos os que caem* retrata o percurso de uma velha, cruzando com diversos veículos, até uma estação ferroviária, de onde parte em um trem rumo ao nada. Em *Cinzas*, o velho Henry é flagrado à beira do mar, cujas ondas são audíveis, rememorando passagens de sua inglória existência. Estas duas peças radiofônicas do final dos anos 1950 inserem o monólogo interior como fato dramático; expediente radicalizado em *Comédia*, do início dos anos 1960, onde três figuras dentro de vasos, apenas as cabeças visíveis, dialogam – ou supõem dialogar – em um arremedo de triângulo amoroso, em ácida paródia ao teatro de *boulevard*. Os rostos argilosos, a ausência de gestos, o mínimo fio de voz que as sustentam fixam ali em desalentada moldura a natureza-morta das paisagens beckettianas.

A rebeldia de Béranger ao rinocerita, vírus que transforma humanos em rinocerontes, é a parábola criada por Ionesco para focar um mundo controlado, sem perspectiva, submetido à totalização ideológica em *O rinoceronte*. As repetições de lições, a vazia aprendizagem de línguas inspiram outras criações: *A cantora careca* e *A aula*. Através da crítica não só à pedagogia, mas sobretudo à reproduzibilidade dos sistemas sociais, das transmissões encarregadas de preservar os sistemas estabelecidos. Fixar essa crise nas macroinstituições da sociedade – aprofundadas em *O rei está morrendo* e *A fome e a sede* – deslocam Ionesco para um outro tipo de percepção, na qual a paródia, o farsesco, o irônico, o satírico ganham mais destaque que a seriedade da mimese anterior,

6. Teatro pós-moderno

desenhando uma cena que almeja flagrar a vacuidade humana. É o que também ocorre em *A grande e a pequena manobra*, *Paródia* ou *A invasão*, textos de Adamov movidos pela incomunicabilidade, pela impossibilidade de conhecimento do outro.

Mas também os vínculos intersubjetivos são postos à prova, desde as microrrelações sadomasoquistas entre os condenados de *Alta vigilância* até o cotidiano de um apartamento burguês em *As criadas*, do bordel de luxo de *O balcão* até o racismo irreversível de *Os negros*, culminando com as perturbadoras alterações de identidade presentes em *Os biombos*, constituem o universo esquadrinhado por Jean Genet, sob a lente da falência, do despropósito, da submissão. Luxo ostensivo nas aparências, miserabilismo nos valores, homens e mulheres em perpétuas relações de compra e venda, de uso e usufruto, envolvidos em redes corruptoras de almas, são alguns dos ingredientes desse teatro que enfatiza a teatralidade como a mola propulsora das ações humanas.

O absurdo, embora recusado como rótulo pela maioria desses autores, triunfa enquanto um mal-estar no mundo que começa a se dar conta de estar entrando na pós-modernidade. Em função das questões políticas vigentes no período, este “novo teatro” causa dissensões, especialmente após Adorno e em seguida Sartre advogarem o engajamento como modo de ação para a intelectualidade. Tal contenda se expande com a atuação de Brecht à frente do Berliner Ensemble (apresentado em Paris em 1955), na esteira da discussão em torno do teatro popular. Enquanto a dramaturgia discutia estas e outras questões adjacentes, se interrogando se o mundo atual ainda poderia ser reproduzido pelo teatro, o golpe mortal no padrão mimético, sorrrateiramente, vinha sendo preparado pela via da encenação, em dois centros distantes de Paris.

Os Estados Unidos vão conhecer as experiências pioneiras de John Cage em 1952, quando ele, juntando princípios do zen, do I

6. Teatro pós-moderno

Ching, do atonalismo de Stockhausen, de Artaud, apresenta um histórico evento no Black Mountain College: o primeiro *happening* documentado. Eles irão multiplicar-se, a partir de então, em espantosa velocidade e em múltiplas direções. A *action-painting*, preconizada por Alan Kaprow, incorpora paulatinamente estes novos processos, conhecendo o triunfo com *18 Happenings in 6 Parts*, na Reublen Gallery, em 1959, abrindo caminho para o surgimento da performance. Cage e Kaprow, além dos escritos de Artaud, vão inspirar o Living Theatre, de Julian Beck e Judith Malina, desviando-o de um teatro poético, repertório até então perseguido, ao estrear *The Connection*, em 1958, espetáculo hiper-realista sobre drogas ambientado dentro de um apartamento.⁶

E também longe de Paris, na Polônia, Jerzy Grotowski e Tadeuz Kantor estão interrogando desafiadoramente a cena: o primeiro criando um método de interpretação laboratorial que solicita ao ator uma autopenetração, destinada a produzir uma máscara inteiramente antiverista, redimensionando a noção de encenação, tornada agora um rito acessível a poucos; e o segundo através de embalagens e colagens de coisas e pessoas, almejando um teatro em seu grau zero, conduzindo seu grupo Cricot 2 a montagens notavelmente associadas ao *happening* e à performance.⁷ A ruptura entre a interpretação (o modo como o ator cria, organiza e apresenta ao público seu desempenho) e a representação (o modo como a cena é codificada para a plateia) estava efetivada. Ou, para afirmarmos com Josette Féral, triunfa no campo cênico, de modo irreversível, a autonomia da teatralidade.⁸

⁶ Sobre as origens do happening e da performance, ver Richard Schechner. *Performance Studies*. Londres/Nova York: Routledge, 2006. Bem como Richard Kostelanetz. *The Theatre of Mixed-Means*. Londres: Routledge, 1968; e Franck Jotterand. *El nuevo teatro norteamericano*. Madri: Barral, 1971. Sobre o Living, ver Julian Beck. *Living Theatre*. Madri: Fundamentos, 1974.

⁷ Cf. Jerzy Grotowski. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Tadeuz Kantor. *El teatro de la muerte*. 2. ed. Buenos Aires: De la Flor, 1987.

⁸ Cf. Josette Féral. "La Théâtralité". *Poétique*, Paris, set. 1988, p. 348-350.

6. Teatro pós-moderno

O *happening* e a performance apresentam características próximas, gerando antinomias com os modelos representacionais sustentados pelas convenções miméticas. A improvisação empreendida, seu caráter gestual e cinésico, a expressividade do corpo, as possibilidades vocais, a exploração espacial valorizada pelos *performers* descentram a noção de interpretação dramática (como erigida e reconhecida no método moderno de Stanislávski), radicando no corpo do artista o principal de sua expressão, afastando-a de uma fábula externa a ele e aproximando-a de um jogo subjetivo. A *body art* será seu desdobramento incrementado, assim como o *enviromental theatre*, um aprofundamento das relações dos corpos com o espaço, o ambiente e o *site specific*, já embrionário nos *happenings* e performances do final dos anos 1950.

Existem paralelismos e interações entre estes dois últimos procedimentos: a condição de *acontecimento*; a ausência de um texto dramático (há no máximo um roteiro de ações); a abertura para o imprevisto e o aleatório; a intenção de não imitar uma ação exterior, configurando sentidos ou significados discerníveis; a exploração de mídias e técnicas diversas, notadamente as eletrônicas e digitais, bem como a investigação do espaço circundante; a não delimitação entre artistas e participantes (ou “público”) – sendo este recurso o fator decisivo para solapar a noção mesma de espetáculo, afetando diretamente a recepção. Michel Kirby afirma ser o *happening* “uma forma especificamente composta de teatro, na qual diversos elementos não lógicos, principalmente uma maneira de representar não prevista antecipadamente, não organizada dentro de uma estrutura compartimentada”.⁹ A performance, complementarmente, possui cinco atributos que a qualificam: o corpo do artista é manejado como o *locus* do evento, geralmente sob situação de risco

⁹ Cf. Michel Kirby. *Happenings: An Illustrated Anthology*. Nova York: Dutton, 1965; e Patrice Pavis. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

6. Teatro pós-moderno

ou perigo (cujos desdobramentos ensejarão a *body art*); explora o espaço e o tempo através de deslocamentos rítmicos que infringem o naturalismo; promove uma exposição autobiográfica do artista, geralmente reportando um ato ou ação especiais; costuma ser um evento ritual ou mesmo místico, ou ainda um comentário sobre os hábitos sociais, destacando suas idiossincrasias.

The Connection, espetáculo do Living, admitia uma plateia pequena não apenas por ser apresentado em um apartamento, mas sobretudo porque seu desígnio performático não o conformava aos parâmetros de uma temporada comercial. Este tipo de experimentalismo vinha conhecendo inúmeras direções, como a adotada em 1957 por Richard Schechner, ao montar *Filoctetes* na praia, fazendo Ulisses e Neoptólemo aportarem em um bote, obrigando o público a andar centenas de metros para acompanhar toda a *enviromental performance*. Ou como aquela adotada por ele em 1961, ao dirigir *Vítimas do dever*, de Ionesco, explorando livremente a assistência sentada em almofadas numa sala quadrangular, sem tempo para acabar. Rapidamente assimilada por outros grupos, a performance foi também incorporada pela San Francisco Mime Troupe, pelo Teatro Chicano e pelo Bread and Puppet, equipes de proa do teatro mais criativo e politicamente combativo realizado nos Estados Unidos ao longo dos anos 1960, tornando-se mesmo o projeto artístico preferencial do Open Theatre e do Performing Group, equipes que levaram o padrão referencial a uma negação total. Foi sobre os escombros dessa revolução cênica que o pós-moderno fez sua entrada em cena, juntando e dispersando os cacos da história.¹⁰ Tais são as balizas e os procedimentos que, nas duas décadas seguintes, serão fartamente desdobrados e entrecruzados

¹⁰ Duas abrangentes análises sobre as conquistas de linguagem advindas no período estão em Marco De Marinis. *El nuevo teatro: 1947-1970*. Barcelona: Paidós, 1988; e James Roose-Evans. *Experimental Theatre*. Nova York: Avon Books, 1970.

nos palcos do mundo todo, criando outros epistemas para as artes cênicas.

NOVAS CATEGORIAS DE TEXTO

No início da década de 1970, o dramaturgo alemão Heiner Müller parece ser o mais radical representante do novo tipo de texto em desenvolvimento, sem correlação com os padrões anteriores. Ele aborda três temas congruentes: a Alemanha, a revolução com suas sequelas e a construção do socialismo. *A batalha: cenas da Alemanha*, escrita em 1951 e retomada em 1974, dá conta do inóspito caminho que percorreu até chegar ao palco. Reescrever e reelaborar são dois procedimentos pós-modernos típicos, bem como a presença da ambiguidade, da descontinuidade, da heterogeneidade, do pluralismo, da subversão, da perversão, da deformação, da desconstrução, da não criação, diagnosticáveis não apenas em Müller mas igualmente na maior parte dos dramaturgos surgidos depois dos anos 1970. *Germânia: morte em Berlim* (1956-1971) versa sobre a construção do Muro dividindo a pátria, onde o texto e o metatexto surgem mesclados, sem sinais gráficos delimitadores, dificultando a recepção da leitura ou da audição. Na mesma chave, *A missão* ou *Mauser* (nas quais a discussão aborda o comportamento de militantes comunistas frente à ética revolucionária) constituem releituras históricas que tomam por base os efeitos da Revolução Francesa nas Antilhas e a peça *A decisão*, de Brecht, ambientada na China pré-Mao. Falas soltas, rubricas dispersas, introdução de um coro de controle são componentes que permitem ao encenador organizar muito livremente esse tipo de narrativa, que comporta arranjos variados. A revisitação do passado clássico é outra matriz explorada por Müller, especialmente Shakespeare, em criações como *Filoctetes* (1958-1964), *Macbeth, segundo Shakespeare* (1971) *A máquina Hamlet* (1977), *Medeamaterial* (1982), *Anatomia Titus Andronicus* *Fall of Rome*:

6. Teatro pós-moderno

um comentário shakespeariano (1984), escritos nos quais Müller infunde aos mitos imorredouros dados do presente, citações do futuro, construindo um intertexto coagulado de apelos à memória, ao sofrimento e à dor, invectivando contra as certezas e estabelecendo paisagens desérticas que evocam Beckett e o absurdo. Peter Handke, Tankred Dorst, Rainer W. Fassbinder são outros nomes que, na Alemanha Ocidental, exploram aspectos variados de procedimentos assemelhados.

A dramaturgia francesa conheceu, nas duas últimas décadas do século XX, alguns nomes associados ao pós-modernismo. A incidência sobre o corpo galvaniza os textos de Pierre Guyotat (*Salto à frente, Túmulo para quinhentos mil soldados, Bivouac*) e de Valère Novarina (*O teatro das palavras, Carta aos atores*). No primeiro, a cena beira o escatológico e o erótico; no segundo, busca distanciar-se do cotidiano e do banal, reintroduzindo o poético. Michel Vinaver, em permanente mudança, em 1978 lança *Dissidente*, em que constrói diálogos inteiramente sem pontuação, abrindo sua leitura à pluralidade de interpretações e significações.

Bernard-Marie Koltès produziu entre 1981 e 1988 sete textos dramáticos, dos quais quatro lhe asseguraram a consagração: *Cais oeste, Na solidão dos campos de algodão, Combate de negro e cachorros e Roberto Zucco*. São obras estranhas, difíceis, perpassadas por um lirismo agudo, bordejando limites de relações sociais e pessoais. Marginais nova-iorquinos reúnem-se na primeira, compondo um quadro de miserabilismo existencial e falta de perspectiva; um cliente e um *dealer* tentam o contato e o diálogo na segunda, mas em uma refratária estrutura dramática constituída por monólogos; na terceira, é o preconceito racial – em chave mais metafórica e mais corrosiva que aquela de Genet em *Os negros* – que une e separa as criaturas dentro de um acampamento militar; e *Zucco* evoca um assaltante e assassino italiano real, a quem Koltès emprestou toda a

revolta, a violência e todo o desregramento que sua amargura reuniu diante do mundo. Dessas cenas, a cada passo caindo no metaverso de suas metáforas, subsistem as imagens grandiloquentes, que citam a tragédia, a mitologia e a metafísica contemporâneas.

NOMES E TENDÊNCIAS

Tal como ocorrera nos alvares do teatro modernista com Antoine, Stanislávski ou Copeau – cujas carreiras se iniciaram no amadorismo –, também o pós-moderno deu seus primeiros vagidos em grupos não comerciais ou não profissionais. Bob Wilson, Grotówski, Kantor, Barba, Foreman são apenas alguns desses criadores que saem da obscuridade nos anos 1960 para se tornar luminares dos anos 1970 e 1980.

Por outro lado, não pode ser deslemburada a presença do pensamento crítico e da divulgação das (novas) ideias em curso, em publicações-guias como *The Drama Review* e *Travail Théâtral*, em Nova York e Paris, para onde convergiu o melhor do pensamento sobre o teatro. Em artigos analíticos de fôlego, uma geração de novos estudiosos, em geral vinculados às universidades, encarregou-se de entrecruzar a antropologia, a etnografia, a psicanálise, a linguística, a semiótica – além da física, da matemática e da biologia – às experiências estéticas que, nos dois lados do Atlântico, colocavam em xeque todas as normas, convenções e práticas modernas, fazendo circular não apenas conceitos, nomenclaturas e estratégias como também, notavelmente, novos aportes na decodificação dos fenômenos. Os artistas pós-modernos beneficiaram-se largamente dessas plataformas teóricas, que os ajudaram na promoção e na implantação da nova estética.

Ao longo dos anos 1960, Bob Wilson havia transitado pelas artes visuais e pela música, tornando-se orientador pedagógico de surdos, mudos, deficientes mentais e pessoas senis em escolas

6. Teatro pós-moderno

públicas de Nova York. Após várias experiências ligadas ao *happening* e à performance na Fundação Byrd Hoffman, ele monta *O rei da Espanha*, uma sucessão de quadros sem lógica aparente que veio a se tornar o segundo ato de *A vida e a época de Sigmund Freud*, espetáculo com quatro horas de duração surgido em 1969, o primeiro a despertar o interesse de estudiosos. *O olhar do surdo*, criado em 1971, alcança ressonância internacional, participando do Festival de Nancy. Feito intensificado no ano seguinte com *Montanha Ka e o Terraço Gardénia, uma história sobre uma família e algumas pessoas mudando*, megarrealização que durou uma semana, desenrolada como a escalada de um monte aos pés de Shiraz, a cidade persa tornada referência por seu festival de teatro de vanguarda, antes da era dos aiatolás. Logo após, com base em textos poéticos do autista Christopher Knowles, empreende *A vida e a época de Joseph Stalin*, montagem com doze horas de duração que percorreu diversas capitais do mundo, inclusive São Paulo, em 1974.

Essas realizações de Wilson ambicionavam ser uma *gesamtkunstwerk*, num sentido não wagneriano, mas einsteiniano, qual seja, uma simultaneidade de todas as artes, sem a tentativa de síntese. Ou, como a qualificou um crítico, um *reino do tudo junto*, que

se desenvolveu tanto como uma lógica (ou uma alógica) quanto como técnica artística. Encontrou uma forma de expressão direta, livre de qualquer ordem convencional. Reproduziu a compreensão e a condensação dos processos mentais. Manteve uma proximidade de relacionamento entre o pensamento consciente e o inconsciente. Abrigou a surpresa, o humor, a ambiguidade e as imprevisíveis associações do sonho. Emprestando coerência sem transição, deu a ilusão de grande velocidade, apesar de permanecer imóvel. A velocidade representava sua abrangência potencial, sua libertação de tabus da lógica e do estilo elegante. A imobilidade representava sua unidade, seu presente contínuo, sua total permanência.¹¹

¹¹ Robert Shattuck. *The Banquet Years* (1968). apud Luiz Roberto Galizia. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. XXXVI.

Consagradas como um teatro de imagens, as encenações de Wilson prescindem de enredo, não ambicionam a representação do real, constroem-se como uma sucessão de cenas díspares extremamente alongadas, justapostas como nos sonhos. Ele emprega, nessas primeiras produções, alunos e funcionários da Fundação Byrd Hoffman, todos não atores. Após o sucesso internacional, Wilson passa a trabalhar autonomamente, criando, com apenas sete atores profissionais, *Einstein na praia* (1976), com música de Philip Glass.

Em 1984 Wilson está à frente de *the CIVIL WarS*, projeto em parceria com Heiner Müller, megaencenação destinada às Olimpíadas de Los Angeles e que percorreu alguns países. O auge desse processo, contudo, foi atingido com *Cosmopolitan Greetings* e *Parzival*. A primeira encenação reúne textos de Allen Ginsberg e música de George Gruntz e Rolf Liebermann; foi apresentada em 1987 na Kampnagelfabrik de Berlim. Aparentemente abordava um esboço biográfico da cantora Bessie Smith, mas as cenas eram, todavia, estancadas por elipses e desvios que surgiam como recursos de cabaré, show, pantomima, café-concerto, ópera, circo, dança-teatro, pintura, fotografia ou, ainda, a evocação de um interminável sonho de uma personagem sem nome. A intertextualidade do evento é pronunciada: a história dos Estados Unidos, bem como a de alguns países europeus, surge aqui e ali, sugerindo o transcurso temporal, ao som da música atonal e vozes que recitam trechos de Ginsberg sobre a vida *beat*. Podendo ser tomado como um *work in progress*, esse trabalho de Wilson divide-se em onze composições e nove cenas, em geral apresentadas por um conferencista, um mestre de cerimônias encarregado de sugerir relações. Cortinas brancas translúcidas delimitam os espaços cenográficos, permitindo a simultaneidade dos eventos, que ao final eram recordados em uma espécie de síntese ou *coda*; exacerbando assim seu exercício de metalinguagem, ao fazer desfilar recriações paródicas de alguns mitos, como o Santo Graal, o *Lohengrin*, de Wagner, a

6. Teatro pós-moderno

Madame Butterfly, de Puccini, a *Aida*, de Verdi, o Papageno da ópera de Mozart, verdadeira confusão de figuras vestidas com roupas das mais diversas épocas, espargindo luzes da cabeça.

Parzival foi escrito por Tankred Dorst, tomando alguns quadros de uma peça anterior sua denominada *Merlin, ou A terra arrasada*, entremeados com citações do século XI, em franco e bávaro, evocações do mito celta do Graal. O material, que não é fixo, apresenta variantes, permitindo que se inverta, suprima, aumente ou diminua a quantidade de cenas, uma vez que cada uma possui coerência própria, ensejando tão somente seu texto espetacular. As dezenas de criaturas misturam-se livremente, e apenas a mãe e um monge estão trajados segundo a época; os demais usam jeans e camisetas, esgrimindo sarrafos de madeira, baldes e outros utensílios de supermercado que ali estão por elmos, armaduras ou corcéis. O bosque foi montado com árvores de plástico, e os pássaros evidenciam sua presença através de uma trilha sonora eletronicamente distorcida. O protagonista não se esforça, em momento algum, em representar Perceval, mas tão somente apresentá-lo, através de ruídos e sons que, em quase todo o escrito, substituem as palavras. E estas assim se apresentam:

Queroca?

Que fa z e r?

O que você faz, p a d r e?

Mãe Pai?

Q- Pai?

Q- P-?

RoquinhaRoquinhaRoquinha minha RoquinhaRoquinha

RocRocRocRocRocRocRoca Roquinha

OqueOqueOqueOque fazes de nosso jardim?

A música de circo contrasta com a seriedade – ou pretensa seriedade – do tema/título, uma vez que o protagonista mais parece um débil mental do que um herói de gesta, em evidente *constructo* interpretativo de cunho parodístico, distanciador e desconstrutivo. Dorst e Wilson parecem grifar a impossibilidade de representar o mito do Graal na contemporaneidade, a não ser por citações, recortes mínimos e alusões, reduzindo-o às puras gestualidade e visualidade que evocam, para o olhar do espectador, silhuetas ou tênues croquis das lendárias criaturas.

Desconstrução que o mesmo Dorst vai implementar e ampliar em *O jardim proibido: fragmento sobre D'Annunzio*, de 1983-1988, encenado pela Malersaal de Hamburgo em 1989. Também aqui a personagem central deambula pelo palco, frequentemente interrompida por cenas de sonho, reminiscências, desdobramentos ou projeções da biografia do poeta ou de seus escritos. Figuras como Eleonora Duse e Benito Mussolini frequentam estas alucinações de D'Annunzio ao lado de outras meramente acessórias. A desconstrução é bem característica em uma cena ao final, quando o poeta presencia a derrocada do fascismo, fato histórico ocorrido sete anos após sua morte. O culto romântico do gênio e do herói fornece substrato para o espetáculo, mas tudo é perpassado pela decadência, a paródia, o *over-acting* de situações cujas tessituras foram largamente ultrapassadas pela fantasia, pelo escatológico, pelo mórbido pesadelo trazido com a morte.

Outro representante do teatro de imagens a adquirir relevância internacional é Richard Foreman, fundador em 1968 do Ontological-Hysterical Theatre, em Nova York. Sua personagem permanente é Rhoda, interpretada por sua mulher, Kate Manheim, espécie de arquétipo da demandadora/receptora de todas as interrogações, dúvidas, perplexidades, induções e deduções que Foreman, com obsessiva repetição, não para de fazer a si mesmo e transporta

6. Teatro pós-moderno

para seus espetáculos. O nome da companhia evoca a matriz freudiana da histeria – convertida em estilo de interpretação e soluções de linguagem – revigorando formas cênicas tipicamente estadunidenses, como o *music-hall*, o *one man show*, o *stand-up* e o burlesco. É um bom exemplo de entrecruzamento entre a alta cultura e a cultura de massas. Após a estreia com *Angelface* e *Elephant Steps*, Foreman lança-se em diversas realizações que o consagram, especialmente *Sonhos tântricos para Massachusetts Oeste* e *HcOhTiEnLa*, criadas em 1971.

Nesta última, três garotas estão na cama, debaixo de lençóis. Uma delas diz: “Meu Deus, está me tocando o peito com a mão direita”. Em simetria, como uma repetição gramatical, outra garota diz: “Meu Deus, está metendo seu pé direito diretamente na minha vagina”. Ao que a terceira, imediatamente replica: “Meu Deus, está metendo o dedão diretamente no meu cu”. A superposição das frases, a simetria das construções, a rapidez na enunciação e nos gestos tornam ambígua para o espectador a apreensão do que está efetivamente sucedendo, dissolvendo a cena em um estado entre a fantasia, o delírio e a realidade, uma vez que surge um cartaz: “É FACIL ESQUECER TUDO O QUE OCORRE”, seguido de outro: “NINGUÉM PODE SABER, SE ESTAVAM OCULTAS SOB O LENÇOL”. Tal simultaneidade de eventos é uma marca do teatro foremaniano. Herdeiro da erótica genetiana, o encenador abusa da sensualidade e da escatologia, bem como de suas reverberações imagéticas, com largueza de propósitos, criando uma cena na qual o lúdico, o jogo, a candura infantil, aqueles limites entre desejos sonhados e efetivamente consumados constituem seu tema e produto postos em realce.

Em *Comprazendo as massas: representação falhada*, de 1975, há uma escritura dupla: um diário de notas de Foreman enquanto escrevia a obra e o texto em si, superpostas, alternando-se sobre a

cena. Há um presente contínuo que evoca o sonho, as imagens do subconsciente que vão e voltam chocando-se com outras imagens que conturbam este andamento, desafiando leis físicas, como, por exemplo, a parede de uma casa nova-iorquina de classe média que se abre para uma selva tropical, tornando adjacentes os espaços de ficção. As personagens perambulam por ali, ao sabor de seus impulsos, em aventuras que as levam de um lado a outro do tempo e do espaço. Espalhados pela cenografia surgem frutas, um cavalo enorme, lápides gigantescas, animais dissecados, um revólver, uma serpente, uma bicicleta, infundindo à cena uma ambiência surreal, “tudo com um valor simbólico no psicodrama de Foreman, símbolos da infância, da violência, do poder e do medo, da tentação e da sensualidade”.¹²

O confronto entre a selva e a cidade voltará, em 1986, a ser o tema de *Africanis instructus*, criação de parceria com o músico Stanley Silverman, oposição entre uma Londres “real” e uma África “sonhada”, nos estertores do século XIX. Novamente Rhoda está em cena, perplexa e inocente, deambulando em um mundo que não entende ou não consegue entender, personificando a fissura corporeamente ou o intervalo ficção-realidade, diretamente confrontada com o substrato de *O mal-estar na civilização*, de Freud. O método composicional cubista de Foreman ajunta ideias, personificadas em imagens, mas as enovela, desloca, subverte, solapando o sentido que possuíam, dando corpo a um universo de feição paródica, quase farsesca, pontilhada de cenas entrechocando-se e mutuamente comentando-se. Consagrado nos Estados Unidos e na Europa, nos anos 1990 Foreman torna-se uma estrela internacional, dirigindo óperas nas principais casas dos dois continentes.

O mais controvertido encenador estadunidense da década, contudo, é Peter Sellars, conhecido desde 1981 com *O inspetor*

¹² Observação crítica de Bonnie Marranca. *Cuadernos de El Público*, n. 37, Madri, 1986, p. 37.

6. Teatro pós-moderno

geral, de Gogol. Em 1986 encena *A tentação de santo Antônio*, usando textos entrecruzados de Flaubert, além de um *Ajax* ambientado no Pentágono, introduzindo uma discussão política aberta, desdobrada em *Nixon na China*, de 1987, não frequente no teatro estadunidense. Em 1993, com *Os persas*, aborda a participação dos Estados Unidos na Guerra do Golfo, empregando um surdo-mudo no papel central, dança javanesa, linguagem de sinais e microfones com vozes distorcidas. Sua produção de *O mercador de Veneza*, em 1994, utiliza um elenco multirracial (Shylock é negro; Porcia e Nerissa, sino-estadunidenses; Bassano e Antônio, latinos), insuflando o debate sobre as bases étnicas da nação, a obsessão pela segurança e os valores morais na era do capitalismo avançado. À frente de diversas óperas, sua visão é sempre transgressora e inovadora, veiculando aportes insuspeitados para um repertório coagulado de lugares-comuns e soluções de algibeira. Ao utilizar câmeras de vídeo, telas, microfones e toda uma parafernália de soluções digitais na cena, Sellars desnaturaliza a mimese, projetando-a junto à sensibilidade pós-humana.

Em 1985, diversos países europeus foram tomados de assalto por *Accions*, criação energética conduzida pelo grupo catalão La Fura dels Baus, integrado apenas por homens. Autodefinindo-se como adeptos de um “teatro festivo”, seus integrantes haviam passado mais de cinco anos se preparando com técnicas de funambulismo, escalada, rapel, malabares circenses, além de música e equilíbrio em alturas, para produzir esse espetáculo calcado sobre a força física, o desafio dos elementos, a absoluta entrega dos *performers* às ações reais que empreendem. O fogo surge em cena nessa realização sem palavras, sugerindo uma alegórica citação do mito prometeico. O momento de maior impacto gira em torno da destruição total de um automóvel à força de marretas. Mas também, com seus corpos seminus cobertos de tinta, os atores pintam gigantescas telas; imersos em tanques de água, simulam o surgimento da vida nos

mares; manipulam o fogo, infestando de fumaça o ambiente, tudo reunido em uma performance que tem tanto de entrega como de confiança mútua entre os parceiros, em cenas de alto risco físico.

Vestidos apenas com tapa-sexos, os atores dão em espetáculo seus corpos despidos, o que motiva acercá-los quer da obscenidade, quer da crítica a ela, dependendo do ponto de vista do momento. O sexo está tapado, mas em uma cena posterior os pênis aparecem embutidos em latas de Coca-Cola, expandindo as conexões entre o poder e suas obscenidades no âmbito da promíscua sociedade de consumo. Tal metanarrativa não verbal tem seus pontos de força mais na sintaxe das intensidades que na semântica intelectualiva; alicerçada na correlação rítmica entre música e imagem, nutrindo-se da fascinação do espetáculo do esforço humano, da espetacularização da operosidade de máquinas e implementos mecânicos diversos empregados como espaço-cenografia, superdimensionando gestos que, originalmente, poderiam ser tomados do cotidiano, mas aqui buscados no arrebatamento da violência. A gramática *furera* bordejando os limites do teatro, do circo e da festa, tipologia que poderia receber o nome de representação-execução. Não é um *happening* porque não há o improviso total, uma vez que um roteiro preestabelecido coordena as sequências-ações. Porém, em cada sessão, a performance pode introduzir ruídos, novos aportes ou desdobramentos quanto ao plano estabelecido, especialmente em função das variações de espaço que ocupa. O efêmero, o ilusório, a força figural das sensações cambiantes que atijam todos os órgãos dos sentidos marcam a Fura, filha de uma civilização industrial cansada e oprimida em centros urbanos congestionados, local onde as pulsões extravasam sob signos de descontrole.

Esmiuçar os limites é uma marca pós-moderna. Ela já estava na proposta da Mudra, a escola dedicada ao teatro total criada por

Maurice Béjart em Bruxelas em meados dos anos 1970, de onde saiu Maguy Marin, uma das representantes mais expressivas da dança-teatro. Limites são também tangenciados no trabalho de Philippe Genty, do Royal de Luxe, do Cirque du Soleil, nos espetáculos com cavalos amestrados de Bartabras, nas coreografias de Trisha Brown, LaLaLa Human Steps, Lucinda Childs, Momix, Carbono 14, entre outros grupos que tomam a dança como trampolim para novas explorações. Neste conjunto, a música, a dança, a performance, a ópera e as artes visuais intervêm com desenvoltura na criação do produto artístico, híbrido por excelência, em que as formas animadas ganham um relevo surpreendente. O Théâtre Cuisine, ao longo dos anos 1980, aproxima-se das artes visuais, retomando o surrealismo, através de sapatos e peças de vestuário em jaulas, figuras calcadas sobre objetos desfigurados, instrumentos musicais inventados, supervalorizando um parafuso, por exemplo. Em igual medida, o Théâtre Automatique monta *Le Cid*, de Corneille, em 1984, inteiramente com instrumentos metálicos, tornando Ximena um guindaste que pinça e coloca o campeador no rumo de sua batalha contra os mouros. O italiano Teatre delle Briciole, fundado em 1974, usa brinquedos de mola, de pilha, trens elétricos, além de vídeo e muitos efeitos de luz. *Genesi* (1982), sobre a criação do mundo, empregava dez quilos de argila, quatro peixes vivos, sacos plásticos, um filme de Chaplin, exibindo Deus como o diretor que tudo supervisiona, ouvindo rock e promovendo agitação. O grupo estadunidense Mabou Mines dedicou-se, durante décadas, ao teatro de bonecos e de formas animadas para montar textos de Beckett. Sua encenação mais surpreendente foi *Imagination Dead Imagine* (1987), construída com holografias sobre um pequeno esquife, com voz recitada, onde o corpo da jovem parecia mover-se, mas fruto de uma ilusão de óptica promovida pela tecnologia, nesta fusão de Beckett com John Lennon.

6. Teatro pós-moderno

O nome paradigmático da dança-teatro é Pina Bausch, tornada diretora do Tanztheater Wuppertal em 1973. Sua coreografia para *A sacração da primavera*, de Stravinski, em 1975, conheceu enorme sucesso internacional. Mas foi com *Café Müller* e *Pátio de contatos*, ambas de 1978, que seu trabalho encontrou a síntese daquilo que o teatro possui enquanto movimento e coreografia, recorrendo às reminiscências dos bailarinos-intérpretes como fonte para o material dramático. *1980* e *Valsa*, de 1982, consolidam seu prestígio. Na década de 1990, Pina desenvolveu criações em diversas cidades do mundo, como Palermo, Buenos Aires, São Paulo e Veneza.

O butô começa a invadir o Ocidente em 1980, com a apresentação de Kazuo Ohno no Festival de Nancy, revelando aos olhos curiosos da Europa o novo estilo de dança-teatro nascido no Japão vinte anos antes. Seu principal articulador foi Hijikata, artista radical que, fundindo técnicas do nô e do kabuki com procedimentos dadaístas, surrealistas e performáticos, propôs tomar o corpo como um local de sacrifício, em acepção próxima àquela empreendida pela *body-art*. Nas manifestações individuais, destacam-se Ohno, Akira Kasai, M. Ishii, A. Maro, Y. Ashikawa; mas foi com os grupos Ariadne, Sebi, Dairakudakan e Sankai Juku que a corrente adquiriu suas expressões mais ousadas e instigantes. A dança é vislumbrada como o modo mais intenso de ser, para onde o intérprete deve deslocar o essencial de sua vida. As transformações e metamorfoses dos corpos – em geral nus ou seminus – constituem um modo de radicalizar essa passagem temporal, empregando gestos adaptados à fluência das energias, com as pernas abertas e próximas do solo, em movimentos executados com lentidão e alta compressão nos impulsos e tensões. A memória contida nas células, as recordações dos nervos parecem ser o fim último perseguido pelo butô, que gerou influências e muitos desdobramentos no Ocidente.

6. Teatro pós-moderno

O teatro de Tadeuz Kantor adquiriu projeção em 1971, com a apresentação de *A galinha-d'água* no Festival de Nancy, embora ele já tivesse escrito e divulgado seus principais manifestos (manifesto do teatro informal, 1960; embalagens, 1962; manifesto do teatro zero, 1963; manifesto do teatro de acontecimentos, 1968) e apresentado em diversas cidades europeias suas bricolagens, embalagens e *happenings* desde 1962. Após bem-sucedida carreira como artista visual na Polônia, em 1955 Kantor fundou o Teatro Cricot 2, com o qual desenvolveu intensa atividade, aprimorando uma linguagem que busca a fusão das formas com os atores. De 1965 data o primeiro *happening Cricotagem*, apresentado em Varsóvia.

As mimosas e as macacas, de Witkiewicz, empreende uma turnê internacional em 1974, consolidando definitivamente a presença de Kantor no cartel internacional; no ano seguinte, ocorre a criação de *A classe morta*, ao lado do manifesto *O teatro da morte*. Recuperando as técnicas dadaístas de juntar fatos e situações de modo aleatório, marionetes inspiradas em Craig, performances e um gosto surrealista por paisagens arbitrariamente compostas, a cena de Kantor surge sempre atulhada de detritos, velharias, objetos inusitados, máquinas improváveis. Atores contracenam com bonecos e máscaras, usam adereços estranhos como prolongamentos do corpo, em um paroxismo que se confunde com mania ou obsessão. A visualidade é sempre pesada, feita de acúmulos; os figurinos são roupas esfarrapadas de outros tempos e lugares; a música pontua com um acento melancólico as passagens embebidas de reminiscências, memórias e evocações. A morte, para ele, é a própria encarnação do teatro, do presente, daquilo que afirma o ser humano tal como um Ulisses sempre a voltar para o ponto de partida. O nome de sua cidade natal foi o tema que inspirou sua penúltima obra, *Wielopole, Wielopole*, realizada em Florença em 1980, súplica de todos os procedimentos anteriormente empregados.

6. Teatro pós-moderno

Ao lado da performance, um novo enfoque sobre o trabalho do ator surge com a atuação de Grotóvski nos anos 1960, também na Polônia, rapidamente contaminando Europa e Estados Unidos. Criador do Teatro Laboratório de Wroclaw, ele tinha uma metodologia que visava a transcender o padrão mimético e alcançar, a partir de inspirações artaudianas, novas relações com o espectador. Definindo sua abordagem como uma autopenetração psicofísica, salientou a importância da criação de uma partitura de ações para o intérprete, a busca de uma mitologia pessoal e um desvendamento anímico cujos objetivos eram apresentar não a personagem, mas o modo como o ator a compreende e com ela se relaciona. Tais *turning points* foram amplamente utilizados em montagens como *Akropolis* e *O príncipe constante* (1966), além de *Apokalipsis cum figuris* (1968), implicando um treinamento rigoroso que, aos poucos, acabou por autonomizar-se, constituindo um fim em si mesmo. Seu discípulo Eugenio Barba, levando ainda mais longe tais proposições, organizará a antropologia teatral ao longo dos anos 1970, alastrando-a pelo mundo todo e tornando-a a mais influente tendência de interpretação cênica no curso dos anos 1980.

Não tendo criado nenhum espetáculo notável com seu Odin Teatret, instalado na Dinamarca, Barba disseminou, todavia, a formação de um novo tipo de ator: o solista. Que encontra substrato junto aos desígnios pós-modernos de culto narcísico e dedicação a uma mística, com investigações gravitando em torno de identidade, alteridade e processos interculturais, mesmo que juntando de modo pouco claro ingredientes técnicos orientais e ocidentais. A Ista, escola criada por ele, ministra cursos e workshops em muitos lugares do mundo, com ênfase na América Latina, onde a corrente antropológica multiplicou-se e encontrou numerosos adeptos.

O BRASIL

O espetáculo *Macunaíma*, de Antunes Filho, de 1978, costuma ser tomado como baliza quanto à instauração do pós-moderno no país.¹³ Recorrendo de modo desenvolto à intertextualidade, a obra efetivou uma releitura da cultura brasileira, obtendo através de sínteses imagéticas e entrecruzamentos sobre linguagens uma radiografia da nação. O herói mutante – indígena, negro e branco – buscava não apenas sua identidade como também uma alteridade projetada no futuro, redimensionando a antropofagia moderna de Mário de Andrade. Procedimentos da paródia e da carnavalização subverteram os códigos cênicos então em curso, produzindo metáforas cênicas inovadoras e desconcertantes. O palco nu, tomado como máquina ficcional por Antunes, forjou um estilo, largamente desenvolvido em seguida em realizações como *Nelson Rodrigues, o eterno retorno* (1980), *Nelson2Rodrigues* (1982), *Romeu e Julieta* (1984), *Paraíso, zona norte* (1989), *Trono de sangue – Macbeth* (1992), *Vereda da salvação* (1993) e *Gilgamesh* (1994), as mais bem-sucedidas empreitadas de seu Centro de Pesquisas Teatrais.

14 Noites de Performances, um megaevento organizado em 1982 pelo Sesc Pompeia, em São Paulo, reuniu os mais expressivos artistas ligados a esse modo de expressão teatral, implementando e difundindo as práticas sincréticas e/ou avizinhas com as artes cênicas, de Patrício Bisso a Gang 90, de Viajou Sem Passaporte até Manhas e Manias. Ivald Granato, considerado o pai da performance nacional, também esteve presente, assim como Artur Matuck e

¹³ O panorama aqui traçado privilegia a produção paulistana, dadas as dificuldades de documentação relativa ao restante do país. Foram úteis as consultas a algumas publicações: José Teixeira Coelho. *Moderno pós-moderno: modos e versões*. São Paulo: Iluminuras, 1995. Hans-Ties Lehmann. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Rita Gusmão. *Video e teatro: presença e influência do vídeo na arte cênica*. Curitiba: Appris, 2021. Renato Cohen. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989. Sílvia Fernandes. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010. Patrice Pavis. *A encenação contemporânea: tendências e perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

6. Teatro pós-moderno

Denise Stoklos, oferecendo ao público um sem-número de nuances desse fenômeno artístico híbrido e desterritorializado.

Em 1984 surge, através do grupo nipo-brasileiro Ponkã, o espetáculo *Aponkãlipse*, inspirado no livro bíblico de João e no I Ching, e cujas primeiras cenas mostravam as evidências do fim dos tempos de hoje em dia e as últimas criavam uma saída poética para um novo homem, em insólitas associação e fusão de técnicas e estilos representacionais. Luiz Roberto Galizia conduziu com o grupo, em 1984, *O próximo capítulo*, cuja inovação maior foi a apresentação de um episódio diário, comportando a presença de um convidado através de uma performance. Apelando para uma lenda japonesa, em 1987 o grupo põe em cena *Pássaro do poente*; a encenação de Marcio Aurelio juntou procedimentos do kyôgen (teatro cômico e satírico) e do nô (teatro clássico de figuras míticas) e alguns artefatos do kabuki (ópera chinesa) para a composição plástica e formal da cena, adensada com soluções advindas da *commedia dell'arte* ocidental. Obteve assim um espelhamento de técnicas e expressividades, filtradas pelo denominador distanciado de matriz brechtiana. O espaço cênico de Takashi Fukushima empregou fórmica e panejamentos, além de um grande espelho colocado por detrás, invertendo e duplicando as imagens, um requinte formal a serviço do texto, narrado de trás para a frente.

Em 1983, Denise Stoklos protagonizou *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*, sobre texto de Dario Fo e Franca Rame, abrindo caminho para seu “teatro essencial”, realizações solo que levaram a atriz a explorar várias intersecções entre linguagens, objetivando uma “expressão mínima”, recorrendo a mímica, performance, dança, recursos corporais, canto e texto, geralmente de sua autoria ou adaptado a suas necessidades: *Mary Stuart* (1987), *Casa* (1989), com a qual percorre inúmeros países, e *Um fax para Cristóvão Colombo* (1992).

6. Teatro pós-moderno

O grupo XPTO tem suas raízes nas artes visuais e na música. Estreia em 1984, com *Buster Keaton e a infecção sentimental* e, em seguida, *A infecção sentimental contra-ataca*, encenações nas quais as formas animadas forneciam material para uma inspirada criação intersemiótica. *Kronos*, de 1987, abordava o tempo e suas implicações; enquanto *Coquetel Clown*, de 1989, incorporava técnicas clownescas desenvolvidas ao sabor da performance, tornando suas apresentações mais marcadamente cênicas. Voltando-se para os espaços abertos, o grupo irá montar, nos anos 1990, diversos espetáculos em praças, ruas e quadras esportivas.

Corpo de Baile, de 1988, a terceira produção do grupo Boi Voador, sintetizou o acúmulo de experiências anteriores com adaptações literárias. Aqui foi estabelecida uma *entropia* sobre a obra de Guimarães Rosa, com cada conto tomado como uma *coreografia*. Tal espírito desentranhado da poética Rosiana, ligado à música e ao ritmo, forneceu estímulo para Ulysses Cruz, o encenador, e Deborah Colker, a diretora de movimento, materializarem imagens calcadas nas pulsações, na agilidade, na voragem dos deslocamentos das figuras. O ponto de partida foi a visão míope do pequeno herói Miguilim, ou seja, a realidade circundante percebida por intermédio da visão desfocada, fornecendo ao espectador ângulos caleidoscópicos de percepção.

Três mulheres merecem destaque neste panorama. Em 1989, Beth Lopes dirige *Observatório*, de Jayme Compri, materializando cenicamente obras de Julio Cortázar e James Joyce. No ano seguinte ela está à frente de *O cobrador*, adaptação do conto homônimo de Rubem Fonseca, lançando a Companhia de Teatro em Quadrinhos. Com *Os brutos também amam*, de 1992, de autoria de Luiz Cabral, ela se debruça sobre o cinema, formando uma coleção de exercícios muito eficientes junto aos limites da narrativa e às intersecções possíveis entre o teatro e outras linguagens. A encenadora Cibele

6. Teatro pós-moderno

Forjaz alcança notoriedade em 1991 com *Florabela*, de Alcides Nogueira. Mas é em 2002 que seu nome desperta a curiosidade nacional com *Woyzeck, o brasileiro*, de Fernando Bonassi, oferecendo a Matheus Natchergale um desempenho soberbo; além de *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, em bem-sucedida revisão do original, banhando suas ações em uma sensibilidade pós-moderna. Com *Exercício nº 1*, a encenadora Bia Lessa impôs sua presença em 1987, mas foi com *Cartas portuguesas*, montagem que explorou uma floresta de folhagens e arbustos verdadeiros para ambientar a paixão de sóror Mariana Alcoforado e seu duplo, que sua marca se consolidou. Na obra seguinte, extraída de *Orlando*, de Virginia Woolf, ela voltou a perquirir sobre os duplos, agora como um mutante entre macho e fêmea, radicalizando em termos cênicos aquilo que era monólogo interior textual e fluxo de consciência na autora inglesa. A encenadora utiliza repetidas vezes os espaços dos urdimentos teatrais, de onde pode cair chuva, areia, pó, papéis picados, jatos de luz – cujas intromissões visam a desnaturalizar a cena –, também o local onde a atriz única de *Cena da origem*, baseada no Gênesis, aparecia para os espectadores, enfatizando o quanto *o fora* pode se imiscuir com *o dentro* em sua ficção. Seu processo de citações contínuas e livre arquitetura dramática atinge o cume em *Viagem ao centro da Terra*, pretensamente baseada em Júlio Verne, tendo ela declarado não conhecer a obra, mas apenas uma breve sinopse.

Renato Cohen está à frente de *Espelho vivo*, de 1986, obra inspirada no universo visual de René Magritte. A não delimitação entre as linguagens empregadas cria a ambígua posição da obra entre teatro, dança e performance. O coletivo Orlando Furioso, por ele dirigido, privilegia a expansão dos conceitos de cena e de teatralidade, incorporando recursos performáticos, das artes visuais, do cinema e dos audiovisuais, almejando configurar uma obra de arte total. Suas montagens se deslocam para espaços não convencionais, como bosques, galpões, piscinas e sítios virtuais, alicerçando

6. Teatro pós-moderno

pesquisas voltadas para a espetacularidade do *enviroment*, a atuação performática, a incorporação do acaso, o processo e as relações com o público, genericamente conceituadas como *work in progress*. *Sturm and Drang/Tempestade e ímpeto*, de 1991, é realizada no Parque Modernista, abrindo no meio do bosque um discurso sobre os horizontes da criação poética. Em 1995, Cohen está à frente de *Vitória sobre o Sol*, obra sobre a Revolução Russa redimensionada na linguagem do butô. Dois anos após, monta *Máquina futurista*, uma performance sobre arte e tecnologia. Empregando pacientes psiquiátricos, encena *Ueinzz: viagem a Babel*, experiência limite com não atores. *Ka: poética de Vélimir Khlébnikov*, poeta radical ligado às vanguardas russas do começo do século XX, ocupa-o em 1998. O texto de Gertrud Stein *Dr. Faustus liga a luz*, encenado em 1999, volta a incidir em suas explorações fronteiriças, bem como um novo trabalho com pacientes psiquiátricos, denominado *Dedalus*.

O encenador Gabriel Villela estreia em 1989 com *Você vai ver o que você vai ver*, de Queneau, ambientado na carcaça de um ônibus, efetuando uma paródia recorrente de vários gêneros e estilos teatrais. Em *Vem buscar-me que ainda sou teu*, dramatização da célebre canção *O ébrio*, de Vicente Celestino, ele regride às estruturas do circo-teatro, através de uma releitura que tem tanto de evocação nostálgica como de paródia dos ícones da cultura de massas. Sua encenação de *Romeu e Julieta*, em 1991, espetáculo de rua com o grupo mineiro O Galpão, fundia o circo, o teatro e o musical, radicalizando uma expressividade neobarroca que ressurgirá amplificada em *A rua da amargura*, exploração das produções da Semana Santa em chave de revisão estilística, súmula de referências, centrando nas alegorias sua força persuasiva. Percurso que se desdobra em *A falecida*, de Nelson Rodrigues, de 1994, *A torre de Babel*, de Arrabal, e *Mary Stuart*, de Schiller, de 1996, compondo uma trilogia de clássicos revisitados por uma sensibilidade barroquizante que flerta francamente com os signos da sociedade de consumo. Com

6. Teatro pós-moderno

O mambembe, de 1998, presta uma homenagem ao teatro nacional, sublinhando a carnavalização. Para o Teatro Castro Alves, na Bahia, Villela criou uma versão multirracial de *O sonho*, de Strindberg, em 1999. No Rio de Janeiro, em 1997-1998, encena dois espetáculos polêmicos: *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, e *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca.

Em 1991, retornando de uma longa ausência dos palcos, José Celso Martinez Corrêa dá a conhecer *As boas*, dirigindo e atuando. Dois anos depois, inaugura o novo Teatro Oficina, após uma radical alteração cênica promovida pela arquiteta Lina Bo Bardi, com a produção de *Ham-let*, baseada em Shakespeare, deslançando uma nova fase criativa, sintonizada com os entrecruzamentos de linguagens e procedimentos paroxísticos. Abusando da carnavalização, da paródia, da intertextualidade, do rompimento das relações entre palco e plateia possibilitado pela nova arquitetura do espaço, José Celso faz surgir algumas produções notáveis: *Mistérios gozozos* (1995), *As bacantes*, de Eurípidés, e *Para dar um fim no juízo de Deus* (1996), *Ela* (1997) e *Cacilda!* (1998), em que assume a dramaturgia, a interpretação e a direção, um forte entrelaçamento autoral reverberado através do conceito de *tragicomediorgya*. Um megaprojeto vai ocupá-lo entre 2002 e 2007: levar à cena *Os sertões*, recorrendo livremente à obra de Euclides da Cunha, em cinco partes, com a intenção de invadir um terreno adjacente ao teatro.

O encenador Antônio Araujo inicia sua atividade em 1989 com *Aoi*, de Yukio Mishima. Em 1991 dirige *Clitemnestra*, de Marguerite Yourcenar, com Marilena Ansaldi. Seu trabalho ganha relevo internacional em 1992 com *O paraíso perdido*, baseada em poemas de Milton, marcando o surgimento do Teatro da Vertigem. Seguem-se *O livro de Jó*, adaptação de Luís Alberto de Abreu, de 1995, e *Apocalipse 1,11*, de 2000, de autoria de Fernando Bonassi. A eleição de espaços não teatrais para seus espetáculos – *site specific*

6. Teatro pós-moderno

nas considerações pós-modernas - inscreve-os em um registro buscado nas memórias profundas da cidade e dos cidadãos, exacerbadas através do hiper-realismo nas interpretações e da alta teatralidade no aproveitamento cenográfico, imagético e de iluminação. Articulando essa densa intertextualidade, Araujo cria possibilidades de leituras em camadas para suas criações, não desprezando os ingredientes místicos, míticos e metafísicos vinculados aos temas que elege.

Gerald Thomas estreia em 1984, à frente de *All Strange Way*, e no ano seguinte dedica-se à *Trilogia Beckett*, ambas no Café La Mamma, em Nova York, e repetidas no Brasil com um acréscimo, em 1985. Suas produções seguintes são *Quartett*, de Heiner Müller, e *Carmem com filtro*, baseada em Prosper Mérimée, ambas de 1986. Sua colaboradora em toda a primeira fase é Daniela Thomas, requintada cenógrafa, figurinista e diretora de arte. São trabalhos que suscitam polêmica e admiração pela abordagem pouco convencional e abertamente pós-moderna com que os reveste, coalhando a cena de pontos obscuros, figuras e cenografia em ruínas, fumaça filtrando jatos de luz: é a ópera seca em seu estado germinal. Mas é com *Eletra com Creta*, também de 1986, que seu teatro adquire os indefectíveis contornos que marcam sua trajetória: a pronunciada bricolagem (aqui entrecruzando mitos clássicos e Lacan), o procedimento paródico (citações, epígrafes, alegorias, sua voz autoral gravada se imiscuindo por entre os discursos das personagens etc.), além de apelos ao humor e ao sarcasmo, a marcação deliberadamente hierática e/ou impostada, um mix de textos e cenas que, a cada passo, desdizem o que antes foi afirmado.

Com *O navio fantasma* (1987) e *Mattogrosso* (1989), efetiva verdadeiras obras de arte totais, naquele mesmo sentido de Bob Wilson, explorando com habilidade as alturas do palco, as correlações música/tempo/visualidade, arrancando humor irônico e cáustico

6. Teatro pós-moderno

de temáticas refratárias. Em *Trilogia Kafka* (*Um processo, Uma metamorfose e Praga*), baseado em Kafka, assenhora-se livremente das sugestões metafóricas ali encravadas. Na primeira, é o peso da biblioteca (imensas paredes de sete metros de altura cobertas de livros, alusão à cultura acumulada contextualizando a aventura de K.) que produz asfixia ao enredar sua criatura em um calvário burocrático de cunho cartorial. Na segunda, a narração toma como ponto de partida o instante de horror de Gregor Samsa ao mirar-se no espelho, verificando sua transmutação. Em *M.O.R.T.E.*, de 1990, Gerald Thomas se lança sobre o universo da criação artística, parafraseando a si mesmo e a inúmeros outros artistas. Em *The Flash and Crash Days*, de 1991, junta mãe e filha em jogos sadomasoquistas lúdicos, ingênuos, carregados, sutis, grosseiros, explorando a virtuosidade interpretativa das atrizes. Sua criatividade a partir de então começa a repetir-se, apelando para inúmeros simulacros: *Saints and Clowns*, de 1992, *O Império das Meias Verdades*, de 1993, *Unglauber*, de 1994, e *Nowhere Man*, de 1995.

O encenador Renato Karman também explora espaços inóspitos e inesperados em realizações como *Viagem ao centro da Terra*, de 1992, uma jornada experimental multimídia, verdadeira travessia onde o público é tratado como expedicionário em meio a lama, fogo, água e cenas performáticas. Recorrendo a uma grande escavação para um túnel no Parque Ibirapuera, a montagem superpunha cenas, evocações e paisagens de forte teor mítico e surreal. De modo assemelhado ele articula, em 1996, *A grande viagem de Merlim*, com dramaturgia de Luis Alberto de Abreu, na qual um caminhão-baú multimídia conduzia o público a um aterro sanitário na periferia de São Paulo, às ruínas do Teatro Polytheama, em Jundiaí, encerrando o percurso junto a uma lagoa na serra do Japi.

Diretor da Sutil Companhia de Teatro, do Paraná, Felipe Hirsch alcançou notoriedade com *A vida é cheia de som e fúria*, de 2000,

adaptando o romance *High Fidelity*, de Nick Hornby. A música não só é o assunto da realização mas também comenta, por intermédio de citações, a ação central, criando uma estereofonia dialógica de sentidos e significações. Este tipo de simultaneidade também estava presente em *A máquina*, de 2001, baseada em texto de João Falcão, sobre quatro adolescentes que almejam o estrelato teatral, realização multirracial e multimídia que se deslocava do sonho à realidade em jogo polivalente.

Embora a dramaturgia seja a área mais resistente à incorporação de novidades, alguns autores conseguiram ultrapassar suas limitações e torná-la mais significativa que os espetáculos dela decorrentes. Bosco Brasil estreia em 1994 com *Budro*, voltando seu olhar para a vida da juventude de classe média na São Paulo do final do milênio. No ano seguinte, coloca em cena *Atos e omissões*, deslizando uma discussão assemelhada para a periferia da cidade, entre personagens das camadas empobrecidas da sociedade, enfatizando as situações cômicas possíveis. *O acidente*, de 2000, chega à cena pelas mãos de Ariela Goldman, reafirmando o enfoque sobre seu tempo e sua geração. Em 1996, é a vez de *Qualquer um de nós* ganhar o palco, novamente pelas mãos do autor. *Os coveiros*, outra comédia, encontrou em Hugo Possolo um diretor ajustado a seus climas leves e brincalhões. Em 2001, um texto curto entusiasmo público e crítica: *Novas diretrizes em tempos de paz*, apresentado em um ciclo de dramaturgia promovido pelo Ágora Teatro. Através dos delicados acentos de Ariela Goldman, a obra torna possível o surgimento de uma terna magia e de uma complexa rede de intenções entre um viajante polonês e um agente policial que faz a triagem no setor de Imigração, no ambiente da Segunda Guerra Mundial.

Uma trilogia de 1996 composta de *Perpétua*, *Opus Profundis* e *Desembestai!* introduziu Dionísio Neto no cartel, em propostas que se acercavam da interação com recursos multimídia, rock,

6. Teatro pós-moderno

dança e depoimento pessoal. Em 2000 surgem três novos textos: *Corações partidos e contemplação de horizontes*, com produção da Companhia Cachorra, *Antiga, a milagrosa história da imagem que perdeu seu herói*, com direção de Sérgio Ferrara, e *O dia mais feliz da sua vida*, com direção de Marcia Abujamra. Um outro autor, entretantes, parece sintetizar e exacerbar todos esses novos arranjos existenciais: Mário Bortolotto, especialmente pelo aspecto rústico e inacabado de sua produção, em processo, abarcando uma multiplicidade de criaturas *junkies*, *outsiders* e marginais que devem à literatura *beat* um parâmetro de referência. Em 1996 ele lança *Será que a gente influencia o Caetano?*, *Rolex: o anti-Velox* e *A Lua é minha*. Laureado como o melhor autor do ano 2000 pelo conjunto da obra (montou simultaneamente treze criações), aí se destaca *Nossa vida não vale um Chevrolet*, onde ele próprio entrava em cena, conformando um duplo quase indistinguível entre alteridade e performance.

Em 1996, Fernando Bonassi transpôs para o palco seu romance *Um céu de estrelas*, dirigido por Lígia Cortez. Sua obra mais notável até o momento, contudo, é *Apocalipse I,II*, criada junto ao Teatro da Vertigem e obedecendo ao comando de Antônio Araujo. Colaborando com a equipe, deu forma à revisão do texto bíblico, enfatizando os horrores que acompanham a trajetória do apóstolo João em sua caminhada pela terra dos desvalidos. Em 2002 dedicou-se a outro projeto ambicioso: situar na periferia de uma grande cidade brasileira a fábula *Woyzeck*, de Büchner, com encenação de Cibele Forjaz. Para o ciclo de dramaturgia promovido pelo Sesi, escreveu a irônica *Três cigarros e uma lasanha*, sobre a juventude atual.

Além de crítico e teórico, Aimar Labaki passou a dedicar-se também à dramaturgia e à encenação. *Vermuth*, encenada em 1998, abordou a curra de uma professora em uma escola de periferia, escancarando de modo hiper-realista essa aguda problemática

social. Em seus textos, o entrecruzamento de sexo e poder espraia-se em variados formatos: em *A boa*, nas relações entre dois jovens de classe média (não fortuitamente, uma releitura *minimal* de *A alma boa de Set-Suam*, de Brecht); em *Cordialmente teus*, no formato de diversas situações entre dominadores e dominados iniciadas no século XVI; e em *MSTesão*, ao contrapor uma inescrupulosa dona de revista de nus masculinos se aproveitando de um jovem egresso do movimento dos sem-terra.

Os ataques de 11 de setembro de 2001 às torres do World Trade Center e ao Pentágono, nos Estados Unidos, promovidos pela Al-Qaeda, costumam ser tomados como marcadores do final de uma era de liberalismo, encerrando o pós-modernismo. Uma crescente onda de contestações, fundamentalismos, medidas repressivas e censórias, ofensivas militares e redirecionamentos geopolíticos em escala global determinou, nas mesmas proporções, novos rumos também para as atividades culturais e artísticas.

7. Apontamentos sobre *História do teatro brasileiro*



A ironia tem a ver com contradições que não se resolvem – ainda que dialeticamente – em totalidades mais amplas: ela tem a ver com a tensão de manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras.

Donna Haraway

História do teatro brasileiro, empreitada coordenada por João Roberto Faria em 2013 para a editora Perspectiva, dá um exemplo editorial dos mais meritórios à cultura do país. Empreendimento de alto voo, reuniu mais de quarenta pesquisadores para sua redação, demandou mais de cinco anos de tratativas para ser levado a termo, tendo sido financeiramente socorrido pelo Sesc-SP na coedição da obra. Saudadas suas qualidades, resta discutir seu conteúdo.¹

¹ João Roberto Faria (org.). *História do teatro brasileiro*, vols. I e II. São Paulo: Perspectiva/Sesc, 2013. As remissões são efetuadas pelas páginas.

A leitura dos dois volumes causa a impressão, em um primeiro momento, de que poderiam ter sido forjados por Décio de Almeida Prado. Como se sabe, o notável crítico paulistano almejou tal projeto, tendo registrado esse desejo em alguns escritos. Tal impressão diz respeito não apenas ao aproveitamento desse material elaborado por Décio nos três capítulos iniciais da obra, mas também à arquitetura conceitual que a presidiu em sua totalidade – fortemente lastreada na literatura dramática – a despeito de Décio ter clareza da natureza performática da cena. Adepto da postura metodológica de Antonio Candido, o crítico fazia uma leitura de nosso passado cênico paralela ao campo literário, no qual “momentos decisivos” são valorizados em detrimento de outros componentes. Nesse viés, não foi outro o caminho empreendido por João Roberto Faria, autoconfesso seguidor do mestre, que idealizou os demais capítulos, encomendou-os a especialistas e arrematou, por meio de discretas intervenções, as inter-relações de redação entre uns e outros.

Faltou, todavia, desde o início, delimitar uma plataforma conceitual que amparasse sua arquitetura e redação, sendo cada pesquisador atirado à própria sorte. Confiou-se, aparentemente, que todos partilhassem os mesmos conceitos e estivessem concordes quanto às questões metodológicas, ou jogou-se no escuro, à espera da colheita. O fato é que a obra apresenta diversos desníveis, dentre os quais quero destacar aqueles que me soam mais prementes.

Em função do aludido viés literário e estetizante, a obra não efetiva correlações mais bem articuladas entre a cena e os processos socioculturais do país. Corre-se o risco de supor que a atividade cênica nacional ocorreu acima dos acidentes de percurso do país, de sua institucionalização enquanto Estado, de seus conflitos de poder, de suas lutas internas e externas, de seus golpes de Estado,

períodos de censura, de suas oscilações econômicas que geraram crises na circulação da moeda e, sobretudo, acima dos dilemas da sociedade para a qual tal teatro foi criado e apresentado e que o sustentou ou lhe deu as costas, ao sabor das circunstâncias. Sobre tais desvãos, bastam poucos exemplos: a política de encilhamento de Rui Barbosa, no início da República, depauperou a população, e os teatros ficaram às moscas, episódio não mencionado. O Estado Novo de Getúlio Vargas criou um bem organizado aparato repressivo contra seus opositores, que constituiu o pano de fundo contra o qual lutou nosso modernismo artístico, ignorado na obra. O chamado “milagre econômico”, forjado pelos militares no pós-1964, também sem registro, incluiu, entre outros procedimentos de atuação ideológica, o revigoramento do Serviço Nacional de Teatro, bastante ativo a partir de 1974, socorrendo ideologicamente o regime. Cada uma dessas peripécias pode admitir leituras variadas, mas incidências históricas não devem ser alteradas ou suprimidas ao bel-prazer do historiador.

Embora Décio defendesse a tríade “obra, autores e público” como fundadora do fenômeno teatral, o terceiro elemento passou incólume nessa *História*, não havendo qualquer consideração sobre as plateias que acorriam aos espetáculos, turvando uma visão mais objetiva sobre o fenômeno. Se tal averiguação era particularmente espinhosa até o fim do século XIX, ao longo do século passado dispúnhamos da Sbat – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais como fonte fidedigna para quantificar a recepção, mas esse “detalhe” passou longe da arquitetura da obra, uma vez privilegiada a perspectiva literária e seus dramaturgos.

CAPÍTULOS

Reputo o primeiro capítulo, dedicado ao teatro da missão jesuítica, um dos mais problemáticos do conjunto. Redigido por Décio no

início dos anos 1970, insiste na leitura dos autos remanescentes de José de Anchieta, mas ignora aspectos bastante relevantes contidos nas implicações daquelas iniciativas cênicas. Ao menos uma dúzia entre as dissertações e teses já efetivadas salienta com acuidade diversos problemas ali existentes. Um deles é o epíteto “teatro de Anchieta”, uma vez que o material foi redigido e praticado por inúmeras outras figuras além do venerável novo santo brasileiro. Outro é que não é possível desligar o aparato catequético-pedagógico em que tal produção se insere de um programa bem mais amplo articulado pela Companhia de Jesus em relação a suas funções de dominação, ponto inicial de uma conquista espiritual consolidada com o tempo. Por último, a total omissão à cultura dos indígenas que aqui viviam, uma vez que aquela ação missionária foi um processo de luta intercultural, na qual o teatro era apenas uma das estratégias.

Desde Lévi-Strauss tem havido proveitosa releitura de nosso passado colonial à luz, exatamente, desses intercursos socioculturais, com ampla vantagem para a consideração das culturas indígenas. Tal compreensão, todavia, destoa do “momento decisivo” privilegiado por Décio, razão pela qual ele sacrificou a abrangência histórica em função da ideologização preconcebida e que revela insuficiência para enquadrar não apenas aquele como outros momentos tomados como modelares.

Os demais capítulos do volume 1, da autoria de outros pesquisadores, seguem essa acentuada tônica literária, priorizando o estudo dos gêneros e subgêneros nos quais se exprimiu. Tal modo de exposição não ajuda na compreensão do fenômeno cênico em si, e menos ainda baliza e situa as efemérides históricas e simbólicas de nosso passado, como foram a implantação do Teatro São João, a abertura do Conservatório Dramático ou a inauguração do Alcazar Lyrique, três marcos do século XIX diretamente associados ao

desenvolvimento sociocultural de nossas práticas de palco, em detrimento daquilo que, como sugeriu Foucault, poderia ser o fulcro de uma história: a escritura da genealogia de uma prática.² Honroso destaque deve ser creditado ao capítulo dedicado aos espetáculos e à interpretação dos românticos, de Luiz Fernando Ramos, verdadeira escavação inovadora e arqueológica.

É no segundo volume, todavia, dedicado ao teatro moderno e contemporâneo, que os maiores problemas se concentram. João Roberto Faria encomendou-os a notórios especialistas, e talvez por essa razão um tom ensaístico e interpretativo percorra cada um deles, evidenciando outro rumo argumentativo em relação aos capítulos do primeiro volume. Há, em geral, maiores referências às práticas de palco, embora a dramaturgia nele também cintile em destaque.

Tania Brandão assina o capítulo-chave desse volume, dedicado às companhias profissionais modernas, não apenas fixando algumas idiossincráicas balizas historiográficas como também imprimindo o tom argumentativo que o sustenta *in totum*. Para situar a questão moderna, ela evoca o termo “reedição” querendo significar que a necessária superação da antiquilha cênica presente nas primeiras décadas do século XX correspondeu àquela almejada ao final da centúria anterior, “a mesma preocupação com a superação de um abismo, a distância que separaria o país do mundo dito civilizado” (p. 80). Tal proposição, segundo ela, torna-se fundamental para sustentar o entendimento “das mudanças do teatro brasileiro na segunda metade do século XX, isto é, *a era do teatro moderno e do encenador*” (p. 80, grifo da autora). Tal cálculo se evidencia excêntrico: ou não se está chamando as coisas pelo nome, ou os fatos estão sendo atropelados ao sabor das letras.

² Michel Foucault. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 2002; e, também, “Nietzsche, a genealogia e a história”. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

O país não era civilizado não porque a cena nacional se mostrasse “inculta”, como atestara Machado de Assis ao final da centúria anterior, mas porque um tenebroso regime escravocrata andava de mãos dadas com um Estado ainda imperial, em um momento em que toda a América já se tornara republicana e superara aqueles patamares “bárbaros”. Por outro lado, as primeiras cogitações estéticas modernistas começam a ganhar consistência entre nós em meados da segunda década do século XX, em um momento em que a Europa vivia, estarecida, a Primeira Guerra Mundial. O fim da *belle époque* significou igualmente, no Brasil, a despedida do século XIX e da série de revoltas que, iniciadas em 1918 com o levante do Forte de Copacabana, culminaram na Revolução Liberal de 1930, período da longa agonia de nossa oligarquia fundiária.

Não se compreende, portanto, o raciocínio da autora em relação ao predomínio do encenador na segunda metade do século XX se, desde Renato Vianna com *A última encarnação de Fausto*, em 1924, já se sabia ser o mesmo uma figura mestra e indispensável ao teatro moderno, a despeito do fracasso daquele empreendimento. A crítica de António Alcântara Machado, a atuação do casal Álvaro-Eugênia Moreyra e sobretudo a encenação de Flávio de Carvalho de seu *Bailado do deus morto*, em 1933, lastrearam e disseminaram com ênfase o ideário moderno e suas implicações cênicas décadas antes, portanto, da segunda metade do século passado, como cogita Brandão.

Ao lado desse assincronismo temporal existem, contudo, alguns desvãos pontuais problemáticos. Dois capítulos analisam a trajetória do Teatro de Arena e do chamado “teatro de resistência”, mas não houve detalhamento assemelhado em relação aos grupos Oficina e Opinião nem à atuação de Ruth Escobar, entre outros, lacunas irreparáveis, uma vez que ocuparam posições de absoluto destaque ao longo dos anos 1960.

Escrevi sobre a questão experimental, atendendo à demanda de produzir um capítulo interpretativo e ensaístico, razão pela qual fiz referências a tais nomes, mas sem aprofundar nenhuma de suas trajetórias por não ser esse o propósito. Pensava eu que estivessem sendo objeto analítico de outros capítulos, o que resultou em um equívoco.

Faltou ao teatro praticado nos anos 1970 e 1980 uma visão de conjunto ou de seus detalhes, o que deixou de fora muita coisa, bem como alguns pontos-chave para o entendimento do que veio depois, tais como a atuação de companhias como a de Othon Bastos, Antônio Fagundes e Antônio Abujamra e, no Rio de Janeiro, o Teatro Ipanema e o Teatro dos Quatro, além da presença contínua de nomes como Renata Sorrah, Dina Sfat, Raul Cortez, Beatriz Segall, Juca de Oliveira, Christiane Torloni, Regina Duarte, Fernanda Montenegro, Paulo Autran, entre outros, divididos entre o palco e a televisão.

Ainda, a segmentação temática adotada relegou à condição de apêndices o teatro de rua e o teatro de animação como expansões secundárias, como se o país não detivesse reconhecimento internacional nessas modalidades e inúmeros artistas não se dividissem entre os modos de palco e esses outros meios expressivos – e um ininterrupto diálogo não tivesse se produzido entre todos eles quanto à configuração global dos fenômenos cênicos das décadas mais recentes.

O FUNDO E A FORMA

Sou citado por Tania Brandão³ em seu texto, a partir do verbete “Moderno”, que escrevi para o *Dicionário do teatro brasileiro*,⁴ e por

³ Tania Brandão. “As companhias teatrais modernas”. In: João Roberto Faria (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 2. São Paulo: Perspectiva/SESC, 2013, p. 80-96.

⁴ Edécio Mostaço. “Moderno”. Verbetes. In: Jacó Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de

ali ter dividido em duas tendências divergentes as considerações dos vários analistas que até então haviam se debruçado sobre o tema: os adeptos de uma linha *evolutiva* e os de outra, de *ruptura* – razão pela qual evidenciei o fato como um *problema* a ser deslindado pela teoria teatral brasileira. Por que um problema? Porque as explicações disponíveis não partem de raciocínios convergentes ou metodologicamente compatíveis, mostrando-se assimétricos em razão de que tal debate só poderá ser coerentemente dimensionado através do entrecruzamento de duas ordens de consideração: a emergência da modernidade estrutural do país e o modernismo artístico de seus agentes culturais. Quer dizer, se forem adotados outros raciocínios históricos, críticos e estéticos, que priorizem outros valores em torno dos quais as posturas convencionais se encontram assentadas.⁵

Todos os que acompanham em miúdo esses debates estão cientes das progressivas contestações, em publicações recentes, quanto às posturas críticas que disputam hegemonia em torno dessa questão, especialmente após os anos 1990, quando a redemocratização estimulou novas investidas sobre ângulos que, aparentemente, a partir do ponto de vista da crítica moderna, se encontravam resolvidos.⁶ Vejamos os termos dessas disputas.

Lima (org.). *Dicionário do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

⁵ Nessa acepção, o pensamento de Deleuze vislumbrado por Foucault talvez possa sugerir uma diferença: “Não se deve compreender que o retorno é a forma de um conteúdo que seria a diferença; mas sim que, de uma diferença sempre nômade, sempre anárquica, até o signo sempre em excesso, sempre deslocado do retorno, produziu-se uma fulguração que levará o nome de Deleuze: um novo pensamento é possível; o pensamento, de novo, é possível. Michel Foucault. *Ditos e escritos*, v. II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 254.

⁶ Sobre tais dissensões, consultar: Victor Hugo Adler Pereira. *A musa carrancuda*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. Iná Camargo Costa. “A produção tardia do teatro moderno no Brasil”. In: *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998. Sebastião Milaré. *Batalha da Quimera*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. Giuliana Simões. *Veto ao modernismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Fapesp/Hucitec, 2010. Christina Barros Riego. *Do futuro e da morte do teatro brasileiro*. São Paulo: ECidade, 2010.

7. Apontamentos sobre História do teatro brasileiro

Se a oposição entre *profissional* e *amador* revela, de saída, impropriedade conceitual para separar as práticas cênicas em jogo – uma vez que a arte modernista foi, em todos os quadrantes, iniciativa de amadores –, salta aos olhos a oposição entre os debatedores sobre a valoração do que era ou não moderno, notadamente no capítulo aqui em destaque. Por outro lado, o processo de modernização conjuntural e o advento da modernidade nos países industrializados não foi uniforme nem cabal, fazendo que uma data ou evento isolado tenha um peso limitado quanto a tais processos amplos e diversificados que, em não raros casos, abarcaram mais de uma geração. Em um país periférico como o Brasil, com uma abolição da escravatura tardia e uma jovem república autoritária mantida por estamentos, mais formal que real, somente um ato de força como a Revolução de 1930 conseguiu pôr fim à política oligárquica vigente desde o Império, em que se opunham liberais e conservadores na manutenção de um mesmo *status quo*. Entre 1922 (Semana de Arte Moderna) e 1937 (Estado Novo) alojam-se tensões, clivagens e disputas políticas em torno de direitos civis e o estatuto de cidadania cujas lógicas são excludentes entre si, razão maior pela qual a alteração de mentalidades, e especialmente a de práticas institucionais, não se deu por decretos ou atos voluntaristas.

Ou seja, a despeito dos reclamos modernistas de um Alcântara Machado, das atuações de Renato Vianna, Álvaro-Eugênia Moreyra ou Flávio de Carvalho, as práticas cênicas profissionais não se alteraram em seus padrões dezenovistas, embora um agudo debate artístico e intelectual tenha animado aquelas décadas. Até 1940, o modernismo cênico foi uma ideia, mas sua real implantação só começou a ser efetivada após essa data.⁷

⁷ Embora o foco analítico continue privilegiando o eixo Rio-São Paulo, é preciso não esquecer de outros cenários em disputa, em outras capitais do país. Nesse sentido, ver as obras a seguir. Raimundo Matos de Leão. *Abertura para outra cena: o moderno teatro na Bahia*. Série Fundação Gregório

A década compreendida entre 1938 e 1948 (fundações do TEB – Teatro do Estudante do Brasil e do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia) foi crucial para a implantação da modernidade estrutural no Sudeste do país e, igualmente, de nosso modernismo estético-cênico por meio da atuação de amadores subsumidos aos imperativos da encenação. Eles atuaram, é bom frisar, contra um pano de fundo autoritário e persecutório sob censura. *Vestido de noiva* (1943), nessa quadratura, é apenas uma data simbólica, que tanto pode regredir a 1938 com o *Hamlet* do TEB como adiantar-se até 1948, com o TBC. O que esse decênio evidencia é uma progressiva instalação do modernismo nos palcos, sua claudicante absorção por parte de nossas plateias e os embates causados com os profissionais, o que implica verificar uma linha evolutiva quanto aos eventos. Ao passo que o termo “ruptura” foi empregado pela crítica moderna, vale dizer Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, para estabelecer uma data monumental representada por *Vestido de noiva*. Mais tardiamente, Sábato voltou a invocá-lo a propósito de *O rei da vela* (1937), fazendo o marco simbólico regredir até o texto de Oswald de Andrade. Isso porque houve, para a mentalidade moderna, a necessidade de fixar balizas, de estourar a monotonia dos relógios, pois as revoluções modernas almejavam iniciar um novo calendário, um simbólico ano zero de renovação. Tal é, em sua configuração sumária, o quadro estrutural do *problema* a que fiz referência.

Tania Brandão, todavia, se pretende ultramoderna ou, quiçá, pós-moderna. Para ela, “é discutível a tentativa para localizar a ocorrência de um movimento moderno no teatro nacional” (p. 81), uma vez que nosso teatro teria conhecido um desenvolvimento próprio, sem paralelo com a cena internacional, “através de

de Mattos. Salvador: Edufba, 2006. Antonio Edson Cadengue. *TAP, sua cena & sua sombra: o teatro de amadores de Pernambuco (1941-1991)*. 2 v. Recife: Cepe, 2011. Lothar Hessel. *O teatro no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

uma trajetória muito peculiar de formulação do novo, capaz de desautorizar tanto a noção de progressão como a de quebra” (p. 82). Para estabelecer as bases desse esotérico raciocínio, distanciado de ambas as acepções, a historiadora recorre, sem artifícios, a um stratagem: o apelo “ao impulso e ao clamor”. Tal stratagem lhe dá ensejo para relançar a figura do protagonista – a “personalidade empreendedora” –, quer dizer, a contraparte cênica da desacreditada personagem do herói histórico cantada em verso, prosa e melodia desde Hegel: a história enquanto enredo de ópera. Assim, instigados pelo impulso e pelo clamor, seus heróis da modernização conheceram três momentos: os esforços de atualização, a instrumentalização política e a incorporação e luto. Vejamos o fio desses cálculos.

Segundo Brandão, a história do teatro brasileiro não pode ou não deve ser comparada àquela internacional, uma vez que possui pulsação própria, obedecendo a designios “peculiares”. Devemos, portanto, esquecer que Oswald de Andrade passou longas temporadas em Paris, que Renato Vianna conhecia Stanislávski, Antoine, Bragaglia e Meyerhold, que Eugênia e Álvaro Moreyra assistiram a ensaios no Vieux-Colombier, que Flávio de Carvalho morou dez anos na Europa, que Paschoal Carlos Magno foi embaixador em Londres, que Alfredo Mesquita foi aluno de Dullin, que Décio de Almeida Prado conheceu o circuito teatral estadunidense, que Sábato Magaldi foi aluno de Étienne Souriau em Paris, que Bibi Ferreira, Itália Fausta, Dulcina de Moraes e até Maria Della Costa passaram longas temporadas atuando ou estudando em Lisboa, além de inúmeros outros nomes decisivos nesse processo que tornou a ponte Brasil-Europa um vai e vem contínuo.

Refutar, portanto, as conexões da renovação brasileira à luz da renovação internacional é, no mínimo, estar desatento a evidências bem mais que “peculiares”. E o que dizer, ainda, da

passagem de Louis Jouvet pelo Rio de Janeiro, fartamente referida pelos integrantes do grupo Os Comediantes como decisiva para que se lançassem aos palcos? Ou das participações fundamentais de Esther Leão, Hoffman Harnisch, Ziembinski e toda a “turma da Polônia”, e até mesmo de Ruggero Jacobbi em sua fase pré-TBC, todos estrangeiros em suas relações com os amadores da época?

As refrações entre a cena internacional e a nossa podem ser dimensionadas na mesma medida em que a modernidade não conheceu, lá e aqui, o mesmo *timing*, por obra e graça das distintas configurações sociopolíticas, das diferenças estruturais existentes, dos pronunciados desníveis entre o Norte e o Sul. Mas negar trânsitos e relações torna-se ária difícil de ser sustentada, mesmo nos *vocalises* de Tania Bandão. Uma das incisivas linhas de investigação contemporâneas é designada como história da globalização, impulsionada pelas perspectivas decoloniais e interessada em averiguar como ocorreram e ainda ocorrem as desiguais relações socioculturais entre as regiões do planeta no tempo e no espaço. Nossa historiadora parece estar de costas a essa tendência. Quanto aos “esforços pela atualização”, ela destaca a dificuldade do teatro profissional em absorver as conquistas modernas dos amadores, um valo existente no passado de nosso teatro pátrio. Se isso foi um fato, a continuidade de seu raciocínio volta a embaraçar-se. Para ela, o ligame entre essas duas margens do mar Vermelho orbitou ao redor de Itália Fausta, ex-diretora do TEB e agora reintegrada ao profissionalismo pelas mãos de seu sobrinho, o empresário Sandro Polônio. Tomado pelo “impulso” gerencial e cedendo ao “clamor” da inovação, concebeu essa “personalidade empreendedora” um repertório que unia o velho e o novo, o conhecido e o inovador, para dar vida ao TPA – Teatro Popular de Arte, em 1948. É dessa sinergia operística que teria nascido a primeira companhia moderna, ao reunir no mesmo

palco a veterana atriz e a jovem e desconhecida Maria Della Costa.⁸

Tal raciocínio insiste na divisão amador/profissional como um estigma a ser sustentado e, nesse caso, cooptado; em seguida, faz uma conciliação, e não um enfrentamento, como foi da natureza dos entrechoques entre as duas mentalidades, e ainda, bem antes do TPA, outras companhias profissionais já davam sinais de mudanças e inovações, como as de Dulcina-Odilon, Bibi Ferreira e até mesmo Procópio Ferreira, o que enfraquece seu argumento.

Além disso, o TPA não aguentou mais que duas temporadas, desfazendo-se na prática e migrando para São Paulo, para ressurgir apenas em 1954 com a inauguração de sua casa de espetáculos, após Maria ter ingressado no elenco do TBC, onde se consagrou. A tese fundamental de Brandão, portanto, se afigura claudicante, dada a vacilação do projeto artístico e econômico de seu objeto de estudo. Mas o aludido estratagema, contudo, parece ter também outro objetivo: dirimir a importância e o decisivo papel desempenhado pelo TBC no processo de modernização e, com isso, devolver sub-repticiamente ao Rio de Janeiro a hegemonia sobre a cena nacional. Em apoio a esse particularismo, a historiadora chega a invocar, de modo bastante arbitrário, a fase amadora do paulistano TBC como evidência de que Franco Zampari estaria apenas continuando sua *joie de vivre* ao reformar um prédio de três andares para nele abrigar uma eficiente casa de espetáculos e constituir uma sociedade com mais de duzentos sócios para amparar sua iniciativa, que não passaria de quimérica aspiração a ser autor teatral. O argumento soa obscuro, uma vez que não se conhece outra tentativa de Zampari como autor além da malsinada *A mulher de braços alçados*, levada à cena em sua mansão poucos anos antes como *divertissement* de grã-finos.

⁸ A trajetória de Maria Della Costa e do TPA, bem como seus desdobramentos, foi por ela estudada em Tania Brandão. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

É bem verdade que na estreia *Madame Morineau* e o elenco do GTE utilizaram o ponto. Insistir nesse pormenor, todavia, como irrefutável prova de que o TBC não nasceu sob o signo da modernidade parece falar mal, inversamente, dos próprios raciocínios da autora, que tanto exalta o clamor e o impulso como forças motrizes de sua peculiar historiografia. O Teatro Livre de Antoine, o Teatro de Arte de Moscou, o Provincetown Players, o Théâtre de l'Atelier de Dullin – entre outros – foram produtos de impulsivos combatentes artísticos amadores contra uma mentalidade tacanha – e empregavam o ponto – e a ninguém ocorreu negar ali estar em curso a revolução cênica modernista. Tomemos tal passagem tão somente como peculiar, portanto, e concentremo-nos naquilo que efetivamente detém importância crítica e histórica: foi o TBC, e não o TPA, a primeira companhia estruturalmente moderna do teatro brasileiro, diretamente inspirada pelos melhores modelos europeus e estadunidenses então disponíveis, criada em São Paulo em 1948. Sua profissionalização deu-se poucos meses após, já em 1949, segundo uma regência de projeto cultural bastante arrojada e ambiciosa sob a batuta energética de Franco Zampari e Adolfo Celi, cujas biografias, como se sabe, poderiam também inspirar excelentes libretos de ópera...

Ao esmiuçar pormenores e insignificâncias do acontecer histórico, Tania Brandão pretende refutar algumas posturas mais ou menos assentadas sobre o processo de modernização da cena nacional para alcançar, em seu último raciocínio, um máximo de peculiaridade. Sob o signo daquilo que denominou “incorporação e luto”, ela destaca a montagem de *O comício*, em 1957, obscuro texto de Abílio Pereira de Almeida com direção e atuação de Sergio Cardoso, que fora o aclamado ator moderno do TEB e convidara o monstro sagrado passadista Jayme Costa para o papel do político. Reuniram-se no mesmo palco e na mesma cena, assim, as duas gerações artísticas que antes viveram um enfrentamento, selando

um acordo cujo “clamor” pulsava exatamente sobre o duelo de interpretações. Quer dizer, funcionando fortuitamente como diretor em sua companhia, Sergio Cardoso teria sido superado pelo intérprete que fora, cedendo espaço para a peculiar canastrice de Costa. Novamente as margens do mar Vermelho teriam se unido nesse instante, para que voltasse a brilhar, lá no alto, o glorioso teatro pátrio, sepultando através do luto as egipcíacas diferenças. O moderno fez água.

Tal cogitação é, de fato, excessivamente *peculiar*. A ninguém consta que Sergio Cardoso tenha almejado alçar-se à carreira de diretor, a não ser para tapar buracos na programação de sua companhia, remediando crises financeiras que a assolaram. Além do mais, a referida encenação não passou de irrelevante incidente na vida de um conjunto que, em seus melhores momentos, levava à cena produções de maior envergadura. Além disso, nem mesmo como símbolo um encontro entre Sergio e Costa parece ser digno de nota, uma vez que inúmeros outros elencos já haviam antes utilizado tal expediente, como incidência do *métier*, do dia a dia daqueles que precisam ganhar o suado pão e não dão a mínima importância para os desequilíbrios artísticos. Finalmente, soa estranho anunciar o luto do moderno nessa montagem biestelar quando a autora havia apostado todas as suas fichas no TPA como a instauração do moderno, estruturado em torno de Itália Fausta, uma atriz indiscutivelmente da velha geração, ainda que sincera e não designada para aquele conhecido perfil de monstro sagrado. Mas tal desvão parece ser outra faceta, quiçá incôscia, da peculiaridade.

Em 1957, quando a montagem de *O comício* ocorreu, o Teatro de Arena contava, desde o ano anterior, com um novíssimo elenco de base estudantil – leia-se amador – e um jovem diretor recém-chegado dos Estados Unidos, um e outro amadurecendo a convivência artística, sem nenhuma peculiaridade em relação ao passado do

“nobre” teatro nacional defendido pelo TBC e as várias companhias que dele emanaram. Este sim foi um fato novo, que eclodiu no ano seguinte, dando início à guinada nacionalista na cena nacional, abrindo funda contradição em nossa modernidade cênica.

Voltamos, assim, ao terceiro ponto antes assinalado como um *problema*: a necessidade de outros raciocínios historiográficos e estéticos conduzindo as investigações. Para desenvolvê-los, vou remeter a novo capítulo integrante da presente *História do teatro brasileiro*: aquele assinado por Rosangela Patriota e Jacó Guinsburg.⁹

O FATO E A INTERPRETAÇÃO

Sob o título “O pensamento crítico e estético”, os autores assinam o texto destinado a fazer um balanço do assunto referente à segunda metade do século XX. Constatando que “as avaliações críticas dos séculos XIX e XX incorporaram-se à escrita de sua história e tornaram-se *leitmotiven* de tais narrativas” (p. 277), eles partem das investigações dedicadas à longa duração e desdobram, em relação às últimas décadas do século, as análises que se impostam como recortes daquele tempo ou focalizações sobre quesitos específicos, com o intuito de mapear as incursões mais consequentes. Patriota sugere alguns temas para enfeixar tal estudo: modernização, modernidade, nacionalismo crítico, liberdade, identidade nacional, diversidade artística e cultural, tomados sob a égide da validade, uma vez que ninguém mais acredita ser a história uma emanção da verdade.

Volto a ser citado nesse capítulo, agora em função de meu ensaio de 1982, dedicado aos grupos Arena, Oficina e Opinião.¹⁰ A passagem é

⁹ Rosangela Patriota e Jacó Guinsburg. “O pensamento crítico e estético”. In: João Roberto Faria. (org.). *História do teatro brasileiro*, v. 2. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 277-299.

¹⁰ Edélcio Mostaço. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982. 2. ed.: São Paulo: Annablume, 2016.

7. Apontamentos sobre História do teatro brasileiro

breve e incompleta, pois o texto é apenas um resumo de outro maior, publicado sob o título *Teatro brasileiro: ideias de uma história*,¹¹ sugerindo constituir-se ele em roteiro interpretativo prévio à *História do teatro brasileiro* editada logo em seguida. Nesse novo escrito, abrindo as considerações, é afirmado que os numerosos estudos parciais efetivados na pós-graduação das universidades contribuíram decisivamente para o aprofundamento da pesquisa sobre o teatro brasileiro, mas que articularam, igualmente, uma desconexão com o passado analítico antes efetivado pela crítica moderna. De minha parte, isso ocorreu não por desconhecimento ou falta de sintonia, mas em função de uma postura crítica guiada por propósitos divergentes. Consonantes, vale frisar, com outros analistas e pesquisadores do tempo que, quando partindo daqueles textos ainda tomados como fundadores, com eles travaram polêmicas ou empreenderam outras visadas, coerentes com novos instrumentais analíticos.

Patriota é arguta ao surpreender os dois alicerces sobre os quais apoiei meus argumentos: a crítica a Althusser e sua totalizante iniciativa de recuperar o materialismo histórico pelo formato estruturalista e os divergentes posicionamentos de grupos de artistas engolfados nas “patrulhas ideológicas” dos anos 1980. Ao mirar os discursos ideológicos dos grupos teatrais da década de 1960, procurei, sim, trabalhar no atacado e no varejo, evidenciando como certas palavras, certos gestos e atitudes e certos termos-chave do discurso daqueles momentos espelhavam ou davam ressonância às teses políticas do passado ou faziam que se prolongassem até aquele instante.

Eu não desconhecia as posturas críticas e historiográficas de Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi ou Anatol Rosenfeld – fui aluno dos três –, apenas coloquei-as em suspenso, uma vez que meu foco

¹¹ Rosângela Patriota e Jacó Guinsburg. *Teatro brasileiro: ideias para uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

não abarcava a questão da modernidade do teatro no Brasil nem almejava discutir, retroativamente, suas bases de argumentação. Menos ainda me preocupavam questões associadas à identidade ou ao nacionalismo. Para ser claro, meu interesse precípuo centrou-se em averiguar o teor ideológico do tropicalismo cênico e os contrapontos que estabeleceu em seu tempo. Avancei, ao final do estudo, para as implicações que certas posturas e certas condutas produziram, especialmente por parte daqueles que, antes defensores do materialismo histórico (leia-se os princípios que criaram e nortearam o CPC e o posterior grupo Opinião) se encontravam, ao longo dos anos 1970 e 1980, à testa do SNT da ditadura civil-militar.

Nem todos os artistas brasileiros souberam, como Glauber Rocha ou Caetano Veloso, encontrar um modo dialógico de sobrevivência com o regime autoritário. Muitos ex-cepecistas convenceram-se de que *um pouco de pessedismo não faria mal a ninguém*, como Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes ou João das Neves, e encontraram, nesse passo, apoio de antigos companheiros da militância cepecista, agora em posições-chave dentro do órgão governamental, estendendo-lhes a mão. Ou seja, o SNT de Orlando Miranda constituiu-se como que em uma célula “esquerdista” dentro de uma burocracia autoritária de direita.

A principal objeção de Patriota às minhas considerações gira em torno da pouca ou rala apreciação do chamado “teatro de resistência” efetivado naqueles anos. De fato, ele não foi objeto do estudo aqui mencionado, mas o considereirei na sequência, ao lançar *O espetáculo autoritário*.¹²

Diante de tal quadro, o que dizer de *Gota d'água*, centro das críticas da autora? Era, sim, um espetáculo vinculado à “resistência”,

¹² Edélcio Mostaço. *O espetáculo autoritário*. São Paulo: Proposta, 1983.

agrupando artistas importantes, mas concebido dentro de estritos padrões do teatro convencional e de olho na bilheteria. Não há nada de extraordinário num artista que ganha a vida com seu trabalho, mas, para tanto, não me parece indispensável a autopromoção como perseguido político pelo regime e, simultaneamente, requerer verbas oficiais ao SNT e ser veiculado pela Rede Globo, como fez Paulo Pontes e a montagem em questão. Ou seja, houve ali uma *retórica de resistência*, mas não uma *prática de resistência*. Foi e ainda é esse o meu juízo sobre uma montagem e seu autor, em direta leitura de suas opiniões declaradas e atitudes manifestas naquele momento.¹³ Se não me referi à realização de *Gota d'água* em meu estudo, foi porque ali não vislumbrei alguma novidade que a distinguisse especialmente. E porque sua montagem exprimia, naquelas circunstâncias, em relevante postura, meus argumentos quanto ao pessedismo dos envolvidos.¹⁴

Minha visada, finalmente, continha escolhas. Sendo uma delas genericamente solidária com o que ficou conhecido como *projeto construtivo brasileiro*, procurando flagrar sua coerência em relação a nosso desenvolvimento histórico-cultural. Tal percurso e suas justificativas estão claramente delineados no capítulo que escrevi para a *História do teatro brasileiro*, aqui em discussão. Seu esboço – ou sua matriz, conforme queiram tomá-lo – está exatamente naquele ensaio anterior e alvo da análise de Patriota. Quer em um, quer em outro estudo, minhas referências conceituais e propósitos se distanciaram daqueles empregados pela crítica moderna. O TBC,

¹³ Depoimentos de ex-cepecistas evidenciam tais liames, conexões e táticas. Ver J. Barcellos. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Ibac/Minc/Nova Fronteira, 1994.

¹⁴ A expressão “ppededismo” faz alusão ao partido político PSD, existente na ocasião e que se caracterizava por apoiar qualquer que fosse o governo de plantão, procurando tirar vantagens. Foi empregada por Oduvaldo Vianna Filho no artigo “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”, publicado na *Revista Civilização Brasileira*, volume Teatro, em 1968. Em síntese, seus argumentos recuperavam uma estratégia do PC e do extinto Iseb, que advogavam um desenvolvimento nacional sem luta de classes. Ou seja, diante da miséria do teatro brasileiro, era necessário que todos se unissem em busca de verbas, ainda que distribuídas pelo SNT da ditadura civil-militar.

todavia, surge caracterizado como o vértice do projeto moderno, ponto mais alto da organização capitalista em nosso passado cênico recente, ao lado da consolidação dos ideais estéticos inovadores que o antecederam, julgamento antes efetivado por Décio de Almeida Prado exclusivamente quanto a sua dimensão artística. Se não assinalar tal desvôo em meu estudo de 1982, foi por respeito ao ilustre mestre. Passados tantos anos dos fatos, todavia, agora advogo em outro patamar crítico, no qual não diviso desatino analítico em louvar os méritos artísticos da empreitada em consonância com o bem-sucedido comércio ali efetivado, ao menos na primeira metade de sua existência. Uma vez que essa é a clivagem ontológica ou o cálculo – conforme o ponto de vista – do sistema econômico e simbólico no qual vivíamos e continuamos vivendo, no qual o não dito e a mais-valia retornam, como outro, não apenas sob o formato de prestígio, glamour e aplausos mas também enquanto lucro. É verdade, toda *peculiaridade* tem um custo.

Com isso, voltamos à arquitetura discursiva da presente *História do teatro brasileiro*, desatenta, em muitas de suas considerações, ao espesso jogo dialógico efetivado por agentes, empreendimentos, figuras e suas significações político-sociais adensando as instâncias do real, cujo desenho último ficou refém dos limites epistêmicos modernos e da *peculiaridade* de seus idealizadores, como frisado.

Para concluir, talvez seja oportuno recordar um dístico de François Dosse ao comentar a natureza dessa tarefa:

A revisitação histórica tem, portanto, essa função de abrir para o presente um espaço próprio, marcando o passado para redistribuir os espaços dos possíveis. A prática historiadora é, por princípio, aberta a novas interpretações, a um diálogo sobre o passado aberto sobre o futuro, a ponto de que se fala, cada vez mais, de “futuro do passado”.¹⁵

¹⁵ F. Dosse. *A história*. Bauru: Edusc, 2003, p. 87.

8. Catarse: a adesão



A recepção estética trabalha sobre três eixos articulados, tentando dar conta da complexidade dos fenômenos artísticos em seus diversos ângulos. São eles a *poíesis*, a *aísthesis* e a *kátharsis*, cada qual atinente a uma área da produção/fruição artísticas, embora suas manifestações sejam conjuntas e se interpenetrem todo o tempo. Para efeitos analíticos, contudo, tais eixos costumam ser diferenciados em relação a suas atuações mais discerníveis e abarcáveis, enfatizando as propriedades e características que os circunscrevem. Aqui será explorado o eixo da catarse.

Trata-se do ângulo associado à adesão ou fruição propriamente ditas – o envolvimento psicofísico do leitor ou espectador –

imiscuindo-se em uma pluralidade de relações existentes nesses processos complexos que se estabelecem enquanto conjunto da recepção. Ao contrário do que alguns pensam, estamos muito além das simples percepções e reações sensíveis provocadas pela obra artística, mas antes de começar a detalhá-las, todavia, convém recuperar algumas noções acumuladas em torno do conceito de *kátharsis*.

PURIFICAÇÃO OU EXORCISMO?

O vocábulo aparece numerosas vezes no âmbito da cultura grega, estreitamente associado a operações de purificação, exorcismo, excreção ou remoção, cobrindo os campos semânticos associados à religião e à medicina. A *kátharsis* podia ser produzida ou induzida através de rituais específicos ou emprego de remédios (ungentos e beberagens obtidos de plantas, minerais, animais etc.), intervenções no corpo dos pacientes (sangrias, lavagens ou banhos), ou ainda ser fruto de processos orgânicos naturais, especialmente através do sistema glandular (sudorese, abscessos ou supurações). Além dessas intervenções físicas, contudo, os gregos acreditavam também que maus *daimones* poderiam se apossar de um indivíduo, e nesse caso o exorcismo era a prática recomendada para sua remoção.

No âmbito artístico, o vocábulo aparece na *Poética*, de Aristóteles, em duas passagens: na definição de tragédia (49b, 24), e em uma referência aos espíritos que se apossaram de Orestes e que demandam purificação (55b, 12).¹ Nos dois casos, o emprego do vocábulo articula a mesma acepção associada à religião e à medicina. Quanto à definição de tragédia, contudo, o emprego é também metafórico, referindo a “purificação” causada pela ação trágica sobre a plateia; devendo ficar claro que, todavia, não há

¹ Aristóteles. *Poétique*. Paris: Seuil, 1980. Ver longa nota explicativa entre p. 188 e 193.

8. Catarse: a adesão

um *efeito trágico* específico como, durante algum tempo, analistas e comentadores da obra tentaram fazer crer. Sobre tal incidência é necessário salientar os efeitos retóricos possíveis aos discursos cênicos, correlacionados, nesse caso, com aqueles enfocados na *Retórica*, em que as palavras logram produzir alterações afetivas sobre os ouvintes. De modo semelhante, também a música chegou a preocupar os analistas durante algum tempo, uma vez que, na *Política*, Aristóteles se refere a três usos das melodias (para acalmar, excitar ou restabelecer o ânimo) junto aos ouvintes, operações que, nessas circunstâncias, poderiam ser associadas aos efeitos catárticos verificáveis na tragédia.

O que se observa com o transcurso do tempo é que tais ambiguidades de uso do termo primitivo vão gerar interpretações que designam ora a acepção médica, ora a metafórica, causando uma oscilação de apreensões e, conseqüentemente, de valorações frente a ele. Valores que podem adquirir teor positivo ou negativo, dependendo do contexto e das crenças do comentador. Nos escritos de Sigmund Freud, no início do século XX, a catarse abarca os dois sentidos: a cura psicanalítica envolve tanto a supressão de sintomas ou reações fisiológicas como a libertação de aspectos mentais, associados a obsessões, manias, perseguições e outros. Dadas as complexas instâncias mobilizadas pelo produto artístico, podendo cruzar simultaneamente zonas emocionais e mentais, corpóreas e imaginárias, despertar percepções ou causar reações físicas variadas, não são despropositadas as preocupações relativas às interações causadas pela catarse. O que reforça, portanto, as atenções da recepção relativas a tais instâncias envolvendo a obra de arte.

Se esse conjunto de aspectos integra o fenômeno estético da concretização interativa produzida pelo produto artístico, a *kátharsis*, especificamente, cobre “aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o

ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique”, conforme assenta Hans Robert Jauss, um dos fundadores da teoria da recepção.² Em seguida ele acrescenta:

Como experiência comunicativa básica, a *kátharsis* corresponde tanto à tarefa prática das artes como função social – *i. e.* servir de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação – quanto à determinação ideal de toda arte autônoma: libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer do outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar.³

Tais afirmações demandam alguns raciocínios e um olhar detido sobre suas implicações para que sejam mais bem situados.

PRAZER

Sensação enredada na experiência estética, o prazer lhe é inerente e constitutivo, responsabilizando-se, inclusive, pela perenidade histórica das obras artísticas, mesmo quando produzidas e destinadas a um público distinto do atual. Filósofos de várias épocas o fixaram de diferentes modos. Para Aristóteles, ele surge associado ao “reconhecimento” do objeto na obra referida, *Poética* (52a, 29), bem como à “admiração” que evoca (54b, 11), ou seja, ao efeito que se produz quando da percepção da obra, correspondendo tanto àquilo que a semiótica designa por *significante* e *significado* como ao “espanto” que a própria filosofia promove.

Em meados do século XVIII, tais pressupostos foram retomados e retrabalhados no livro *Teoria estética (Theoretische Ästhetik)*, publicado em duas partes entre 1750 e 1758 pelo pensador alemão Alexander Gottlieb Baumgarten. Da fase heroica do Iluminismo, o texto explicita todos os traços do tempo, especialmente a vontade

² Hans Robert Jauss. “O prazer estético e as experiências fundamentais da poíesis, aísthesis e kátharsis”. In: Luiz Costa Lima (org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 63-82.

³ *Ibidem*, p. 81.

de deslindar raciocínios, esclarecer procedimentos heurísticos e afirmar argumentos em benefício de seu foco central: fundar um campo de conhecimento propiciado pelos órgãos dos sentidos. Seus argumentos se deslocam mais especificamente sobre aquela psicologia originária, com ênfase sobre a questão de por que nós admiramos o belo, seja ele natural ou humanamente criado. Salientando que detemos um aparato de apreensão inato e outro adquirido, o filósofo acrescenta que tal campo de conhecimento

é uma arte e não uma ciência [...] arte e ciência não são maneiras de ser opostas. [...] A experiência provará que nossa arte pode ser demonstrada. É evidente “*a priori*” que a nossa arte merece ser elevada à categoria de ciência porque a psicologia e outras ciências fornecem certos princípios e porque as aplicações mencionadas o demonstram.⁴

Em 1790 aparece outra publicação relevante, a *Crítica da faculdade do juízo*, de Immanuel Kant, contendo uma “Analítica do belo” e em grande parte voltada à investigação das peculiaridades constitutivas do juízo estético, adensando o campo investigativo. Segundo Kant,

se a questão é se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa algo da existência da coisa, e sim como a ajuizamos na simples contemplação (intuição ou reflexão). [...] *Gosto* é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência *independente de todo interesse*. O objeto de uma tal complacência chama-se *belo*.⁵

Tendo deslocado o belo para longe dessa zona fora de alcance dos constrangimentos éticos, religiosos ou políticos, Kant possibilitou, pela primeira vez, considerar o belo ou a beleza em si mesmos, cuja única validade discernível está em comprazer ou não o sujeito que os aprecia (“independente de todo interesse”). Outro marco de importância são as *Lições de estética* (1835), de Hegel, uma ampla

⁴ Alexander Gottlieb Baumgarten. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 106.

⁵ Immanuel Kant. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 2010, p. 55, grifos do autor.

8. Catarse: a adesão

reflexão sobre a natureza e as especificidades do belo e da obra artística, tomadas na condição de sistema e integradas ao conjunto de todo o pensamento, podendo ser considerada como a primeira filosofia da arte.

Assim, os fenômenos estéticos e artísticos só são compreensíveis dentro desse sistema metafísico arquitetado pelo filósofo, que forjou um diagrama dialético para dimensionar o desenvolvimento da ideia, cujo fim será plenamente alcançado no instante em que o espírito atingir um ápice. Nessa acepção, as artes foram transformadas em uma abstração genérica denominada arte, que integra, bem como os demais saberes humanos, o conjunto do sistema. Encontrou-se, desse modo, uma síntese para abarcar e escalonar os fenômenos perceptivos, as sensações, as imagens, a imaginação, as disposições corporais, as mudanças nos estados emotivos e tantos outros processos físico-psíquicos inerentes ou decorrentes dos órgãos dos sentidos.

Em Kant e Baumgarten, o prazer é um afeto colado ao fenômeno estético, está na base das sensações agradáveis e desagradáveis. Dor e prazer constituem, de fato, os afetos polares que orientam nossa mais arcaica instalação no mundo e, segundo algumas vozes da psicologia, são tomados como anteriores à subjetivação, à autoconstituição que estabelecemos entre o que apreciamos ou rejeitamos. Os afetos constituem os sentimentos, as alterações ou movimentos internos que nos chegam e nos sensibilizam. São encontráveis na base das emoções, essas afecções mais complexas que se estabelecem após as percepções e são marcadas por um presente vivo que lhes confere potência, certa textura particular, porque envolvem a relação com outros indivíduos, outros objetos, outras situações, dialogicamente motivando reações e inter-relações. Mais duráveis, as emoções podem persistir durante algum tempo, configurando os estados de ânimo. Assim, percepções,

8. Catarse: a adesão

afetos, sentimentos, emoções e estados de ânimo constituem uma cadeia expressiva crescente, uma complexidade sensível em expansão, cujas raízes estão imbricadas com aqueles arcaicos estímulos de prazer ou dor.

Friedrich Schiller levou ainda mais longe tais conjecturas ao postular a indispensável educação estética da humanidade, refutando Kant ao deslocar o juízo de gosto associado à razão pura para a razão prática (ou seja, ética), o que promoveu sua autonomia. A beleza foi tomada como manifestação da natureza (biológica ou cultural), uma síntese entre técnica e determinação, e o homem superior é aquele capaz de realizar tanto a pessoa quanto seus estados de ânimo mais elevados, o sensível e o formal. Um terceiro estado – o jogo –, a harmonia mental entre um e outro, a beleza ou o prazer por ela promovido, torna-se a condição para a humanidade se emancipar intelectualmente de modo pleno.

Tal dimensão de liberdade irrestrita do espírito foi contestada por Karl Marx, uma vez que o capitalismo industrial, acorrentando os homens à divisão do trabalho e à luta de classes, gerou também o predomínio da ideologia que o sustenta. Sob tal dimensão alienada, nenhum prazer vital alimenta as existências humanas, e apenas com o fim do sistema capitalista, antevisto em uma sociedade futura, poderá o prazer novamente ser desfrutado em sua plenitude pela humanidade. Vários analistas seguiram essa trilha, entre eles Georgi Plekhánov e György Lukács, bases que levaram Theodor Adorno, ao analisar a sociedade de massas, já no século XX, a voltar suas críticas ao papel alienante promovido pela ideologia e ao papel servil das artes dentro desse circuito de mercado:

O burguês deseja que a arte seja voluptuosa e a vida ascética; o contrário seria melhor. A consciência reificada pretende reconquistar, como substituto do que ela recusa aos homens na imediatidade sensível, aquilo que não tem lugar

8. Catarse: a adesão

na sua esfera. Enquanto a obra de arte excita aparentemente o consumidor pelo seu caráter sensual, ela torna-se-lhe estranha, alienada: transforma-se em mercadoria, que lhe pertence e que ele receia constantemente perder.⁶

Na direção contrária, Hans-Georg Gadamer advoga a independência do juízo artístico em relação ao critério de verdade da ciência ou como fixado pelos reparos da sociologia adorniana e marxista, em favor da experiência perceptiva inovadora proposta pela obra de arte quando submetida à descoberta hermenêutica que a situa ontologicamente como um *acontecimento*: “O encontro com um acontecimento inacabado, sendo ela mesma uma parte desse acontecimento. É isso o que se deve erigir contra a consciência estética e sua neutralização da questão da verdade”.⁷ Foi por esse viés que Jauss e toda a Escola de Constança enveredaram quando da formulação da estética da recepção, tomando a experiência estética como um acontecimento vivo e renovado a cada vez que um leitor ou espectador se defronta com uma obra artística, do presente ou do passado, com ele estabelecendo uma relação imantada de venturas.

NORMAS DE AÇÃO

Além de tais fenômenos associados à psicomotricidade da recepção estética, o uso do corpo e do princípio de prazer, Jauss chama a atenção para a ocorrência de normas sociais presentes em quaisquer modalidades de recepção reunindo, por intermédio dessa expressão abreviada, todo um conjunto de práticas culturais complexas e mutuamente vinculadas que constituem as diferentes facetas da interação social.

São consideradas normas de ação as respostas e condutas reativas vigentes na atuação dos indivíduos de uma sociedade, sejam elas

⁶ Theodor W. Adorno. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 29.

⁷ Hans-Georg Gadamer. *Verdade e método*, v. 1. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 151.

implícitas ou explícitas, como formas manifestas de legitimação perante si mesmos e os demais em relação a determinados valores ou práticas consensuais. Se por um lado são supostas como individuais, elas se constituem, na realidade, em padrões socioculturais adquiridos, verificáveis mais propriamente no cotidiano difuso dessas sociedades. Seguindo um raciocínio desenvolvido por Pierre Bourdieu relativo a tais configurações, podem ser surpreendidas duas facetas discerníveis nesse fenômeno: um *homo economicus* racional (guiado pelas funções de ponderação, planejamento e racionalidade diretamente ligadas a produtividade, ganhos e perdas) e um *homo sociologicus* (guiado pelos hábitos, costumes e rituais compreendidos pelas normas sociais, quase inerciais, difusamente empurrando os indivíduos a agir ou reagir de tal ou qual modo). Tanto um como o outro convivem no interior da mesma pessoa, e se manifestam de modo coerente ou não, dependendo do momento e da ocasião.

São normas sociais aquelas verificáveis junto à reciprocidade, convivência, adequação, cortesia, respeito, legitimação, cooperação, recusa, reprovação, preconceitos, entre outras, intermediando as relações entre indivíduos, grupos ou classes sociais, solidários ou em oposição, manifestadas pelas reações motivacionais frente a um fato ou ocorrência. Um contrato entre duas empresas, por exemplo, pode ser celebrado com um coquetel entre as duas diretorias, como um rito de cortesia; ou ser seguido de ataques mútuos que implicam ódio, deslealdade ou confronto entre si, a depender da interpretação daquilo que foi contratado. Há sempre uma expectativa de reações pairando sobre as condutas, seja ela positiva ou negativa, geralmente organizada sob o formato simbólico. Levar flores ou acender velas no local de uma chacina demonstra solidariedade para com as vítimas; colocar um cartaz de apoio aos assassinos externa exatamente o oposto.

8. Catarse: a adesão

As normas sociais integram um fundo comum consuetudinário, nem sempre protocolado ou juridicamente assentado, mas vivo o suficiente para se exprimir enquanto normas de conduta tomadas como plausíveis e legítimas.

Vejamos com algum detalhe algumas normas mais diretamente ligadas ao campo cultural. Entre os clássicos da sociologia situam-se os chamados objetivistas e os subjetivistas, cada qual tentando explicitar a interiorização da exterioridade ou a exteriorização da interioridade relativas às normas sociais. Através do que denomina *conhecimento praxiológico*, Pierre Bourdieu tenta integrar essas duas visões verificando não apenas “o sistema das relações objetivas que o modo de conhecimento objetivista constrói, mas também as relações dialéticas entre essas estruturas objetivas e as disposições estruturadas nas quais elas se atualizam e que tendem a reproduzi-las”.⁸ Tal perspectiva lhe faculta empregar o termo *habitus* para designar o conjunto resultante dessas

disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, princípio gerador e estruturador de práticas e representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto da obediência a regras [...], sem ser o produto da ação organizadora de um regente.⁹

Mais especificamente, o *habitus* supervisiona o conjunto de condutas dos indivíduos, conformando os mais diversos padrões de etiqueta, valores, costumes e gostos professados – entre os quais os estéticos e artísticos.

Assim, esse conjunto de concepções organizadas e decorrentes do *habitus* infunde o que se convencionou chamar de “estilo de vida” entre as sociedades ocidentais, influenciando poderosamente sobre seus padrões associados ao gosto, à propensão ou aptidão

⁸ Pierre Bourdieu. “Esboço de uma teoria da prática”. In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983, p. 47.

⁹ *Ibidem*, p. 61.

8. Catarse: a adesão

quanto à apropriação (seja ela material ou simbólica) de certos objetos ou práticas culturais considerados *cultos* ou *de excelência*, em função da legitimação que encontram entre seus pares e/ou os demais. Entre os operários, por exemplo, as roupas fáceis de lavar, práticas quanto ao manuseio, em estilo clássico de modelagem, os livram de parecerem sujos, desatualizados ou fora do tempo; enquanto as classes médias optam por estar sempre na moda, em cores harmonizadas e com acessórios chiques que indiquem seu bom gosto, dentro da coerência verificável entre o conhecimento prático de uma *fórmula generativa* dentro do sistema de disposições gerativas (*habitus*). Assim anota o autor em *A distinção*:

Os gostos (ou seja, as preferências manifestadas) são a afirmação prática de uma diferença inevitável. Não é por acaso que, ao serem obrigados a justificarem-se, eles afirmam-se de uma maneira totalmente negativa, pela recusa oposta a outros gostos: em matéria de gosto, mais do que em qualquer outro aspecto, toda determinação é negação, e, sem dúvida, os gostos são, antes de tudo, aversão, feita de horror ou de intolerância visceral (“dá vontade de vomitar”), aos outros gostos, aos gostos dos outros.¹⁰

Nessa verdadeira *economia das trocas simbólicas* perpassando o cotidiano das sociedades, contam, sobretudo, os investimentos e as poupanças, as operações de crédito e descrédito, o sobe e desce da bolsa de valores culturais em trânsito entre os indivíduos, operações que não podem ser reduzidas a simples economicismo. O *capital cultural* manejado por um indivíduo torna-se um bem fundamental, seja para legitimar um currículo apresentado para uma vaga no mercado de trabalho, seja para sobressair na conversa entre amigos de final de semana. O capital cultural é a soma de todos os bens não monetários acumulados durante a vida de um sujeito, o que reúne desde a educação recebida, o consumo ou acúmulo de obras culturais e artísticas, as viagens, as leituras e tudo o mais que possa ser contabilizado nessa coluna do deve/haver cultural

¹⁰ Pierre Bourdieu. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp/Zouk, 2007, p. 56.

8. Catarse: a adesão

mundano. É por essa via que os produtos culturais e artísticos integram a esteira de produção social, percorrendo circuitos de legitimação. Circuitos esses que, com o passar do tempo, podem restringir ou aumentar a abrangência de seus consumidores: um produto artístico lançado para a elite pode, assim, dois anos após, alcançar a classe média e ser por ela consumido, alargando sua presença e sua influência numérica em certo período.

É dentro desse âmbito operativo que forja e administra o julgamento social que as normas de ação se tornam relevantes quanto à recepção da obra artística, não apenas caucionando sua *legitimidade* como também, especialmente, instituindo os padrões de *gosto* a ela concernentes.

ADESÃO

Atração ou repulsão constituem, portanto, padrões de gosto em relação a determinada obra ou estilo artístico, bem como seu modo, formato de apresentação e intérprete, no caso de artes performáticas. É o que torna possível alguém preferir X ou Y representando determinada personagem, cantando uma canção ou escrevendo o roteiro de tal ou qual adaptação teatral, levado pelo *habitus* que cultiva dentro de si.

Em *Pequena apologia da experiência estética*, uma das mais significativas sínteses já escritas sobre a recepção, Hans Robert Jauss explicita cinco diferentes modos de manifestação da empatia: associativa, admirativa, catártica, simpatética e irônica.¹¹ Cabe lembrar que a empatia designa o modo de operação da *kátharsis*, seus possíveis efeitos sobre o leitor ou espectador.

¹¹ Hans Robert Jauss. "Petite Apologie de l'expérience esthétique". In: *Pour une Esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978, p. 135-172.

8. Catarse: a adesão

A empatia associativa surge vinculada ao jogo estético, quando o espectador se coloca dentro dele e pode experimentar sensações e prazeres advindos da confraternização, irmandade ou estreitamento de vínculos sociais, atingindo até mesmo, nas experiências mais densas, limites próximos da regressão ou ritualização pré-lógica. A admirativa é resultado de uma valoração muito positiva do herói, tomado como um exemplo de conduta ou sabedoria, um ser superior que desperta desejos de emulação, concordância ou exemplaridade a ser exaltada. Já o herói sofredor ou em maus lençóis desperta a empatia propriamente catártica, quase sempre proveniente de um drama ou tragédia, no qual a personagem sofre ou se debate contra inimigos ou perigos, vítima de reveses da sorte, do destino ou da trapaça de outros. Mas também a comédia e a sátira se prestam à mesma função, quando personagens tentam se safar de inimigos ou tramoias para eles preparadas, fazendo o espectador apreciar reflexivamente como elas driblam aquelas situações e, seja através da compaixão ou do riso, deixar-se levar pela criatura ou seu estado. Já a empatia simpatética opera pela adesão manifestada pelo espectador em relação a um herói/heroína imperfeito ou faltoso, uma pessoa comum ou simples mortal sem maiores atributos, quando a identificação é quase sempre intensa quer no plano moral, sentimental, solidário ou como autorreconhecimento de sua própria finitude, incapacidade ou condição. E a irônica, finalmente, é a empatia causada pelo estranhamento, mas também pela recusa ou percepção de pronunciadas diferenças entre mim e ela (a personagem), o que leva à reflexão crítica e a uma mais funda percepção das forças sociais atuantes para enredar o herói ou anti-herói na situação apresentada.

A empatia – ou as empatias –, para ser mais fiel a sua pluralidade fenomênica, promove, induz e viabiliza a adesão do leitor ou espectador, agindo de modo poderoso para influir sobre ou

conformar seus gostos e, subsidiariamente, despertar seu prazer. Nesse caso, convém lembrar o que escreveu Roland Barthes:

Se aceito julgar um texto segundo o prazer, não posso ser levado a dizer: este é bom, aquele é mau. Não há quadro de honra, não há crítica, pois esta implica sempre um objetivo tático, um uso social e muitas vezes uma cobertura imaginária. Não posso dosar, imaginar que o texto seja perfectível, que está pronto a entrar num jogo de predicados normativos: é demasiado *isto*, não é bastante *aquilo*; o texto (o mesmo sucede com a voz que canta) só pode me arrancar este juízo, de modo algum adjetivo: *é isso!* E mais ainda: *é isso para mim!* Este “para mim” não é nem subjetivo, nem existencial, mas nietzschiano (“no fundo, é sempre a mesma questão: o que é que é *para mim?*”).¹²

O “*é isso!*” remete, obviamente, ao inconsciente, a alguma coisa energética que salta, irrompe ou se desembaraça no interior do sujeito receptor e atinge a zona erógena de sua reflexão, a compreensão superlativa que não dissocia a descoberta de seu júbilo, a vibração de sua plenitude, a faísca de seu lume. Esse instante recebe então o nome de *concretização*, a certeza de que a arte produziu uma dobra, esperada ou inesperada, plena e cabal, transportando o sujeito para um além de si, em comunhão com ela, enredado em algum dos formatos empáticos. Encontro esse que pode ser passageiro ou longo, e mesmo durar para sempre, dependendo das circunstâncias que o envolvem e envelopam. *Es algo que nos pasa*, na expressão de Jorge Larrosa, ou o instante do *acontecimento*, na visão de Hans-Georg Gadamer, dois outros modos de concordância com Barthes em relação àquilo que se denomina *experiência*.¹³

Mas, como destacado, nem toda empatia promove a adesão. Existe a empatia irônica, responsável pelo distanciamento

¹² Roland Barthes. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 20.

¹³ Ver, respectivamente, Jorge Larrosa Buendía. “Experiência e paixão”. In: *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004; e Hans-Georg Gadamer. *Verdade e método*, v. 1. Petrópolis: Vozes, 2005.

8. Catarse: a adesão

ou estranhamento, capaz de promover exatamente o reverso das demais: o desmascaramento, a revelação do encoberto, a percepção de uma ironia sobrelevando a ação da criatura, abrindo os véus para a compreensão ou a intelecção daquilo que estava apenas entrevisto ou não conhecido. E aqui, novamente, Barthes é convocado, em função de apontar outra dimensão inerente a qualquer fenômeno social e cultural: a ideologia.

Alguns querem um texto (uma arte, uma pintura) sem sombra, cortada da “ideologia dominante”; mas é querer um texto sem fecundidade, sem produtividade, um texto estéril. O texto tem a necessidade de sua sombra: essa sombra é *um pouco* de ideologia, *um pouco* de representação, *um pouco* de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio *claro-escuro*.¹⁴

Instância intrínseca à sociedade de classes e à divisão social do trabalho, a ideologia é sempre e de modo abrangente o conjunto das ideias da classe dominante, acima e superior ao *habitus* dessa ou daquela classe ou grupo social. Mesmo quando subversiva, a obra com ela estabelece um diálogo, um enfrentamento, buscando ironizar sua presença – e, daí, produzir a empatia que lhe é congruente.

Cabe lembrar, finalmente, que a *kátharsis* não opera sozinha, mas demanda e se coordena com a *poíesis* e a *aísthesis*, suas coirmãs no conjunto da produção artística, os suportes materiais e sensíveis que a engendram para que ela possa se estabelecer e agir sobre o espectador. Assim, a adesão não se dá tão somente sobre um efeito, mas sobre uma materialidade corpórea anterior que a produz e estrutura, fundada como signo, suporte e linguagem.

¹⁴ Roland Barthes. *O prazer do texto*, cit., p. 44. Claro-escuro ou *sfumatto*, técnica pictórica renascentista para produzir o sombreado que resulta da iluminação sobre pessoas e objetos, possibilitando a ilusão da terceira dimensão.

MIMESE

Em seu sentido primário, mimese designa a reprodução, a cópia, a imitação de objetos reais por meio de uma não realidade, uma dimensão performativa percorrendo as relações humanas e culturais. O termo deriva do vocábulo grego *mímesis*, cuja raiz etimológica, *mimos*, verificável em um sem-número de contextos, gerou, mais especificamente no ambiente cênico, diversos cognatos: *mímema* (a ação imitada), *mimethikos* (o modo de agir do *mimo*), sendo o verbo *mimesthai* correntemente traduzido como “imitar” ou, em uma acepção mais contemporânea, “representar”. O original *mimos* designava os indivíduos capazes de produzir no próprio corpo as qualidades de outros seres humanos, animais ou fenômenos físicos, origem da profissão de intérprete ou ator.

Em sua introdução à *Poética*, de Aristóteles, Gerald Else destaca três modalidades fundamentais associadas ao conceito: a) a direta imitação de pessoas ou animais; b) a imitação de uma pessoa por outra sem recurso ao mimismo; e c) a imitação de pessoas e coisas de modo inanimado. No primeiro caso, o artista vale-se, sobretudo, dos gestos, da voz e do ritmo corporal da pessoa imitada, acentuando ou grifando certos pormenores que realçam suas características e lembram as atuais caricaturas. No segundo, ele se vale da memória, da recordação ou da imaginação, recriando de modo convincente pessoas ou seres ausentes da situação. E, no terceiro, a imitação ocorre através de outros recursos expressivos, como a pintura ou a escultura, funcionando seus autores como intermediários entre a pessoa retratada e a obra resultante.

Em Platão, a *mímesis* adquire requintes filosóficos, designando ora “aspirar a”, ora “ambicionar a” como desejos de emulação relativos a virtudes ou estados emocionais complexos de outros, notadamente do ponto de vista das condutas, evidenciando que o vocábulo rapidamente agregou também sentidos metafóricos

e éticos (ver *República*, III). Em Aristóteles, a *mimesis* não é tão somente essa cópia ou imitação, mas também uma produtividade humana, a capacidade de mudar, alterar, embelezar ou melhorar os modelos tomados como inspiração, dependendo da habilidade ou maestria dos artistas, especialmente os poetas, uma vez que o teatro era, para ele, fundamentado nas palavras e ações da performance cênica (*mythos*).

Sob a supervisão do cristianismo dominante, a *mimesis* medieval possuía um modelo único – Cristo – a quem todos deveriam seguir, emular ou imitar. Tal panorama vai sofrer modificações importantes a partir do século XVII, quando da *Querelle des Anciens et des Modernes*, longa disputa entre partidários de um cristianismo puritano e ascético e os defensores de uma liberdade espiritual frente aos antigos padrões artísticos e de conveniências. Jansenistas de um lado, modernos de outros, a querela albergou nítido teor político, uma vez que, para além das simples representações, o que estava em disputa era o poder do rei Luís XIV e toda a simbólica do Estado que em torno dele girava: ao declarar “o Estado sou eu”, sua majestade competia com Cristo – tornando a disputa bem mais densa que simples questão de gosto ou referência política. A partir do século seguinte, sob os auspícios da burguesia, Rousseau, Diderot e Voltaire fornecerão os padrões miméticos que, adubados pelos refinamentos iluministas, tornarão a *mimesis* democrática: o burguês se espelha em outro burguês, os valores de uma classe se tornarão opostos aos de outra, os ideais do trabalho produtivo superam largamente aqueles da nobreza ociosa.

O Romantismo, o realismo e o naturalismo se constituem nos estilos artísticos dominantes ao longo do século XIX, baseados na vontade consciente de emular a natureza – ambiental e humana –, enfatizando sobremaneira o ilusionismo enquanto técnica preferencial para as reproduções e representações. Com

8. Catarse: a adesão

as reviravoltas promovidas pela arte modernista a velha *mimesis* entra em colapso, seja enquanto padrão artístico, seja enquanto modelo para as relações sociais, levando o século XX a conhecer uma profunda torção sobre aqueles paradigmas milenares. Do ponto de vista antropológico, Marcel Jousse, Johan Huizinga e René Girard legaram observações profundas sobre o mimismo humano e o jogo estético nele implicado, bases operativas que lastrearam toda a civilização ocidental. Sobre tal instância, assim se manifestou Walter Benjamin:

A natureza engendra semelhanças: basta pensar na mímica. Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças. Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente codeterminada pela faculdade mimética. Essa faculdade tem uma história, tanto no sentido filogenético como no ontogenético. No que diz respeito ao último, a brincadeira infantil constitui a escola dessa faculdade. Os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também de moinho de vento e trem. A questão importante, contudo, é saber qual a utilidade para a criança desse adestramento da atitude mimética.¹⁵

A resposta de Benjamin é significativa: para alcançar as “semelhanças não sensíveis”, estratos de uma codificação superior que habilitem a abstração e o pensamento reflexivo. E retornamos assim, após esse giro pela mímica, à catarse e à experiência, resultados mentais e corporais palpáveis dos produtos possíveis à mimese. Ressalto, contudo, os desvãos encontráveis no tempo: até meados do século XIX a mimese seguiu de modo compassado um fio de realismo e até mesmo de naturalismo, tomando a natureza como um padrão universal, apto a fundear tanto a comunicação social quanto a experiência humana dela resultante; ao passo que, na sequência, a aceleração, a mecanização, a alienação, a

¹⁵ Walter Benjamin. “A doutrina das semelhanças”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 108.

atomização do real, a emergência das massas e multidões e, mais recentemente, os desdobramentos cibernéticos da era digital e da inteligência artificial são alguns dos aspectos que afetam as percepções, criando novas relações pedagógicas com o mundo. Como esclarece Michel Foucault, os corpos foram lentamente adestrados pelo suplício e as penas, habilitando o poder a alcançar alto comando sobre as atividades sociais, através de disciplinas hierarquizantes, sanções normalizadoras e prolongados exames visando a tudo saber: é o panoptismo em curso, base estruturante das sociedades de controle que, ao longo do século XX, só fará aumentar.¹⁶

Pensar a mimese na contemporaneidade, portanto, é defrontar-se com largo espectro de possibilidades e ocorrências, motivações díspares e propósitos incongruentes, adensando e problematizando suas manifestações. Não há aqui espaço para aprofundamento desse ângulo, e uma vasta literatura se acumula a seu respeito.

ESTRATOS DE LEITURA

Integra a concretização o conjunto de interações possíveis ao espectador em relação à obra artística, inúmeros planos, percebidos por Roman Ingarden como uma ocorrência multiestratificada de fenômenos que abrangem desde sua oralidade fonemática até seus significantes de conteúdo, no plano das ideias, remetendo a círculos de interação cada vez mais densos.¹⁷ Fortemente subjetivas, tais relações sedimentam e incorporam suas referências anteriores e concorrem de modo direto para consubstanciar sua experiência.

Para o espectador, esse instante fora fixado por Friedrich Nietzsche como um *acontecimento*, em direta oposição a Kant, que o considerava um *juízo*. Entre as duas proposições, todo um

¹⁶ Michel Foucault. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1983.

¹⁷ Ver Roman Ingarden. *A obra de arte literária*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

mundo de subjetivação os afasta e os institui. O acontecimento é uma epifania de intensidades, um devir que se abre ao múltiplo, motivando territorializações e desterritorializações de modo contínuo. Urdido por Nietzsche no contexto de uma crítica à moral ascética, o acontecimento implica sensualismo, pois é uma promessa de felicidade (como queria Stendhal); enquanto o juízo kantiano, ao contrário, conquanto desinteressado, nada almeja senão uma pequena complacência dos sentidos e, com sua interpretação como efetivada por Schopenhauer, substituir os impulsos da sensualidade pela repressão da vontade.

A palavra “espectador” guarda interessantes nexos filológicos: nasceu de *spectare* (mirar ou olhar), particípio passado do verbo latino “espiar”. Mais à frente, emprestará ao vocabulário filosófico um seu cognato, o *speculativus*, com o sentido de pensar e naquela acepção de “ser contemplativo” que os gregos reservavam para o *theorétikos* (igualmente associado à visão). A partir do século XVIII, outra acepção virá se agregar a essas, com o emprego de *especulação*, o ganho rápido nas transações comerciais. De modo que, na contemporaneidade, três distintas ordens surgem imbricadas no regime escópico: o espetáculo (a coisa dada à vista), o especulativo (o pensamento teórico) e a especulação (os trânsitos do lucro), conformando um triângulo em cujo interior está assentado o espectador. De fato, ver, pensar e acumular parecem constituir mesmo o fim último da produção na sociedade neoliberal – aquela em que se paga para ter uma experiência estética com proventos, tendo como alvo o capital cultural.

Tal valor inerente à mercadoria espetacular demanda mais fundos investimentos e redobrados dispêndios de quem nele se fia, tornando o circuito de seu consumo uma interminável operação de compra e venda, real e simbólica em busca de valores. Nesse mundo espetacular, o cotidiano estético multiplica suas

8. Catarse: a adesão

epifanias – cozinhar um almoço, vestir-se para sair, ir a uma casa noturna tornam-se sofisticados rituais de expectativas bem mais importantes do que a coisa em si, e quase sempre uma frustração quando percebida a quantidade de afeto investido, superlativa, em relação aos prazeres dali resultantes, minimizados. Tal desproporção é fonte constante de desgostos e desestímulos frente às expectativas. Aquele acidente com automóveis de rua não teve as explosões monumentais, o arrojo dos movimentos nem a música bombástica que marcam essas mesmas ocorrências no universo da TV, no cinema, no *streaming*. Num mundo de imagens poderosas, as percepções, as ações e a experiência reais tendem a se tornar esmaecidas e modestas.

Um curioso espetáculo, todavia, já ocorria nos primórdios da alta modernidade, fora dos padrões esperados: a contemplação dos mortos em Paris. Sob o pretexto de permitir o reconhecimento de cadáveres anônimos, a morgue franqueava a todos percorrer seus corredores onde os corpos nus jaziam expostos. Émile Zola, no romance *Thérèse Raquin*, fornece uma boa descrição desse hábito ao fazer seu casal de assassinos trilhar o mesmo caminho que diversas outras criaturas: como certa senhora elegante e empertigada que, postada a centímetros dos machos mais jovens e carnudos, se espremia em frenesi de pernas, ou os rapazes adolescentes que, à volta dos corpos femininos, cochichavam nervosos e excitados as promessas de felicidade que aqueles rosados vales e saliências outrora pudessem ter induzido. Esse espetáculo do real evocava fantasmas eróticos em seus espectadores. Quem pode, na atualidade, dizer o mesmo ao contemplar espetáculos performáticos – ser arrebatado ao ponto do transporte físico ou deixar-se levar poderosamente pelo imaginário?

Como contraexemplo desse evento, evoco *Remote*, criação do grupo alemão Rimini Protokoll já apresentada em diversas cidades do

8. Catarse: a adesão

mundo. Inicia com os espectadores se juntando em um cemitério, flanando entre os túmulos, instruídos pela voz que emana dos fones de ouvido antes recebidos. A princípio, uns parecem aos outros apenas seres comuns com seus *headphones* musicais, até se darem conta de que organizam seu passo e suas ações em sintonia com um mesmo comando vocal. Trata-se de um percurso de grupo orientado por uma voz a distância. Passam por um supermercado, onde assistem ao trabalho dos caixas; por uma universidade, onde deparam com uma aula sem professor e respondem à chamada; por uma praça deserta, onde é solicitado que olhem para seu centro: não há nada ali. É a imaginação de cada um que deve “efetivar a cena”. Na sequência, o grupo ruma para uma movimentada rua da cidade, e a trilha sonora evoca, com música, ruídos e palavras de ordem, uma manifestação de protesto. Após outras circunvoluções, finalmente o coletivo adentra um teatro e, conduzido a seu balcão exterior, tem uma privilegiada plataforma para observar o formigueiro humano ali debaixo: o espetáculo não está no palco, mas na rua, no cotidiano de pessoas comuns fazendo coisas comuns, pondo fim à performance.

Nos dois casos, os apelos sensíveis foram desencadeados pelo real, mas são infinitamente diferentes os contextos socioculturais dos públicos envolvidos. Em nossas sociedades da vigilância e do cansaço, mentes exauridas e superexpostas a milhões de estímulos poucas chances têm de abrir espaço para o imaginário, o poético, a invenção. Bem como seus nervos, astênicos e sobrecarregados, poucas chances apresentam de reagir ao discreto, ao pequeno, ao detalhe; uma vez que os indivíduos se encontram assoberbados pela TDAH (síndrome de déficit de atenção e hiperatividade), o TPL (transtorno de personalidade limítrofe), a SB (síndrome de *burnout*), depressão e astenia difusas ou crônicas.¹⁸

¹⁸ As sociedades de vigilância e disciplinares foram estudadas por Michel Foucault em *Vigiar e punir*:

8. Catarse: a adesão

O exercício da imaginação estética requer tempo, calma e condições neurais adequadas para captar as múltiplas reverberações que nosso corpo pode produzir. Para adentrar e alcançar aquilo que Merleau-Ponty chamou, com propriedade, de carne do mundo.¹⁹ Uma zona que, para Deleuze-Guattari, resulta no corpo vibrátil, propicia o devir, a aliança com o múltiplo, a formação da matilha, fazendo rizoma e estendendo, até onde possível, as benesses de sua disseminação.²⁰ É nessa condição sensível que a catarse demanda o corpo e só pode operar com o corpo.

história da violência nas prisões, cit. As sociedades exauridas e em colapso mental, típicas do século XXI, foram objeto de análise do filósofo Byung-Chul Han em *A sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2015.

¹⁹ “É um em si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa o que quer que seja assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, por inerência daquele que vê naquilo que ele vê, daquele que toca naquilo que ele toca, do senciante no sentido –, um si, portanto, que é tomado entre outras coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro [...]” Maurice Merleau-Ponty. “O olho e o espírito”. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 88-89.

²⁰ Ver Gilles Deleuze e Félix Guattari. “Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível”. In: *Mil platôs*, v. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.



PRETÉRITO MAIS QUE PERFEITO

1. A história e o historiador



O que um professor de estética – particularmente de estética teatral – pode dizer aos historiadores?¹ Foi a pergunta que me fiz, ao aceitar fazer esta visita, como uma tentativa de chamar atenção e, igualmente, apontar alguns possíveis caminhos para a prática de pesquisa, os processos metodológicos ou as agruras teóricas que a disciplina enfrenta, bem como, na medida de minhas possibilidades, discorrer sobre o texto historiográfico. A história, afinal, resulta de um escrito que liga, para o bem ou para o mal, as vozes colhidas no passado ao presente dos leitores.

¹ Palestra proferida no Programa de Pós-Graduação em História da UFU – Universidade Federal de Uberlândia.

1. A história e o historiador

Poucos leram *Michelet*, obra na qual Roland Barthes enfoca o historiador francês não a partir da óptica de seus acertos ou equívocos científicos, mas enquanto escritor, escreva de um texto que encanta e que deixa entrever, em seus movimentos, os valores de um estilo.² A história é um rasto, seja do passado, dos mortos, da memória, um rasto que, evocado e tornado presente pelo texto do pesquisador, retorna das cinzas.

Escrever a história sempre se mostrou um dilema. Ela é a resultante, soprada ao leitor, da interpretação proposta pelo historiador. Variaram, evidentemente, os aparatos metodológicos que o levaram àquelas conclusões, bem como, com peso igual ou superior, o modo como dispôs seus argumentos, estabeleceu ou refutou ligaduras e relações, subordinou ou passou por alto sobre fatos e dados coletados em sua pesquisa, organizou seu raciocínio e dirigiu o escopo de seus argumentos. Fazer história, decididamente, é labor ligado à arquitetura de uma trama.

Após o advento da nova história, uma mentalidade estrutural, em grande medida, tomou conta do ambiente historiográfico. Ela surgiu como uma oposição à história dos acontecimentos, em francês conhecida como *événementiel*, uma vez que supunha que os próprios fatos falavam por si, sem que o historiador necessitasse fazer grandes esforços para convencer o leitor. Uma vez que ela, também, nem sequer levava em conta o leitor, cônica de que a ciência não precisa de argumentos sobressalentes para impor sua evidência. Ou seja, ela se apoiava sobre dois epistemas: o de que os fatos são os fatos (imutáveis em si, necessitando apenas ser adequadamente expostos) e o da evidência que advém da prova (fontes incontestáveis jamais são colocadas em juízo).

² Roland Barthes. *Michelet*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

1. A história e o historiador

Para a nova história, contudo, não apenas tais procedimentos não se justificam por si mesmos como também, notadamente, o importante não são exatamente os fatos, sua sequência ou significação, mas os ligames invisíveis ou até então desconsiderados que dão ensejo à própria erupção dos fatos, as estruturas que lhes garantem suporte, qualidade e motivação.

As primeiras obras resultantes da nova tendência logo receberam críticas: o escrito é portentoso, mas chato de ler. Ou a pesquisa é muito pertinente e bem arquitetada, mas falta vida humana em suas entrelinhas, causando a sensação de que a história prescinde dos seres vivos. Esses novos títulos, contudo, foram rapidamente adquirindo outros enquadramentos e desconhecidas perspectivas: houve uma renovação dos objetos históricos (não mais apenas os da ordem política, militar, diplomática ou econômica), para abordagens voltadas ao contexto das classes ou grupos sociais ou ainda a práticas concernentes a certos períodos ou situações sociais (as festas de carnaval, a Inquisição, o banditismo, o papel dos intelectuais na Idade Média etc.), bem como à recuperação de segmentos da sociedade em certos períodos (a invenção da infância, a mulher na sociedade romana, os mestres da verdade na Grécia arcaica). A história social revelou-se soberana, equacionando ângulos até então pouco explorados, como o tráfico negreiro na colônia brasileira, o espetáculo das raças, o diabo na Terra de Santa Cruz, a heresia dos índios, a moral, a sexualidade e a Inquisição no Brasil seiscentista.

Com a explosão da história cultural nos últimos decênios, uma interessante interdisciplinaridade foi forjada, perseguindo objetos tais como as relações entre palavra, alma e corpo no contexto da educação jesuítica; a vida privada e cotidiana nos vários períodos históricos; a história da leitura; o amor e suas reviravoltas através dos séculos; não faltando quem tenha se dedicado a recuperar

1. A história e o historiador

os pretéritos da aguardente, do fumo ou dos entorpecentes. Nesse panorama tão diversificado de interesses e objetos, muitas vezes o historiador pode perder-se, não dominar uma das muitas disciplinas que deve manipular, enveredando pelo descaminho, a dispersão, ou, no pior dos casos, a anedota, abrindo as portas para que os acontecimentos retornem ao seu texto, agora sob o formato apequenado da irrelevância.

Fazer história é narrar. Não importa os métodos empregados, os epistemas que guiam o intelecto e a mão do historiador, seu texto irá refletir sua disposição em relação a duas instâncias fundamentais à escrita: a retórica e a capacidade de síntese. Disso resultará a trama que ele pode compor, seu modo de transmitir a experiência das gerações passadas.

Quais são os arquétipos que presidem essa atividade de passar uma experiência de pessoa a pessoa? Em *Onarrador*, Walter Benjamin situou duas figuras proeminentes: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante: “No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazido para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário”.³ Nessa acepção, narrar e dar conselhos – formas de transmitir as experiências vividas – corporificam a sabedoria, considerada por Benjamin “o lado épico da verdade”, coisa em extinção em nossos tempos. O *verdadeiro* foi se perdendo com o passar dos tempos, sucumbindo após o aparecimento da imprensa e o surgimento do romance.

No auspicioso capítulo “O relato”, François Dosse⁴ passa em revista as figuras exponenciais que, desde a Antiguidade, cogitaram a respeito da escrita da história, observando em cada qual suas singularidades: Cícero, Salústio e Tito Lívio, para chegar a Tácito e sua eloquência que privilegiava o *páthos*. Da baixa Idade Média

³ Walter Benjamin. “O narrador” In: *Magia e técnica*. São Paulo: Brasiliense: 1987, p. 199.

⁴ François Dosse. *A história*. Bauru: Edusc: 2003.

1. A história e o historiador

foram recolhidos os nomes de Jean de Joinville, Guillaume le Maréchal e Froissart, a quem se juntou o renascentista Philippe de Commines. Será a estética romântica, contudo, que imprimirá à história seu viés mais marcadamente carregado de acontecimentos, propondo-a como um relato pontilhado de observações curiosas, interessantes ou típicas para chamar a atenção do leitor. Nesse rumo foram situadas as obras de Augustin Thierry e Jules Michelet, responsáveis, em certa medida, pela exaltação da pátria francesa e a configuração ideológica da jovem república, tomando, no caso de Michelet, as figuras da Encarnação e da Paixão cristãs como estros para subsidiá-la. Após longo eclipse, o relato voltará, no século XX, através dos escritos de Paul Veyne, Michel de Certeau e Lawrence Stone.

Veyne vai privilegiar a trama na articulação do discurso histórico, salientando que “os acontecimentos não são coisas, objetos consistentes, substâncias; eles são um corte que realizamos livremente na realidade, um aglomerado de procedimentos em que agem e produzem substâncias em interação, homens e coisas”.

Os fatos não existem isoladamente, no sentido de que o tecido da história é o que chamaremos de uma trama, uma mistura muito humana e muito pouco “científica” de causas materiais, de fins e de acasos; de uma fatia da vida que o historiador isolou segundo sua conveniência, em que fatos têm seus laços objetivos e sua importância relativa; a gênese da sociedade feudal, a política mediterrânea de Felipe II ou somente um episódio dessa política, a revolução de Galileu. A palavra trama tem a vantagem de lembrar que o objeto de estudo do historiador é tão humano como um drama ou romance, *Guerra e paz* ou *Antônio e Cleópatra*.⁵

Talvez seja pertinente destacar que essa metáfora – uma fatia de vida que o historiador trincha do real – é exatamente a mesma empregada por Émile Zola para evocar o procedimento do romancista ou teatrólogo naturalista em seu texto *O romance*

⁵ Paul Veyne. *Como se escreve a história*. Brasília: UnB, 1998, p. 42.

1. A história e o historiador

experimental, o que aponta para o horizonte mais amplo da medicina, a lição de anatomia propiciada pelo seccionar da carne humana. Trama, por outro lado, evoca o tecido, o cruzamento de fios que resulta em uma superfície contínua, imprimindo positividade ao que antes estava enovelado.

Michel de Certeau é bem mais radical quanto a essa articulação entre o “verossímil” e o “semelhante”, dois pressupostos para a articulação da fábula encontráveis na *Poética*, de Aristóteles, o primeiro teorizador da trama, sustentando a operação historiográfica. De Certeau não hesita, após recensear os principais problemas concernentes à história das religiões, em *A escrita da história*, em fechar seu texto declarando:

É a relação da ficção com a história. Ficção porque o homem não tem nem gosto nem inclinação para aceitar a verdade. Ela é o que cala pela própria prática da linguagem. A comunicação é sempre a metáfora do que oculta. Verdade, portanto, porque tendo direitos neste mesmo lugar algo de “infantil” “permanece” lá: documento *in-fans*, excluído e construtor da linguagem comunicada (a tradição), “núcleo da verdade histórica”, marca inscrita e ilegível, impressa.⁶

Assim, o texto histórico deve abrir-se também, nesse caso, para o inconsciente e o velado, assujeitando quer a trama, quer seu autor, desconfiando da eficácia daquilo que conhecemos pelo nome de comunicação. Como se observa, a retórica vai e volta, dá-se a conhecer ou se oculta nos estratagemas empregados pelos teóricos, mas indica sempre a necessidade da escritura.

E, falando em estratagemas, falo novamente em ardis, em modos de entretecer o tecido. No luminoso ensaio denominado *Sinais*, Carlo Ginzburg destaca aqueles que podem ser tomados como os arquétipos contemporâneos do narrador: Sherlock Holmes, Sigmund Freud e Giovanni Morelli.⁷ Os dois primeiros são bem

⁶ Michel de Certeau. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 2006, p. 335-336, grifo do autor.

⁷ Carlo Ginzburg. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

1. A história e o historiador

conhecidos, sendo o terceiro um historiador italiano da arte que se notabilizou por procurar, em diversos museus da Europa, os verdadeiros autores de obras pictóricas desaparecidas, orientando sua perícia através de detalhes de somenos importância, a exemplo da maneira como foram pintados os joelhos, as orelhas ou as unhas dos modelos. Sherlock era, como se sabe, arguto perseguidor de provas: tocos de cigarro, cheiros presentes no ar, pegadas na lama ou na neve, cabelos caídos, frascos de perfume, tabaqueiras, luvas. Freud, em um percurso assemelhado, inquiriu rastros perdidos, hiências, repetições, recalques, sonhos e visões que retornam, palavras e objetos inomináveis, a rede de indícios que pudessem levar à identificação do trauma.

São várias as conclusões de Ginzburg nesse ensaio, e não posso aqui evocá-las por completo, destacando apenas uma mais diretamente vinculada a nosso assunto: o tapete formado pelos indícios recolhidos constitui o paradigma que chamamos às vezes de contexto, de venatório, de divinatório, de indiciário ou de semiótico, que, sendo termos não sinônimos, apontam, todavia, para um modelo epistemológico comum, articulado em diferentes disciplinas, ligadas entre si pelo empréstimo de métodos ou termos-chave. Tais vestígios conformam tudo aquilo que, entre os séculos XVIII e XIX, recebeu o nome de “ciências humanas”, a constelação das ciências indiciárias. Prossegue nosso autor:

Na metade do século XIX, vemos desenhar-se uma alternativa: o modelo anatômico de um lado, o semiótico de outro. A metáfora da “anatomia da sociedade”, usada numa passagem crucial também por Marx, exprime a aspiração a um conhecimento sistemático numa época que vira enfim o desmoronamento do último sistema filosófico, o hegeliano. Mas, não obstante o grande destino do marxismo, as ciências humanas acabaram por assumir sempre mais (com uma relevante exceção, como veremos) o paradigma indiciário da semiótica. E aqui reencontramos a tríade Morelli-

1. A história e o historiador

Freud-Conan Doyle.⁸

A aludida exceção ao paradigma indiciário é a linguística, que, como se sabe, ajudou o estruturalismo a colocar-se em pé ao longo do século XX. As consequências dele decorrentes, igualmente, são bem conhecidas, o que motivou Ginzburg a perguntar se o tipo de rigor por ela proposto é atingível ou desejável para as formas de saber mais ligadas à experiência cotidiana – ou, mais precisamente, a todas as situações em que a unicidade e o caráter insubstituível dos dados não são, aos olhos dos envolvidos, decisivos. “Ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição.” E é assim que os três patronos dos narradores são novamente evocados em paralelo ao ofício do historiador, através da intuição baixa, aquela que “une estreitamente o animal homem às outras espécies animais”.⁹

Essa perspectiva decepcionante de Ginzburg não deve, contudo, desanimar ninguém; uma vez que reflete, a seu modo e estilo, uma assemelhada assertiva preconizada por Marc Bloch a respeito do ofício do historiador:

Não sentimos mais a obrigação de buscar impor a todos os objetos do conhecimento um modelo intelectual uniforme, inspirado nas ciências da natureza física, uma vez que até nelas este gabarito deixou de ser integralmente observado. Não sabemos ainda muito bem o que um dia serão as ciências do homem. Sabemos que para existirem – mesmo continuando, evidentemente, a obedecer às regras fundamentais da razão – não precisarão renunciar à sua originalidade, nem ter vergonha dela.¹⁰

Contrapondo os reveses existentes entre a história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa, Peter Burke, o

⁸ Ibidem, p. 112.

⁹ Ibidem, p. 179.

¹⁰ Marc Bloch. *Apologia da história ou O ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 49.

1. A história e o historiador

grande nome da história cultural, vislumbra novas estratégias para a articulação da trama: a decomposição da continuidade temporal (como percebida em James Joyce, Proust ou Virginia Woolf); a multiplicidade de pontos de vista (como em Faulkner ou Lawrence Durrell); a superposição das vozes na narração (como em Dostoiévski); contar os episódios da frente para trás; alertar o leitor de que não são narradores oniscientes ou imparciais, como preconiza Golo Mann ao afirmar que o historiador deve tentar fazer “as duas coisas simultaneamente, nadar com a corrente dos acontecimentos” e “analisar esses acontecimentos da posição de um observador posterior, mais bem informado”, produzindo assim uma aparência de homogeneidade.¹¹

A densidade do texto é outro aspecto que preocupa os historiadores, e nesse sentido tentativas vêm sendo empreendidas a partir de modelos narratológicos colhidos na contemporaneidade, tais como o cinema (através da técnica da montagem) ou a antropologia (em que o perspectivismo é privilegiado), expedientes que possam ensejar, enfim, a contínua reinvenção da escrita histórica.

TEMPO E NARRATIVA

Vou agora debruçar-me especificamente sobre *Tempo e narrativa*, obra do filósofo Paul Ricœur dedicada ao estudo das relações semânticas que brotam das operações diegéticas.¹² Nessa extensa investigação em dois volumes, o hermenauta francês passa em revista alguns dos principais problemas que atravessam os discursos, constituindo a questão do tempo, sua duração, sua emergência, as relações e os impactos sobre o indivíduo e a sociedade os grandes temas que o ocupam.

¹¹ Peter Burke. *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992, p. 337.

¹² Paul Ricœur. *Tempo e narrativa*, v. I e II. Campinas: Papyrus, 1994.

1. A história e o historiador

Há uma tese central, exposta logo no início: o tempo torna-se tempo humano à medida em que é articulado de modo narrativo. Duas interpelações ao passado servem-lhe de ponto de partida: a concepção de tempo formulada por Agostinho nas *Confissões* e aquela oriunda da *Poética*, de Aristóteles, texto sobre o qual me deterei mais amplamente a seguir. Para Agostinho, que parte da concepção teológica do ciclo eterno, expressa na fórmula: *No princípio era Deus...*, o tempo é examinado como um contraponto à fórmula cética que afirma que ele não possui ser, de vez que o futuro ainda não é, o passado não é mais e o presente não permanece. Em sua formulação: “O presente do passado é a memória, o presente do presente é a visão, o presente do futuro é a espera”.¹³ Desse modo, acometido por essas três angústias ou impossibilidades, o tempo presente demanda ser vivido, suportado, purgado através da narração compensatória que o reenvia para a eternidade, através de uma dialética na qual se opõem a intenção e a distensão da alma. Contrapondo o tempo eterno ao tempo humano, Agostinho encontra uma solução: enquanto a distensão se torna sinônimo de dispersão na multiplicidade e na errância do homem comum, a intenção tende a identificar-se com a unificação do homem interior – “Eu me unifico segundo o Uno”, ao entoar o hino que celebra o Eterno.

Ricœur percebe na articulação da trama, como pensada por Aristóteles, a possibilidade de uma réplica à questão da distensão proposta por Agostinho, a experiência humana da duração. Para tanto, o poema dramático constitui o triunfo da concordância sobre a discordância ao articular a mimese como experiência temporal.

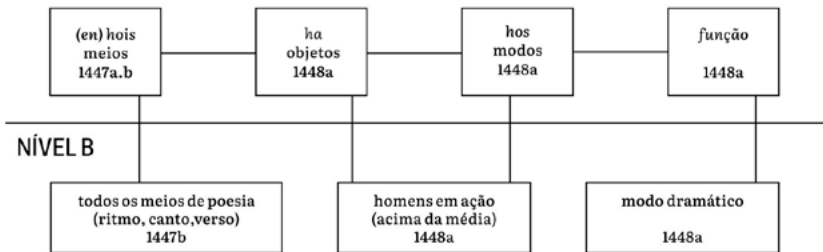
Para um entendimento mais acurado da *Poética*, e com a finalidade de facilitar o entendimento das relações trabalhadas por Ricœur,

¹³ Santo Agostinho. *Confissões*. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2017, p. 23.

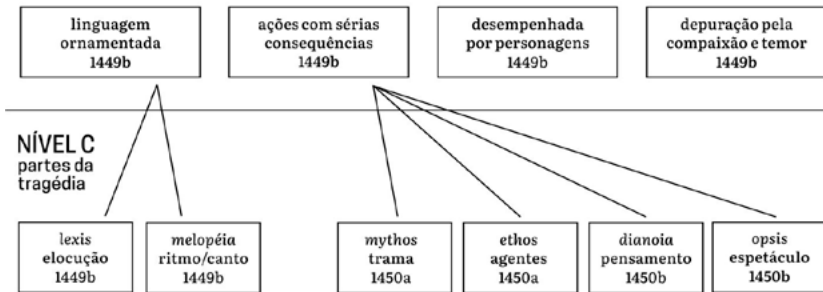
1. A história e o historiador

NÍVEL A

características das artes miméticas



definição de tragédia



O diagrama¹⁴ visa a fixar as principais articulações lógicas e semânticas encontráveis na *Poética*, com o objetivo de destacar suas correlações. Observar que:

- no nível A, surgem as características das artes miméticas, expressas através de meios, objetos, modos e função;
- no nível B, as suas especificidades, relativas a: os meios empregados, os agentes como materializadores da ação, o modo dramático como resultante;

sendo que a definição de tragédia pode ser assim sumariada:
linguagem ornamentada, ação com sérias consequências,

¹⁴ Edélcio Mostaço. *Cena e ficção em Aristóteles: uma leitura da Poética*. Curitiba: Appris, 2020, p. 30. Considerar, também, Aristóteles. *Poétique*. Paris: Seuil, 1980.

1. A história e o historiador

performada por atores/agentes, e o efeito resultante, a *kátharsis*;

- no nível C, temos as seis partes resultantes desse modo operativo de composição: a elocução, o ritmo/canto, a trama, os agentes/caracteres, o pensamento e o espetáculo.

A trama (*mythos*) é a parte da tragédia privilegiada no estudo de Aristóteles, dada sua complexidade. Esquemáticamente, ela pode ser assim resumida:

- a) comporta três instâncias de estruturação: as peripécias, os reconhecimentos e a catástrofe;
- b) a peripécia pode resultar em duas possibilidades: a negativa e a positiva;
- c) o reconhecimento comporta três possíveis: por intermédio da peripécia, por objetos e por acaso;
- d) a catástrofe conhece quatro alternativas: intencional, não intencional, evitada conscientemente, evitada depois do reconhecimento.

Definição de tragédia: “A tragédia é a imitação/representação de uma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem ornamentada, com várias espécies de ornamentos em cada parte, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando o temor e a compaixão, opera a catarse própria dessas emoções”.

A trama é definida pelo estagirita como “a disposição dos fatos em sistema” (1450a, 5), o que evidencia que todos os seus elementos integrantes devem ser pensados de modo operativo, concorrendo para a completude do “todo”. É preciso lembrar que o verbo *poien* significa “fazer, obrar, operar”, o que ratifica que a matéria poética seja uma atividade produzida, criada, não natural. Não por outra razão, o pensamento é uma de suas partes constituintes (empregado

1. A história e o historiador

seja para produzir o poema dramático, seja para orientar as ações dos caracteres), e a mimese (o modo dramático em que resulta) é obtida através da imitação pelos agentes.

A *Poética* só articula um conceito englobante: a mimese, que conforma, juntamente com o agenciamento da trama, o verdadeiro ser do poema dramático, o modo próprio de existir da tragédia. É a razão pela qual, ao oferecer sua definição, o autor grifa que ela opera simultaneamente *através da ação* de suas seis partes qualitativas como *um todo*. Há, portanto, um sentido dinâmico presidindo o produto, sendo essa ação predicada como a *alma* da tragédia.

Isso atinge também a própria natureza da mimese, quer dizer, a representação só ocorre se estiver impregnada por esse mesmo princípio ativo. “A imitação ou representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga.”¹⁵ Temos aqui, para Ricœur, a ocorrência de uma *noesis* prática (a experiência vivida pela reflexão em relação ao fenômeno percebido), onde a ação é o “construído” da construção (*mimesis prakseôs*, no original, *a ação de construção da mimese*).

As tramas podem engendrar tragédias, comédias ou epopeias; sendo a distinção entre elas dada em função da qualidade dos caracteres mobilizados. Ou seja, o que importa não é a espécie de construção da ação, mas explicitamente a qualidade dos caracteres que cada uma delas comporta (tragédia e epopeia, os homens em sua melhor condição; comédia, os homens em sua pior condição).

O modo dramático é o que separa a comédia e a tragédia da epopeia. A ênfase distintiva está no “como”: as duas primeiras apresentam as personagens em ação; a segunda, através de um narrador. Mas tanto a tragédia como a epopeia têm inúmeros traços em comum,

¹⁵ Paul Ricœur. *Tempo e narrativa*, v. I, cit., p. 60.

1. A história e o historiador

como a qualidade das personagens, a extensão e a finalidade, sendo o mais característico o fato de que seus autores são “compositores de tramas”. Ambas cabem, portanto, no conceito mais amplo de narrativas (*apangelia*).

A TRAMA, UM MODELO DE CONCÓRDIA

O rigor da composição trágica pede um princípio primeiro, a ordem. Se como um todo ela conforma um “sistema de fatos”, a ordem aqui desempenha um estatuto central, dada não como subordinação ao tempo (sequencial), mas decorrente de uma organização lógica, de uma sabedoria, “a disposição dos fatos” que deve resultar na completude do “todo”. Essa lógica está mais próxima da *phronésis* (intelecção da vida prática, própria à ética, ao senso comum do verossímil) que da *noesis* (própria aos fenômenos físicos e metafísicos).

Esse todo, efetivamente, concebido como sistema, articula “começo, meio e fim”, em que a ênfase não está depositada sobre a duração, mas subordinada às categorias lógicas do *verossímil* e do *necessário*. Diz Ricœur: “É somente em virtude da composição poética que algo vale como começo, como meio ou como fim: o que define o começo não é a ausência de antecedente, mas a ausência de necessidade na sucessão. Quanto ao fim, é bem o que vem depois de outra coisa, mas ‘em virtude seja da necessidade, seja da probabilidade’” (1450b, 31).¹⁶

Resta entender o termo “meio”: ele é “aquilo que vem depois de outra coisa, e depois dele vem outra coisa” (1452b, 31). Para o modelo trágico, contudo, o que conta é a reviravolta (*metabasis*), aquilo que faz o protagonista passar da felicidade para a infelicidade, as motivações e implicações subjacentes a seus atos. Não é destacada,

¹⁶ Ibidem, p. 60.

como em Agostinho, a “duração”, o tempo decorrente entre uma coisa e outra, no sentido da finalidade projetada no futuro (desígnio cristão), mas sim a qualidade presente da ação perpetrada, relativa à convivência na *pólis* (no sentido da *vita activa*, de Arendt).

A ênfase no par lógico necessidade-verossimilhança destaca o intervalo de tempo compreendido entre o início e o término dessa ação, suficiente em si mesmo, sem relação com o tempo cronológico. O paradoxal está ausente, e somente conta a organização lógica desse todo; o que reforça o aspecto de *efeito* quanto à articulação entre seu começo e seu fim. Vários comentaristas apontam, a propósito dessa situação, uma circularidade ou redundância, alegando que o fim já está implícito no começo. Voltarei sobre esse ponto mais adiante. Esse efeito vale também para a extensão do poema; seu limite temporal é dado pelas características da trama: o tempo necessário e verossímil para que ocorra a reviravolta, passível de ser guardado na memória do espectador (há aqui um claro princípio que sustenta um importante aspecto da estética da recepção).

A DISCORDÂNCIA

Se a tragédia trata do trânsito entre a felicidade e a infelicidade, percebemos um claro desígnio ético vincando essa trajetória. A discordância surge do descompasso entre a vontade consciente de levar a ação a cabo e os obstáculos que ela encontra, conformando a “ação complexa”, aquela pontilhada de reviravoltas e reconhecimentos. Contam aqui os padecimentos implicados em tal trajeto, bem como as surpresas, os inesperados ou os eventos que vão contra as expectativas. Forma-se então uma tensão, resultante do entrechoque entre esse “necessário” lógico e o “complexo” acional.

Nesse ponto, Ricœur se pergunta sobre as implicações do uso da narrativa em outros modelos que não o trágico, chamando atenção para a historiografia:

1. A história e o historiador

Se a inversão é tão essencial a qualquer história em que o insensato ameaça o sensato, a conjugação entre inversão e reconhecimento não conserva uma universalidade que ultrapassa o caso da tragédia? Os historiadores não buscam também colocar lucidez onde existe perplexidade? E a perplexidade não é maior onde as inversões da sorte são mais inesperadas?¹⁷

Essas densas questões, que apontam para as inúmeras alternativas possíveis à construção dos relatos, necessitam ser entendidas frente às distintas concepções de mundo que cada historiador detém. Algo das implicações inerentes a tais percursos será agora observado na análise que Ricœur estabelece sobre a natureza da mimese.

A MIMесе

Para melhor distinguir a complexidade da mimese, o formato da representação, Ricœur propõe três olhares a ela dirigidos, tentando, através dessa disjunção tão somente analítica, surpreender determinadas particularidades que, em conjunto, fazem-na existir e operar adequadamente.

MIMесе I

Compreende o universo de fatores que pressupõem a existência mesma da mimese: suas estruturas inteligíveis e suas fontes simbólicas. Ou seja, se a trama é uma imitação da ação, são necessárias, antes, algumas competências preliminares: a de identificar o que ela é, a de compreender suas mediações simbólicas e a de dimensionar seu tempo.

Ações implicam *fins*, que remetem às motivações que as desencadeiam e indicam quem as pratica, quer dizer, seu *agente*. Realizadas, as ações apontam para as *circunstâncias* que as enredam, bem como implicam a existência de *outros*, aqueles que as recebem (sob o formato de cooperação, competição ou luta), configurando

¹⁷ Ibidem, p. 67.

1. A história e o historiador

a *interação*. O resultado da ação pode levar à felicidade ou à infelicidade, ou seja, um modo de *compreensão prática* (no horizonte ético grego, ligada à vida coletiva ou social, nunca doméstica).

A narrativa supõe o domínio de uma *comunicação* entre o escritor e o leitor, fazendo que as frases sejam adequadamente compreendidas: “X faz A nestas ou naquelas circunstâncias e levando em conta o fato de que Y faz B em circunstâncias idênticas ou diferentes”.¹⁸

Além disso, uma narração não é apenas o alinhavo de frases sequenciais de ação, mas verdadeiramente a articulação de um *discurso*, cujas características sintagmáticas e paradigmáticas apontam para as relações de *intersignificação* existentes entre os fins, os meios, os agentes, as circunstâncias etc., regendo a ordem diacrônica da história: “Compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do ‘fazer’ e a tradição da qual procede a tipologia das intrigas”.¹⁹

Os traços simbólicos dizem respeito ao campo prático, aspectos do fazer, do fazer-poder e do saber-poder-fazer característicos da *mediação simbólica* (formas estruturadas como processos culturais que articulam a experiência inteira, são públicas e não psicológicas). É o que permite identificar tal gesto ou tal palavra com esse ou aquele significado, fornecendo sua *legibilidade*. Ou seja, inscrevem-se no campo mais amplo das normas, das regras, dos comportamentos que regem a vida social e que nutrem sua substância ética.

É nessa conjuntura que as ações serão julgadas: oportunas, desastrosas, generosas, grosseiras etc., e valoradas: nobres, vis, grandiloquentes, nefastas etc. Tais são, portanto, os significados subjacentes aos caracteres como aludidos por Aristóteles na *Poética*:

¹⁸ Ibidem, p. 90.

¹⁹ Ibidem, p. 91.

1. A história e o historiador

nobres ou vis, altos ou baixos, bons ou maus. Não há ação que não suscite, em maior ou menor grau, sua aprovação ou desaprovação frente a uma hierarquia de valores.

Resta um equacionamento quanto ao tempo da ação. Após longas cogitações, Ricœur termina afirmando, ao modo de Heidegger, que *dizer agora* é a articulação no discurso de um *tornar presente* que se temporaliza em união com uma espera que retém; o tornar presente que interpreta a si mesmo, o que é interpretado e considerado no agora – é o que tomamos como o tempo humano.

Resumindo, Mimese I significa entender que imitar ou representar a ação é primeiro pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. É sobre essa estrutura dada no âmbito social que a trama poderá ostentar sua tessitura adequadamente construída.

MIMESE II

Constitui o reino do “como se”, o aspecto *dinâmico* da representação e, quando confrontada com a dimensão temporal, aquilo que permite distinguir a narrativa “real” daquela de “ficção”.

Ela é a instância mediadora, comportando ao menos três motivos: a) o da configuração da intriga (a relação entre a totalidade dos acontecimentos e aqueles selecionados para ser apresentados na trama); b) coloca um ponto final na sequência (ou seja, reorganiza o real segundo uma dada ordem ou um dado segmento de assunto); c) introduz a inteligibilidade do tempo (quando da frente para trás, possibilita uma recapitulação do tempo, no revés da ordem natural).

Essa acepção de mimese comporta, ainda, dois traços operativos marcantes: a esquematização e o tradicionalismo. Na concepção do ato configurante, emprega-se a imaginação criadora (função de síntese que interliga o entendimento e a intuição, conformando

esquemas de apreensão, o “pensamento” perceptível na história narrada). O tradicionalismo, por sua vez, importa como o jogo possível entre a inovação e a sedimentação estabelecida entre os paradigmas formais (modelos narrativos anteriores, obras já escritas) e suas possíveis desestabilizações através da inovação, da invenção (quebra de regras, alterações de sentido etc.).

MIMESE III

Através de todos os desdobramentos causados pela mimese, ou seja, a intersecção entre o mundo configurado no texto e o mundo do leitor/espectador. Ricœur assinala quatro instâncias aqui envolvidas, sobretudo ligadas às inter-relações entre tempo e narrativa.

- A questão da circularidade, entrevista entre Mimese I e Mimese III, através de Mimese II, supondo que o ponto de chegada já estava entrevisto no ponto de partida. Pode ser evitada, recorrendo-se ao emprego de uma postura dialética estabelecida entre um ponto e outro, o que escapa, igualmente, à redundância na interpretação.
- A reconfiguração proposta pela leitura, fazendo do leitor/espectador o último organizador dos sentidos propostos pela narrativa. De um lado, os paradigmas anteriormente mobilizados por ele conformam as *expectativas* do leitor; de outro, é a própria leitura que acompanha a configuração da narrativa e atualiza sua capacidade de ser seguida. É o ato de ler que atualiza o jogo entre sedimentação e inovação; é ele que conjuga Mimese III e Mimese II.
- A questão da referência (em semiótica, chamada de enciclopédia do leitor), sempre muito complexa, uma vez que mobiliza todo o vocabulário do leitor. É preciso considerar que toda leitura é dialógica, construção conjunta

1. A história e o historiador

entre texto e leitor. A linguagem tem uma característica metafórica inalienável (exposta em outro texto do autor, *A metáfora viva*), que se incumbe de extrapolar a referência, liberando um poder mais radical junto ao ser-no-mundo do leitor, alargando sua experiência.

- A reconfiguração do tempo na narrativa, o que leva à consideração da fenomenologia do tempo, como trabalhada por Husserl e Heidegger. Para este, a partir de uma ontologia da inquietação, há uma hierarquização dos níveis de temporalidade, como exposta em *O ser e o tempo*, objeto de longa análise de Ricœur na terceira e na quarta parte da obra.

Finalizando, é possível aqui se detectar uma conclusão, ainda que provisória, uma vez que todas essas questões serão aprofundadas por Ricœur no decorrer da obra: “Só um mortal pode dar às coisas da vida uma dignidade que as eternize”. Assim, a história, por sua vez, só permanece histórica se, ocorrendo acima da morte, proteger-se do esquecimento da morte e dos mortos, articulando uma recordação da morte e da memória dos mortos – ou seja, integrando-se ao tempo dos vivos.

A respeito dessa última consideração, não posso deixar de novamente invocar Walter Benjamin, que me ajudou a abrir essa palestra por intermédio das figuras dos narradores ao afirmar que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’. [...] um salto de tigre em relação ao passado” (tese 14).²⁰

²⁰ Walter Benjamin. “Teses sobre o conceito de história”. In: *Magia e técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

2. Ator e espetáculo na Grécia clássica



Conhecer em maior amplitude o universo do ator e do espetáculo na Grécia clássica é uma importante fonte de inspiração e conduta para a prática teatral ainda hoje, razão pela qual foram aqui reunidas algumas considerações sobre tais temas, resultantes de informações recentes que, fundamentadas do ponto de vista arqueológico e filológico, ajudam a recolocar o conhecimento histórico acumulado em novos patamares. Iniciemos o exame pelos clássicos tratados de Aristóteles *Poética* e *Retórica*, esclarecendo alguns aspectos do vocabulário empregado. No estudo *L'arte scenica degli attori tragici greci* há um breve passeio pela semântica relativa à condição do ator:

2. Ator e espetáculo na Grécia clássica

Ἵποκριτῆζ, ὑποκρινεσθαι, ὑποκρισιζ, ἡ ὑποκριτικῆ τέχνη¹ são os termos com que se indicava junto aos gregos a pessoa do ator, sua função, sua arte. E da raiz comum dessas supramencionadas expressões notaram os próprios antigos quer seu significado, quer seu valor, concordando mesmo que, quando o diálogo se estabeleceu, ali se deveria perceber o ato de responder. Que *hipokhrinesthai*, com o significado de responder, era tarefa exclusiva do ator enquanto interlocutor com o coro, e não apenas do *khoreutés*, indica-o a expressão completa *hipokhrinesthai tá iambeia*: fórmula análoga de *diathesthai, resim diapheranasthai; resin apotenai, eirai apotadên apneusti*. Do significado originário passou-se a um mais amplo e geral, que é o de agir dramaticamente, como são o do *hipokhrítés* e o do próprio *orkhestés*, de modo que o termo *hipokhrítés* passou para o vocábulo italiano [português] “hipócrita”, no sentido de pessoa que finge, já que toda a arte do ator está no fingimento.²

Nesse bem documentado estudo, a autora italiana destaca a precariedade dos materiais disponíveis para um estudo mais enfático da arte da representação naqueles tempos, registrando, contudo, citações de comentaristas e testemunhos indiretos dando conta da existência de compêndios relativos às artes da mímica e da elocução, que não nos permitem saber, todavia, que indicações continham.³ A arte da elocução, entretanto, foi alvo de preocupação nos tratados retóricos remanescentes, sendo que Aristóteles, na *Retórica*, anota sobre a ação oratória:

Uma questão da mais alta importância e que ninguém ainda tratou: a que diz respeito à ação oratória. Com efeito, só tardiamente ela penetrou no domínio da tragédia e da rapsódia, pois de início os próprios poetas dramaturgos representavam suas tragédias. É, pois, evidente que esta

¹ São as seguintes, respectivamente, as transliterações e significados dessas e demais expressões que aparecem na sequência: *hipokhrítés* = ator; *hipokhrinesthai* = responder ao ator; *hipocrisis* = responder; *é hipokhríté techné* = a arte do ator; *khoreutés* = coreuta; *hipokhrinesthai tá yambeia* = responder em iâmbico/dramaticamente; *diathesthai* = dialogar; *orkhestés* = dançarino coreuta. Devido a dificuldades técnicas de tipologia, as palavras gregas não aceitam acentuação.

² Ver Gone Capone. *L'arte scenica degli attori tragici greci*. Pádua: Dott, 1935.

³ Existem indícios de que Ésquilo tenha escrito um tratado relativo à mímica, que foi, porém, perdido. Há registro de que Teofrasto, discípulo de Aristóteles, elaborou um *Peri Hipokhriseós* [Da arte de representar], relativo à mímica dos atores, mas são conhecidos apenas fragmentos. O período helenístico registra alguns títulos versando sobre aspectos diversos do espetáculo, creditados a Aristosseno, Hércules Pôntico, Calímaco, Ateneu, Pólux, Menécmo e Nestor. *Ibidem*, p. 17.

2. Ator e espetáculo na Grécia clássica

questão faz parte da arte retórica, como da arte poética. [...] Essa ação se ocupa da voz, das diferentes maneiras de a empregar para expressar cada paixão: ora forte, ora fraca, ora média; estuda igualmente os diferentes tons que a voz pode assumir, alternadamente, aguda ou média, já que se ocupa do ritmo a ser utilizado em cada circunstância. Estas três coisas constituem o objeto de atenção dos oradores: a força da voz, a harmonia, o ritmo. Quem as possui, obtém geralmente o prêmio nos concursos públicos, e, assim como no teatro, os atores presentemente levam a palma aos poetas, assim nas lutas políticas a ação oratória se reveste de maior importância que o próprio assunto por causa da imperfeição das constituições. Até esse dia não se compôs uma arte [técnica] sobre estas questões, pois que só tardiamente se começaram a estudar as regras da dicção [...], quando a ação é empregada produz o mesmo efeito que a representação do ator. [*Retórica*, III, 13, 1 e seg.]⁴

O mais notório elemento do discurso retórico associado à arte do ator era a *hipócrisis*, a arte de falar estudada em detalhes na *léxis*, uma das partes da tragédia, envolvendo a emissão vocal e não só suas peculiaridades fônicas (força “elocucionária”, timbre, clareza, dicção e ritmo) mas também as conteudísticas (intencionalidade, sentido semântico, gestos e mímica que acompanham a emissão vocal, a postura corporal e o carisma, recursos associados à *psicogogia*, o conjunto de efeitos almejados com a finalidade de influir sobre o público). Uma vez que “de que serviria um agente/personagem que fale se a forma pretendida aparecesse sem a ação do intérprete das palavras?”, pergunta Aristóteles na *Poética* (1456b, 6).

Se a ação oratória se produz mediante o correto emprego da arte do discurso, a interpretação do ator, todavia, requer outros atributos

⁴ Aristóteles. *Retórica*. Madri: Alianza, 1998. Um amplo estudo sobre tais questões está em Claude Calame. *Le Récit en Grèce ancienne*. Paris: Klincksieck, 1986.

⁵ “A *léxis* pode ser dividida em dois níveis: aquele da realização vocal ou expressão é a elocução, e o outro, mais abstrato, a língua (no sentido saussuriano), onde ela é uma estruturação formal do material fônico. No primeiro nível ela é apreendida sob a forma de ‘figuras’ (*skêmata tês lexêôs*, 56b, 9) e no segundo ela é analisada em ‘partes’ (*tês lexêôs merè*, 56b, 20). [...] O primeiro nível é mencionado para ser banido da competência da poética (fim do cap. 19), e o segundo é tratado com algumas minúcias no cap. 20”, esclarecem Dupont-Roc e Lallot (p. 311-312). Para outras considerações, verificar a longa nota 5 do cap. 19, dedicada a explicitar tais inter-relações (p. 311-313). In: Aristóteles. *Poétique*. Paris: Seuil, 1980.

e possui traços distintivos que lhe são inerentes, bem percebidos pelo estagirita:

A representação do ator depende de um dom natural e muito pouco da arte, ao passo que tudo quanto se refere ao estilo é verdadeiramente do domínio da arte [...]. Como era natural, foram os poetas que primeiro se ocuparam da questão, dado que as palavras são uma imitação/representação e a voz é, de todos os órgãos, o que melhor se presta para a imitação/representação. Daí procedem igualmente as técnicas: a do rapsodo, a do ator e outras. [...] o estilo oratório difere do poético. Os próprios acontecimentos mostram-no claramente, pois que os autores de tragédias deixam de utilizar esta maneira de se exprimir. [...] o iâmbico se aproxima mais do que os outros do discurso usual. [*Retórica*, 1386, 9]

O emprego de gestos e o recurso à mímica, além dos deslocamentos corporais, conferiam o necessário acabamento interpretativo, mesmo debaixo da máscara e da pesada indumentária utilizada pelos *hipokhrítés*, compondo uma visualidade e um jogo de convenções cênicas que almejava a naturalidade. Na concepção aristotélica, tal naturalidade na representação era um alvo a ser buscado:

Também, e na medida do possível, elaborar uma forma acabada recorrendo aos gestos: com efeito, em igualdade com os dons naturais, os mais persuasivos são os que movem violentamente as emoções; aquele que é presa da agitação imita/representa a agitação de modo mais verdadeiro; aquele que é presa da cólera imita/representa este arrebatamento de modo mais verdadeiro. [*Poética*, 1455a, 22]

Quando notamos que o filósofo recomendava ao poeta “compor os fatos como se a eles estivesse presente, como se os tivesse sob os olhos”, tais observações, relacionadas à arte da interpretação, autorizam afirmar que o ideal da mimese aristotélica é de cunho analógico, a busca da resultante artística mais próxima possível do natural, não apenas em sua acepção *naturante* (enquanto causa) mas também em sua acepção *naturada* (como resultado dado à vista); as duas faces correspondentes à dimensão interna e externa dos fenômenos que assim são “por natureza”. Temos então uma naturalidade, não só enquanto mimese de uma dimensão do

fenômeno, mas em sua integralidade de substância, já que aquele que é “presa [internamente] da agitação melhor a imita/representa [externamente]”.

O estagirita aqui bem destaca a relevância do espetáculo para a expressividade de uma emoção complexa ao articular, paulatinamente, uma cena que a vá construindo, mobilizando meios expressivos através de uma complexidade de recursos cuja finalidade é conduzir a certo resultado. É o que ocorre com a compaixão, por exemplo, uma das paixões a serem alcançadas com a representação trágica:

Os males que parecem próximos excitam a compaixão [...]; nestas condições acontece que necessariamente, por meio de gestos, da voz, da indumentária e, em geral, da imitação/representação teatral, nos tornam mais acessíveis à compaixão; e por tais meios aproximam-nos da desgraça, futura ou passada, patenteando-a aos nossos olhos, os acontecimentos recentes ou prestes a se produzir são, por este motivo, mais próprios para provocar a compaixão. [*Retórica*, 1386a, 31]

Se “mais próprios”, note-se, pertencem à ordem do conveniente, do persuasivo. Procedimentos que a sofística, desde algum tempo, vinha disseminando entre os atenienses, essa corrente filosófica que trabalhou de modo especialmente ativo quanto à articulação dos procedimentos suasórios, dentre os quais sobressaem os ensinamentos de Górgias contidos em *Helena*. Dois testemunhos registram – em *Fedro*, de Platão, e no *De oratore* (III, 32, 128), de Cícero – a composição de um tratado de retórica da lavra de Trasímaco, exclusivamente dedicado à arte de comover os ânimos e aos meios de excitar a compaixão, evidenciando que a arte do ator contava então, entre outros recursos, com esse decisivo implemento para fazer valer toda a sua força cênica.

A CENA TRÁGICA

Quatro eram as festas dedicadas ao deus da embriaguez em Atenas: as Dionisiacas da Cidade (ou Grandes Dionisiacas), realizadas na primavera do mês Elafebolion (março-abril) e que irão sediar, depois de instituídos, os concursos dramáticos mais importantes; as Leneias, dedicadas a Dioniso Leneu, que ocorriam nos primeiros dias de janeiro, reunindo apenas a população de Atenas e com características apenas locais, com duração de três ou quatro dias, em que outro concurso dramático será futuramente instituído; as Dionisiacas Campestres, durante o mês de dezembro, a mais antiga dessas comemorações em honra à divindade, território privilegiado do *komos*, um cortejo alegre e libidinoso, pornográfico mesmo e abusivo, onde os *komastes* entoavam canções fálicas e evoluíam guarnecidos de exagerados falos (eram os *phallophores*); e as Dionisiacas Antestéricas, celebradas durante três dias de fevereiro-março, as únicas que não comportavam manifestações abertas de espetáculos, deslocadas para o subúrbio de Argos e vinculadas a aspectos mais ritualísticos e próximos do mistério do deus.

As Grandes Dionisiacas constituíam o ápice dessas comemorações,⁶ com duração de seis dias, assim distribuídos: no primeiro, uma procissão mascarada, tendo à frente o arconte epônimo, transportava a imagem de Dioniso de seu templo até o teatro, instalando-a solenemente. Os sacerdotes da *pólis*, os grupos organizados de efebos, homens, mulheres, visitantes e estrangeiros integravam a grande comitiva seguida por algumas cabeças de gado que, sacrificadas em honra ao deus, a todos serviam de repasto. Os dois dias seguintes eram reservados ao

⁶ Os gregos não tinham calendário semanal, instituído apenas na época cristã, pela tradição judaica. Os períodos de trabalho e descanso eram intermediados pelas festas, que, assim, tinham forte conteúdo simbólico. Muito numerosas durante todo o ano, as Grandes Dionisiacas eram as maiores dentre elas, reunindo multidões em Atenas. Sobre tais aspectos, consultar as obras a seguir. Bruno Snell. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 23. Christian Meier. *De La Tragédie grecque comme art politique*. Paris: Les Belles Lettres, 1991, p. 59-68.

2. Ator e espetáculo na Grécia clássica

concurso de ditirambos, instituído desde o fim do século VI. Era ele uma disputa entre as tribos atenienses, cada uma concorrendo com coro e compositor próprios. No auge do século V contavam-se em Atenas dez coros ditirâmbicos: cinco de jovens com menos de dezoito anos e cinco de homens entre dezoito e trinta anos. Foi Péricles quem mandou construir o Odeon, um teatro específico para os ditirambos, já no final desse século. Os três dias seguintes eram dedicados apenas às tragédias e, posteriormente, também às comédias. As representações iniciavam-se pela manhã, nessa fase mais complexa, quando as trilogias trágicas se apresentavam e eram seguidas, após o almoço, por um drama satírico e uma comédia. A premiação dos vencedores dos diversos *agons* dava-se no último dia, quando desfilavam em cortejo pela cidade e a imagem de Dioniso era reconduzida ao templo.⁷

Apenas uma clareira de terra batida no sopé da Acrópole albergava o espetáculo em seus primórdios (provavelmente a praça do mercado, onde os anfiteatros foram construídos em madeira), sendo que o edifício teatral em pedra, aos poucos, irá conhecer uma evolução e um aumento de dimensões, visando a comportar as grandes multidões que afluíam a Atenas por ocasião das Grandes Dionisíacas. Instalado neste local de culto a Dioniso pelo *komos* e pelos devotos dos mistérios, a simples presença do teatro nesse local não autoriza, todavia, uma dedução linear sobre a origem da tragédia como tão somente um engrandecimento ou uma complexidade do ditirambo ali praticado. A tragédia, da forma como é conhecida nos textos que nos restaram, envolve uma somatória de componentes que se interpenetraram e se amalgamaram de modo ainda não muito claro. O ditirambo, sem dúvida, ocupa papel de destaque nessa gênese (como anotado no início da *Poética*), mas também contribuições da epopeia, das

⁷ Ver Octave Navarre. *Les Représentations dramatiques en Grèce*. Paris: Les Belles Lettres, 1929, p. 101-105.

2. Ator e espetáculo na Grécia clássica

representações dos mistérios, do canto coral áulico e citaródico não devem ser desconsideradas no nascedouro dessa complexa tessitura artística que é a poesia trágica.⁸

Examinemos, então, o contexto no qual o espetáculo ocorria.

Ao se tornarem prática consolidada, os concursos eram anuais. Cada poeta deveria, para deles participar, inscrever uma trilogia ou ao menos três peças com um mesmo tema e mais um drama satírico. O arconte epônimo era o responsável pela organização do concurso, pela escolha dos juízes e dos coregos, cidadãos ricos que arcariam com as despesas de apresentação das trilogias. Que não eram pequenas.

A função do corego iniciava-se bem antes da festa, com a contratação do coro (inicialmente cinquenta cidadãos, diminuindo este número, com o passar do tempo, até um mínimo de quinze, na época de Eurípidés), com o acerto de pagamento para os atores e as providências relativas a toda a infraestrutura cenotécnica, de figurinos, adereços e demais apetrechos indispensáveis à montagem.⁹ E ela deveria ser dotada de brilho e elegância, para impressionar favoravelmente o júri, pois também eles disputavam concursos. Cada poeta e cada trilogia possuía seu corego, o que aumentava a emulação entre eles. Deveriam estar inclusas ainda, no cômputo das despesas, as bebidas para os artistas e o público, além do farnel distribuído no horário da refeição. Uma coregia de tragédia foi avaliada em 25 minas e uma de comédia em quinze (correspondendo a mina, aproximadamente, a cem dias de salário de um operário não especializado). Ao entrar em declínio

⁸Sobre tais conjecturas e discussões e o modo como esses elementos contribuíram para a conformação da tragédia, cf. as obras a seguir. Phyllis Hartnoll. *The Theatre: A Concise History*. Londres: Thames and Hudson, 1985. Pierre Grimal. *O teatro antigo*. Lisboa: Edições 70, 1986. Edwin Wilson e Alvin Goldfaber. *Living Theatre: A History*. Boston: McGrawHill, 2004. O mais amplo e bem documentado estudo sobre as origens e o desenvolvimento do teatro grego em seu conjunto permanece sendo ainda Francisco Rodríguez Adrados. *Fiesta, comédia y tragédia*. Madri: Alianza, 1983.

⁹Ver Octave Navarre. *Les Représentations dramatiques en Grèce*. cit., p. 111-143.

2. Ator e espetáculo na Grécia clássica

econômico, após a guerra do Peloponeso, Atenas perdeu recursos, e esses se mostraram insuficientes para custear tais despesas, incumbência que passou então a ser atribuída a alguns cidadãos ricos para, em um momento seguinte, a própria *pólis* voltar a intervir com subvenções que viabilizassem a continuidade da atividade teatral.

Nessa fase a coregia já declinou e é a agonotesia, uma comissão designada pelo arconte, a responsável pela amortização da empreitada que, em todos os tempos, foi considerada uma relevante atividade da democracia. Os espetáculos, em seu estágio inaugural, eram gratuitos para os cidadãos, que desfrutavam do *theoricon*. No século V a plateia foi estimada em mais ou menos 40 mil pessoas, para uma população de cerca de 400 mil habitantes, incluindo as circunvizinhanças da cidade. O público assim se dividia: na primeira fila sentavam-se os arcontes e magistrados, sendo a galeria distribuída por “classes”: a nobreza agrária, os ginastas, os jovens, os comerciantes, sendo as mulheres deslocadas para as últimas filas. Péricles viu-se, com a crise, na contingência de cobrar o ingresso (equivalente, *grosso modo*, a um terço do salário diário de um operário), medida que causou confusões e revoltas, obrigando à intervenção do Estado, em 394 a.C., através de Eubulus, que passou a assumir o encargo, agora no valor de uma dracma, a diobolia.

Ao júri, inicialmente formado por dez cidadãos eleitos em sorteio, cabia selecionar os poetas que tivessem previamente se inscrito para o concurso, um para cada dia. Mas apenas cinco, dentre esses dez integrantes, escolhidos mediante um escrutínio secreto, deliberariam sobre o vencedor do *agon*. Coroado de louros, o poeta premiado era honrado com encômios diversos e efusivas homenagens, tendo seu feito lavrado em pedra para registro (a única fonte segura até hoje para estabelecimento da cronologia e títulos vencedores), figurando como um herói da cidade.

2. Ator e espetáculo na Grécia clássica

A coregia, o *theoricone* o *agon*, eis as três instituições que garantiram, ao longo do tempo, a permanência da atividade teatral.¹⁰ Os textos dramáticos eram representados uma única vez (o que talvez seja uma explicação para seu quase total desaparecimento), e raramente eram dadas reapresentações ou efetivadas excursões às cidades próximas.¹¹

Prática essa, entretanto, que se intensificará no século seguinte – não se sabe ao certo se em função da decadência de novos bons dramaturgos ou da vontade natural de convívio com as grandes obras do passado, visto que também aumenta a circulação dos textos escritos.¹² Submetidos à censura e à seleção prévias pelos jurados, os textos eram escolhidos em função de certos valores e conveniências vigentes à época de suas apresentações. Não conhecemos nenhuma obra que não tenha participado de um *agon*. Tão estreitas vinculações entre o teatro e a *pólis* jamais vieram a se repetir, no Ocidente, em outros contextos históricos. Prática ateniense por excelência, o teatro chegou a conhecer outros palcos, em outras cidades, mas nenhuma delas concedeu tanto espaço nem tanta ênfase a essa instituição verdadeiramente cívica e democrática na paideia helênica.¹³

RECURSOS DE ENCENAÇÃO

O coro era ensaiado pelo corego; os atores, pelo poeta. Ésquilo criou a segunda figura em cena, e Sófocles, a terceira, chegando o autor de *Prometeu* a representar papéis em seus próprios textos.

¹⁰ Cf. Roland Barthes. “O teatro grego”. In: *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1986; e Christian Meier. *De La Tragédie grecque comme art politique*, cit.

¹¹ Essa questão das reapresentações é ainda objeto de controvérsia. Cf. Oliver Taplin. *Greek Tragedy in Action*. Cambridge: Methuen and Co., 1978, p. 2-3. Ver também Bamber Gascoine. *Il teatro nel mondo*. Turim: Rai Edizione, 1971.

¹² Ver Eric A. Havelock. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. São Paulo: Unesp, 1996; e Rosalind Thomas. *Letramento e oralidade na Grécia antiga*. São Paulo: Odisseus, 2005.

¹³ Ver Christian Meier. *De La Tragédie grecque comme art politique*, cit., p. 15-26.

Tão diretas relações e afinidades entre os criadores da encenação podem explicar a pouca necessidade de didascálias nos textos, o que dificulta, na atualidade, uma visão mais clara sobre os modos de *mise en scène* vigentes à época.¹⁴

Além dos poetas dramaturgos, igualmente os coregos e os *hipokhrítés* entravam em concurso, o que contribuía para uma competição acirrada, vivamente comentada entre os espectadores. Como se observa no teatro de diversas outras culturas, notadamente as orientais, apenas homens subiam ao palco, mesmo nos papéis femininos. Tal procedimento não obstaculizava a mimese almejada, porque o uso de máscaras impedia a visão dos rostos, e uma peruca alta, o *onkós*, encimava as cabeças, completando os trajes suntuosos e pesados, em geral em modelos próximos das roupas usuais, mas bem mais ricos e finamente adornados, confeccionados segundo certo padrão de cores que facilitava a identificação tipológica das figuras. A introdução dos *koturnos*, sapatos de solado alto, é tardia, bem como a dos ressonadores bucais para as máscaras, do final do século IV, provavelmente em função das dimensões crescentes dos teatros, favorecendo a visibilidade das últimas filas.

Os primitivos edifícios teatrais, erguidos em madeira, eram bastante simples: uma barraca, servindo de camarim para os atores, abrigava em sua face voltada para o público alguns elementos cenográficos, lembrando um templo ou palácio, a *skené*. Uma plataforma de pouca altura, conhecida como *proskenion*, avançando à frente dessa barraca, tinha a função de palco para os atores. A orquestra, um grande círculo de terra batida onde evoluía o coro, era bem maior que essa plataforma. O público sentava-se no chão, aproveitando a encosta do terreno. Com as primeiras edificações em pedra, a orquestra começa, paulatinamente, a diminuir suas

¹⁴ Há uma aprofundada pesquisa das marcações de encenação nas didascálias de textos remanescentes em G. Capone. *L'arte scenica degli attori tragici greci*, cit., p. 51-98.

dimensões, enquanto tinham suas dimensões e complexidades aumentadas a *skené* e o *theatron*, a grande concha de escadarias na qual se alojavam os espectadores formando um semicírculo.

Uma máquina para fazer entrar e sair personagens mortas – a *ekklikema* – integrava os dispositivos cenotécnicos nesta fase mais evoluída; um segundo andar, por dentro da *skené*, era utilizado para o aparecimento de deuses (o *theologeion*); prismas triangulares, instalados em suas laterais, apoiavam panos pintados com cenas diversas (um bosque, um rio, o mar, como uma tentativa de sugestão espacial), constituíam o *periaktoi*; deuses voavam instalados na *mekané*, um dispositivo móvel; além da existência de alçapões, rampas e escadas erigidas sobre o palco, permitindo maior desenvoltura nas movimentações de cena, dispositivos estes utilizados especialmente nas comédias. O *deus-ex-machina*, uma espécie de cesta ou plataforma que descia do alto da *skené*, permitindo a aparição de algum deus ou entidade não humana, é invenção helenística.¹⁵

Das formas simples e austeras do período clássico até as sofisticadas soluções de sua época tardia, todo o aparato de materialização do teatro grego foi especializando e depurando suas técnicas cênicas, em um sentido crescentemente “realista”, em consonância com a temática dos textos, que aos poucos vai abandonando os remotos enredos míticos em benefício de situações e criaturas menos tensas, mais próximas emocional e existencialmente de sua plateia. As máscaras, não personalizadas e sem identificação, pesadas e quase sem as expressões fisionômicas utilizadas nos estágios iniciais das representações, vão paulatinamente incorporando vivacidade e movimento, num

¹⁵ Ver Pierre Grimal. *O teatro antigo*, cit., p. 15-26.

esforço de captação de tipos mais singularizados para as figuras cênicas.¹⁶

A coreia implicava a dança, o canto e a música simultaneamente, ficando sob encargo do coro. A melopeia dizia respeito às canções entremeadas às representações e aos trechos falados, quando acompanhados ou sublinhados pelo som do *aulus*. As danças, majoritariamente executadas pelos coreutas, mas também pelos atores, poderiam, em momentos oportunos, dar ensejo a passos orquésticos muito marcados, bem mais desenvolvidos nas comédias. Uma grande discussão sobre a dança utilizada na tragédia parece, apesar das muitas hipóteses já aventadas sobre o assunto, longe de estar terminada. Os gregos dançavam muito, sob muitas modalidades e circunstâncias, de modo que o apontamento de um gênero orquéstico específico para a tragédia ainda se constitui, a despeito das suposições, em enigma para os pesquisadores.¹⁷

Sabe-se que o coro cantava e dançava simultaneamente, o que leva a crer que não poderia executar deslocamentos muito violentos ou rápidos. Há quem sustente, nesta hipótese, que apenas uma parte dele cantava, enquanto a outra dançava, recurso denominado *hipokerma*. De um modo ou de outro, a presença do coro e da dança era indispensável durante todo o transcurso da tragédia.¹⁸

A comédia utilizava-se da *kórdax*, dança próxima da *emélia*, baseando seus passos em giros de quadril, o busto quebrado para a frente, em saltos rápidos e rodopios de corpo, onde a pantomima

¹⁶ Para os aspectos cenográficos e cenotécnicos, cf. as obras a seguir. Bamber Gascoine. *Il teatro nel mondo*, cit. Oliver Taplin. *Greek Tragedy in Action*, cit. Octave Navarre. *Les Représentations dramatiques en Grèce*, cit. Roland Barthes. "O teatro grego", cit. Particularmente sobre o uso de máscaras, sua importância e funcionalidade no contexto da enunciação teatral, cf. Claude Calame. *Le Récit en Grèce ancienne*, cit.

¹⁷ Louis Séchan chegou a elaborar, baseado em frisos e estatuária, uma gramática para a *kórdax* (em *La Danse grecque antique*), mas esse trabalho foi contestado e não se sustenta enquanto documento histórico. Para um panorama sobre tais discussões, cf. Paul Bourcier. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987; e Octave Navarre. *Les Représentations dramatiques en Grèce*, cit.

¹⁸ Ver Paul Bourcier. *História da dança no Ocidente*, cit.

2. Ator e espetáculo na Grécia clássica

conhecia um destaque, alcançando forte colorido interpretativo. O drama satírico fazia uso da *sikimnis*, na qual os jogos pantomímicos se constituem em ingrediente indispensável, o que, juntamente com a caracterização dos sátiros, chegou a contribuir para que tais intervenções grupais configurassem quase um entreato, verdadeiros módulos de teor farsesco.¹⁹

Teatro ao ar livre, a *skené* não possuía cortina ou boca de cena. Ela surgirá no período helenístico, mas apenas para permitir rápidas trocas de cenário e não para vedar a cena da plateia, como veio a ocorrer, posteriormente, no teatro latino. De início três degraus, e em sua evolução uma pequena escadaria, interligavam o palco e a orquestra, dando curso a movimentações variadas entre esses dois planos de ação.

O espetáculo comportava o *párodos* (entrada do coro, sempre pela esquerda, do lado do *demos*), alguns *estásimos* (partes recitativas pelos agentes/personagens), albergando, ainda, um ou dois entreatos para as evoluções do coro, concluindo com o *exodus*, a retirada coral, sempre pelo lado do Pireu. Tal divisão não era rígida, estruturando-se em função das necessidades do enredo apresentado.

Cada tragédia ocupava, em média, duas horas de representação. O drama satírico, apresentado após o almoço, versava sobre um tema integrante das tragédias anteriormente apresentadas sem ter, todavia, uma trama onde a *hybris* ou a *harmatia* constituíssem ingredientes relevantes e tampouco incluindo cenas de catástrofe ou sofrimento. Fixo para qualquer enredo, o coro de sátiros, vestido com chifres e rabos de bode, em evoluções agressivas e bem mais movimentadas que na tragédia, marcava de modo relevante tal gênero dramático. O drama satírico como que aliviava as tensões provocadas pelo espetáculo matinal, servindo para unir o público

¹⁹ Ver Paul Bourcier. *História da dança no Ocidente*, cit.

que saía, após a triunfal retirada dos sátiros, em cortejo pela cidade, onde outras atrações aguardavam a população, na imensa festa que eram as Grandes Dionisiacas.²⁰

A MELOPEIA

A melopeia conforma toda a estrutura melódica e rítmica da tragédia, admitindo vários modos de manifestação: desde a música instrumental que acompanhava os trechos recitados, os cantos e danças do coro, assim como a enunciação cadenciada que sublinhava o texto versificado dos protagonistas. Ainda que a melopeia tenha sido erigida como uma parte qualitativa da tragédia, são pouquíssimas as referências que Aristóteles faz a ela na *Poética*, não apenas quanto a seu aspecto melódico e rítmico mas também àquilo que tange ao canto e à enunciação (1447a, 22; 1448b, 20; e 1449b, 29). Aderida à *léxis*, a melopeia encontrava-se tão imbricada com a *hipocrisis* que o filósofo se dispensou de tratá-la em separado. As informações que se seguem visam a fornecer dados relevantes sobre suas características, situando melhor seus elementos nessas considerações sobre o espetáculo.

Um único instrumento sustentava melodicamente a tragédia: o *aulus*, espécie de flauta ou clarineta formada por dois cones e dotada de palheta, produzindo um som inebriante, de timbre alto. O músico que o executava sentava-se em local de destaque, um pequeno altar de pedra localizado inicialmente no centro e posteriormente em uma lateral da orquestra – sendo o primeiro artista a entrar em cena.

Ao longo de todo o livro VIII da *Política*, Aristóteles ocupou-se da música, seus efeitos e conveniências para a educação da cidade.

²⁰ Ver Francisco Rodriguez Adrados. *Fiesta, comédia y tragédia*, cit.; e Gine Capone. *L'arte scenica degli attori tragici greci*, cit.

Após registrar que pode ela possuir três usos principais (servir à educação, ao relaxamento e à catarse), anota o filósofo que

esta predisposição a afetar-se pela música, tão intensa em certas pessoas, existe em todas elas, e só difere para menos ou para mais – por exemplo, a compaixão, o temor e também o entusiasmo são manifestações dela; de fato, algumas pessoas são muito suscetíveis a estas formas de emoção, e sob a influência da música sagrada vemos-las, quando ouvem melodias que lhes excitam a alma, lançadas num estado semelhante ao dos doentes que encontram um remédio capaz de livrá-los de seus males; a mesma sensação devem experimentar as pessoas sob a influência da compaixão e do temor e as outras pessoas emotivas em geral, na proporção em que são suscetíveis a tais emoções, e todas devem passar por uma catarse e ter uma sensação agradável de alívio; da mesma forma, as melodias catárticas proporcionam um sentimento de prazer sadio aos homens. São estas as harmonias e melodias nas quais os executantes da música dramática devem ser convidados a competir. [*Política*, 1342b, 30]21

O trecho demanda alguns comentários: que tanto a compaixão como o temor, duas das paixões a serem alcançadas pela tragédia, igualmente podem ser despertados através da música; que esta modalidade musical, originalmente utilizada no ambiente dos cultos sagrados, predisponha os ouvintes a um transporte emocional, “excitando-lhes a alma” e, com isso, propiciando a catarse de certas emoções, o que é considerado saudável e causa uma sensação de alívio; que era este tipo de melodia que deveria ser empregado nos concursos dramáticos. Tal como já ocorrera com o espetáculo, também a melopeia foi despachada da *Poética*, e o que aqui se observa é que ela, embora detentora de uma larga e bem assentada tradição no contexto cultural grego, igualmente não mereceu considerações mais extensas.

As afirmações verificáveis na *Política*, de qualquer modo, ajudam a subsidiar e situar o horizonte de referências do estagirita quanto ao uso da música na *pólis*, fazendo vislumbrar onde estão

²¹ Aristóteles. *Politique d'Aristote*. Paris: Legare Street Press, 2022.

2. Ator e espetáculo na Grécia clássica

depositadas suas significações subjacentes à *Poética*. Comentando a rejeição da flauta por Platão (considerada, na *República*, um instrumento perverso), Aristóteles sublinha: “Na realidade, o modo frígio tem o mesmo efeito entre as harmonias que a flauta entre os instrumentos, pois ambos são excitantes e emocionantes. Isto é evidente na poesia, pois o delírio báquico e todas as emoções similares são acompanhados principalmente pela flauta entre os instrumentos” (*Política*, 1342b, 33).

A flauta aparece ligada, em seu nascimento, à máscara de Gorgó. Ensina J.-P. Vernant que “a arte da flauta – ao mesmo tempo o instrumento, a maneira de tocá-lo, a melodia que dele se extrai – foi ‘inventada’ por Atena para ‘simular’ os sons penetrantes e agudos que ouvira da boca das Górgonas e de suas serpentes. Assim é que ela criou, para imitá-las, o canto da flauta, ‘que reúne todos os sons’”.²²

Ao tocá-la, porém, inflando as bochechas no esforço de respiração, foi advertida de que poderia perder sua plácida beleza. A deusa então rejeitou o instrumento, temendo ser uma vítima de seu monstruoso efeito. Contraposta à lira de seu irmão Apolo, que permite o exercício da fala enquanto é dedilhada, declamando belos e sonoros poemas, a flauta foi tomada como o instrumento da desrazão, não adequada para acompanhar a inteligência. Rejeitada por Atena e Platão, também o será por Aristóteles: a flauta é uma viatura para os arroubos báquicos.

Instrumento associado ao transe, insufladora do orgiasmo, do delírio, dos ritos e danças de desvario e possessão, a flauta preterida pela divindade foi recolhida por Mársias, o principal sátiro que integrava a parúsia de Dioniso. Mas nem sempre a flauta estará, a partir desse episódio, acompanhando exclusivamente a sonoridade das bacantes de Brômio. Seus efeitos foram registrados, no *Hércules*

²² Ver Jean-Pierre Vernant. *A morte nos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

2. Ator e espetáculo na Grécia clássica

de Eurípides, também entre as bacantes do Hades: onde o herói dos doze trabalhos, presa das víboras de cem cabeças que o ameaçam nas profundezas da terra, é tomado pela *lyssa*, o Pavor. “Durante a crise frenética na qual o Pavor, como poder sobrenatural, apodera-se de Hércules, a música da flauta e o rosto do herói tomam igualmente a aparência medonha da máscara de Gorgó: ‘horrrível, horrrível, é a música desta flauta’, canta o coro.”²³

Tais emanções sobrenaturais estavam presentes no imaginário da plateia quando o flautista, com seu *aulus*, concentrado e solene, subia ao altar para, com um sibilino acorde, invocar as potestades míticas e dar início à tragédia.

Segundo um bem documentado estudo, deduzido das tragédias remanescentes e através de uma acurada análise de suas estruturas poéticas, seus versos, rimas e formas de composição, a evolução musical conheceu, dentro da tragédia, quatro períodos bem configurados.²⁴

1) Em seu momento primitivo, o coro tudo domina, ocupando-se não apenas do canto, da dança e das partes declamadas, ainda em um estágio embrionário quanto aos agentes/personagens, bailando em forma de círculo ritual em torno do altar de Dioniso. Os instrumentos musicais utilizados eram os tímboles, os tamborins e as flautas.

2) O segundo período é inaugurado com Téspis, que, ao assumir a função de um agente, dá início propriamente ao diálogo com o coro, principiando um envolvimento dramático. O diálogo, até então predominantemente lírico, alterna-se entre o protagonista, o corifeu e o coro, como um embrião de representação, mas o canto coral

²³ Ibidem, p. 77.

²⁴ Ver Jacques Esteve. *Les Innovations musicales dans la tragedie grecque a l'époque d'Euripide*. Nîmes: La Laborieuse, 1902 – fonte da maior parte das informações aqui reunidas, bem documentado estudo sobre as transformações musicais observadas na evolução métrica, poética e harmônica na tragédia clássica.

2. Ator e espetáculo na Grécia clássica

permanece ainda o mais notório ingrediente de todo o conjunto. Mesmo com Ésquilo, a se depreender da estrutura de *Prometeu e Suplicantes*, os mais antigos textos conservados, essa situação não se mostra muito alterada. O uso de dois atores favorece, evidentemente, um progresso dramático, mas tais textos não deixam de evidenciar certo peso e rigidez nas longas recitações. Na *Orestíada*, porém, notáveis desenvolvimentos dramáticos podem ser observados sem que, nas partes corais, modificações muito importantes sejam verificadas. As estrofes, a métrica geral obedecem a assemelhado molde orquéstico, profundamente lírico em seu espírito; há pouca movimentação, e a catástrofe é bastante conhecida do público.

3) Será com Sófocles que a tragédia conhecerá uma grande mutação: a criação do terceiro ator e a diminuição da participação do coro. Mesmo intervindo menos, o coro mostra-se ainda umbilicalmente ligado à ação, evidenciando, enquanto expressividade métrica, muitas semelhanças com os coros esquilianos, mas ensejando diferenças quantitativas. São mais vivas as interlocuções, havendo oposições entre um ou dois corifeus com o restante do coro. A monodia, não empregada em Ésquilo senão em raros casos, torna-se mais explorada em Sófocles, mas os cantos dos quais os agentes/personagens tomam parte são ainda compostos nos moldes antigos. A música melódica, aquela destinada a carrear emoções, surge em passagens muito discretas.

O grande episódio de transformação da música grega está associado à fundação do Odeon, destinado especialmente à música e aos ditirambos e que conhecerá, após 444 a.C., espetáculos musicais instrumentais de cítara e siringe (ou flauta de Pã). Tal renovação rapidamente mudará a face da música grega, tornando-a mais marcadamente “imitativa”/melodiosa, introduzindo um novo gosto entre o público. Sófocles já estará muito velho para absorver tais modificações, preferindo referenciar-se pelos moldes do passado.

4) O quarto período será dominado por Eurípides, franco renovador da tragédia, em conformidade com a fermentação cultural sofisticada e as decorrências que a conquista macedônica havia produzido na vida social de Atenas. Ainda que tenha lançado mão dos mitos tradicionais, Eurípides flagrou mais extensivamente os sentimentos que acometiam as criaturas no interior das situações, mas, com isso, houve quem o considerasse “melodramático”, pouco trágico. Será ele quem introduzirá a nova música na tragédia, diminuindo as intervenções do coro nos diálogos e aumentando suas evoluções orquísticas. Tal dissipação de dramaticidade se mostrará fortemente amparada em uma estrutura musical mais melodiosa, imprimindo a sua produção certos arranjos internos que prefiguraram uma espécie de ópera renascentista, intercalando partes faladas e outras cantadas, como se fossem árias. Constituiu-se tal expediente no triunfo da monodia, a mais importante renovação da tragédia nova. Foi o que teria levado Plutarco a declarar, no *De música*, que “os músicos antigos eram amantes dos ritmos, enquanto os modernos são amantes das melodias”.²⁵

O antigo espírito trágico já não existe; a tragédia tornou-se imitativa, e tudo o que contrariou esta tendência, contra a qual ninguém soube reagir, foi destinado ao desaparecimento num tempo mais ou menos longo. Os novos cantos, ao contrário, afirmaram brilhantemente a importância do ator, favorecendo a tendência à interpretação; eles estavam em conformidade com o novo espírito trágico, inspiravam-se diretamente na música da moda e a reproduziam em cena, como visível no gosto de um poeta inovador como Eurípides, que já não tinha, como seus predecessores, razões sérias para conservar as formas antigas: ele não teria feito tanta falta se não tivesse sacrificado todo o resto.

Assim conclui sua argumentação o musicólogo Jacques Esteve, ao anunciar um juízo artístico sobre Eurípides que, do ponto de vista cênico e dramático, costuma ser tomado exatamente como o inverso.

²⁵ *Ibidem*, p. 21.

2. Ator e espetáculo na Grécia clássica

Resta fixar uma derradeira observação referente à poesia, constituída, desde suas origens, de música e dança, conformando um todo expressivo que qualquer separação inevitavelmente desfigura. Tal entroncamento entre poesia, dança e música é inteiramente subsumido na *Poética* aristotélica.²⁶ Desde a antiga epopeia e passando por todos os demais formatos da aulética, da citaródia e da lírica, a poesia grega era sobretudo voz e movimento.²⁷

O termo “pé”, utilizado para distinguir os diversos ritmos e acentos melódicos, está associado de modo íntimo a sua natureza essencialmente corpórea, ligada à dança, em que o pé – alto ou baixo – designa os tempos e acentos átonos e fortes da composição.

A tragédia adotava preferentemente o trímetro iâmbico para as partes faladas (*kataloguê*) e diversos metros líricos para os cantos corais; sendo as langorosas intervenções dos agentes/personagens expressas em tetrâmetros trocaicos (*parakataloguê*). As intervenções do corifeu costumavam observar a métrica anapéstica (UU_ _) quer para os cantos, quer para as danças. Os cantos corais poderiam envolver tanto sua totalidade quanto solos, duetos ou tercetos.²⁸ Espectáculo essencialmente rítmico, a tragédia pulsava, do início ao fim, sua respiração organicamente apoiada sobre o canto e a dança.

VAMPIRIZAÇÃO ARISTOTÉLICA

A reconhecida e prestigiada latinista Florence Dupont não hesitou em desvendar e explicitar as principais teses que levaram a *Poética*, o mais consagrado tratado já produzido nos domínios das artes cênicas no Ocidente, não apenas à condição de cânone universalista destinado

²⁶ Pierre Grimal. *O teatro antigo*, cit., p. 22.

²⁷ Uma vez que era conhecida como *mousiké*, importante dispositivo dentro da paideia. Ver Wilhelm Nestle. *História de la literatura griega*. Buenos Aires: Labor, 1930, p. 15-95; e Georg Finsler. *La poesia homérica*. Buenos Aires: Labor, 1947, p. 9-22.

²⁸ Octave Navarre. *Les Représentations dramatiques en Grèce*, cit., p. 162.

a regerar todas as narrativas como também, sobretudo, a funcionar como um antibiótico relativo à infecciosa criatividade do fictício.

Todos sabem que o *mythos* – traduzido possivelmente como enredo, fábula e até mesmo intriga nas versões correntes da *Poética* – ocupou a maior atenção de Aristóteles, como principal parte da tragédia e verdadeira máquina de guerra conceitual que tudo submete a seus designios. Segundo Dupont, em sua obra *Aristóteles ou O vampiro do teatro ocidental*, “o *mythos* não preexiste à tragédia – não é um velho mito ancestral –, mas resulta do trabalho do poeta que reúne e organiza ações, ou seja, os feitos realizados pelos homens – *pragmata* ou práxis – que podem resultar da tradição lendária ou serem inventados pelo poeta. [...] Note-se também que o *mythos* não é em si mesmo uma ação, ele é a sua representação (*mímesis*)”.²⁹ A partir dessa observação inicial, a autora vai atestando, argumento após argumento, como a tragédia aristotélica foi pensada enquanto um dispositivo agenciador em relação à narrativa e à cena, recalçando seus sentidos sobre a representação da ação (as *pragmata* e práxis), insistindo em se impor sobre qualquer outra dimensão presente na primitiva cerimônia da qual a tragédia emergiu: o ditirambo.

Restaram perdidas, portanto, inúmeras outras dimensões do antigo *komos*, das quais as mais significativas, de uma perspectiva atual, seriam as práticas rituais, seu caráter musical e dançado, seus sentidos gregário e coletivo e, acima de tudo, sua condição performativa. Os intérpretes da tragédia, qualificados por Aristóteles como *prattontes* (agentes/atores), foram despossuídos de qualquer singularidade enunciativa, de qualquer modalização ou subjetivação, sendo apenas meros vocalizadores de um texto prévio da autoria de um poeta e promovido, de acordo com o sistema filosófico preconizado pelo estagirita, como a causa final

²⁹ Florence Dupont. *Aristote ou Le Vampire du théâtre occidental*. Paris: Aubier, 2007. Em português: *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017, p. 30.

de todo o conjunto. Ademais, a valoração da tragédia sobre a comédia é outro fator que desmoraliza um gênero frente ao outro, apequenando o presente e o vivo inerentes ao humor e à alegria em relação à reverência e à memória oriundas da tradição.

Como sabido, foi nula a participação da *Poética* no teatro romano. Fruto de uma confluência de manifestações diversas que espocaram na península Itálica nas várias regiões cobertas pela latinidade, as atelanas, os mimos, os *ludi scaenici* etruscos e a dupla forma da *palliata* (*praetexta* e *togata*) não foram alterados após o contato com a Grécia. E as imitações gregas romanizadas de Ênio e Pacúvio pouco são lembradas, dada sua virtual nulidade naquele ambiente efusivo que privilegiou, sobretudo, os *ludi romani* como um denominador comum a todas as manifestações que faziam da cena seu motivo central. Terêncio e mais ainda Plauto legaram um conjunto de comédias esfuziantes que ainda hoje podem subir à cena com desenvoltura, marco maior de uma tendência que tem no grego Aristófanes seu mais agudo vértice. De modo que o teatro que subsistiu dos períodos antigos foi o cômico, com ênfase na jocosidade, na diversão, na espetacularização e mesmo na licença e na obscenidade, em detrimento dos temas sérios e cívicos. Assim, foram a *Epístola aos Pisões* (ou *Arte poética*, de Horácio), as *Instituições oratórias* (de Quintiliano) e as anotações do monge Donato que subsistiram, ao longo da Idade Média, como as referências conceituais mais significativas quanto à arte cênica proveniente da Antiguidade. Através de cópias relegadas aos mosteiros, a *Poética* foi preservada, mas permaneceu desconhecida até o século XV. Assim, nos raciocínios de Florence Dupont, a prevalência da festa, da inventividade, do prazer de viver e do espírito de conagraçamento público que as atividades cênicas já desfrutaram no Ocidente não se coaduna com o aristotelismo como ele veio, posteriormente, a se estruturar. E que se constituiu como uma invenção moderna,

segundo ela, uma meganarrativa consolidada a partir de três momentos áureos inscritos na tradição europeia.

O primeiro deles foi o Iluminismo, com a ativa participação de Goldoni no que ficou conhecido como “reforma da *commedia dell'arte*”, momento de subjugação do ator frente ao autor, na esteira daquilo que Aristóteles já iniciara em seu tratado. Outro passo nessa direção foi dado por Diderot, não apenas quanto a seu preconizado esvaziamento emotivo com relação aos intérpretes como também, sobretudo, quanto a suas noções conceituais de *quadro* e de *quarta parede*, desenhando o primeiro croqui do que logo se tornou o drama burguês. E com Rousseau deparamos com um paradoxo: ele recusou o teatro, mas tentou preservar o ritual festivo em sua *Carta a D'Alambert sobre os espetáculos*, situação que não retira de seu juízo calvinista a censura contra tudo o que considerou conspiração cênica.

O segundo pico do aristotelismo surge emaranhado nas últimas décadas do século XIX, em torno do triunfo da encenação. Antoine e Stanislávski podem ser considerados os próceres desse *revival*, às custas da organização da narratividade cênica por eles desencadeada. Se agora já não é o autor a dar as cartas quanto à geração e à organização da ficção, essa função foi deslocada para as mãos e os olhos do encenador, e em pouco tempo temos o implemento do que costumeiramente se denomina textocentrismo, o triunfo de uma ideia central (que pode estar no texto ou na ideologia do encenador) como a norma para a organização cênica. Mesmo quando esta é oferecida às considerações da recepção: “Na verdade, a história da encenação no século XX apresenta-se como uma sequência de ataques recorrentes, conduzidos por encenadores inovadores, contra a teatralidade de sua época, em nome de uma verdade da representação”, pondera Dupont.³⁰

³⁰ *Ibidem*, p. 88.

E, culminando a série, um terceiro momento logocêntrico surge exatamente com aquele que se propôs criar uma dramática antiaristotélica: Bertolt Brecht. Embora ele pugnasse por um teatro inovador e distanciado, é notória a preferência do autor de *Mãe Coragem* pela fábula. Isso porque, para um teatro político, é exatamente a práxis da personagem o que mais importa, uma vez que induz a discussão de suas motivações e a ética de seus atos, levando a plateia à almejada tomada de consciência. “Portanto, para Brecht, a *mimesis* é essencial. No início de seu ensaio [*Pequeno organon para o teatro*], ele define a *mimesis* e a função teatral em termos diretamente emprestados à *Poética*: ‘o teatro consiste em produzir reproduções vivas (*lebende Abbildungen*) de acontecimentos narrados ou inventados entre pessoas, tendo a diversão como finalidade’”, sublinha Dupont ao citar o dramaturgo.³¹

Torna-se então curioso perguntar o que pode ser a diversão no contexto brechtiano, uma vez que ela substitui a *kátharsis* aristotélica, mas nunca é explicada pelo autor de Augsburg. O máximo que ali se diz é que “há um prazer em aprender”, coisa que, de resto, também já figurava na *Ética a Nicômaco*, do filósofo grego – situação que reaproxima ambos frente a um projeto artístico simétrico: estruturar a fábula ou o *mythos*.

Desnecessário enfatizar como todo o chamado teatro político de inspiração brechtiana se tornou caudatário de suas teses principais e, notadamente, de seu retorno à estrutura da fábula enquanto fator decisivo de inflexão. Para Dupont, “Brecht tem em comum com Aristóteles uma recusa total e definitiva dos teatros rituais, que ele acusa de paralisar o público. [...] O distanciamento brechtiano não é a metateatralidade. O distanciamento apenas se utiliza dela. A metateatralidade não é lúdica, mas pedagógica”.³²

³¹ Ibidem, p. 109.

³² Ibidem, p. 112.

2. Ator e espetáculo na Grécia clássica

Ao dar relevo a esses três momentos em que o aristotelismo cênico e narrativo se agigantou e contribuiu para a formação da meganarrativa que estabelece o triunfo do drama como forma paradigmática do teatro praticado no Ocidente, Florence Dupont tem seu olhar voltado para outras matrizes de performance. Embora ela não explicita, é possível vislumbrar em seu discurso certa inflexão descolonial e, acrescento eu, de enfrentamento quanto à construção logocêntrica que toda a metafísica erigiu como modelo de pensamento.

Isso fica mais claro na terceira parte de seu livro, na qual a autora enfoca os teatros não dramáticos de todas as épocas, geralmente escamoteados ou ausentes nas toscas “histórias do teatro” correntes, apenas um perfilar de nomes de autores e textos dramáticos exemplares a partir da perspectiva do textocentrismo. O caso mais escabroso está associado à tragédia ateniense, em função não apenas do aristotelismo como também, ademais, das ingerências filosóficas e filológicas das quais ela foi e ainda é vítima. Sobre essa questão específica, sugiro a consulta a dois percucientes estudos de Erika Fischer-Lichte que deslindaram em pormenores o longo e enviesado percurso valorativo da tragédia na Alemanha, com especial destaque para as considerações efetuadas por Hegel, Schiller e Schlegel e, em seguida, por Nietzsche.³³ A partir dali, a tragédia perdeu suas características rituais, deixou de ser música e dança para tornar-se sobretudo uma poesia textual que destila gota a gota agudos enigmas filosóficos. Na França do final do século XX, alguns estudiosos já evidenciaram tais equívocos, mas ainda há muito a fazer para restituir à tragédia ateniense remanescente tudo o que ela tem de refratário ao sangue vampiresco que escorre dos dentes aristotélicos da *Poética*.

³³ Erika Fischer-Lichte. *Tragedy's Endurance: Performances of Greek Tragedies and Cultural Identity in Germany since 1800*. Oxford: Oxford University Press, 2017. Ver também *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. Londres/ Nova York: Routledge, 2005.

A comédia romana de Plauto é outro ponto de inflexão analisado por Dupont ao ressaltar na verificação de sua estrutura as partes ou interlúdios isolados que esfacelam qualquer intenção de contar uma fábula ou apresentar uma ação encenada, tendo como fim tão somente fazer parte de um evento maior que objetiva o jogo e a diversão. “O teatro de jogo, ao contrário do teatro dramático, é uma performance cujo objetivo não é representar uma história, mas sim celebrar esse ritual que os romanos chamavam de ‘jogos’ (*ludi*)”.³⁴

Um novo e eloquente exemplo de um teatro não dramático está em Molière, sobretudo em suas óperas-balés, que empregam recursos metateatrais que não devem ser confundidos simplesmente com o teatro dentro do teatro, como afirma certa tradição subserviente às *bienséances*. Uma longa análise de *O burguês fidalgo* dá conta dessas incongruências, revelando que sua pretensa fábula foi, na realidade, sugerida pelo próprio rei Luís XIV após uma visita de embaixadores turcos e que ele queria uma turqueria para alegrar as noites da corte. O Senhor Jourdain, assim, transforma-se no Grande Mamamouchi não por um truque de teatro, mas porque não havia melhor solução para recriar em Versalhes a fantasia árabe idealizada pelo soberano. Molière e Lully, autores da obra, trabalharam juntos todas as coreografias e a estrutura musical que sustentavam a realização, toda ela picotada por ações descontínuas.

Se o teatro pós-dramático e o performativo não constituem exatamente oposições a um teatro não dramático, uma vez que reportam o espelhamento invertido da monocrática presença da fábula aristotélica em seus horizontes, um outro modo de considerar a cena é rever toda a história do teatro no Ocidente a partir de um ponto de vista que recuse o aristotelismo. Esse é o generoso e desafiador convite que Florence Dupont faz aqui, a partir de um roteiro cuidadosamente elaborado e conceitualmente sustentado. Portanto, *aux armes, citoyens!*

³⁴ Florence Dupont. *Aristóteles ou O vampiro do teatro ocidental*, cit., p. 130.

3. Inimigos do teatro



CARTAGO

Nem sempre o teatro despertou simpatias ou granjeou adeptos ao longo de seu transcurso histórico. Nos primórdios do cristianismo despontaram algumas vozes fazendo coro a sua condenação e, nos séculos seguintes, elas foram tomadas como base para diversas penalizações da arte teatral e daqueles que a ela se entregaram ao longo da história do Ocidente.

O primeiro teólogo da Igreja a invectivar contra a cena foi Quintus Septimius Florens Tertullianus, ou apenas Tertuliano, no segundo século, um pagão convertido e batizado em 195 em Cartago, região do Norte da África dominada pela colonização romana, provável filho de um advogado emigrado da capital e que se tornou uma

3. Inimigos do teatro

das mais intransigentes vozes a pregar contra o paganismo na República romana. Ao final da vida, aderiu à seita montanista, uma vertente especialmente sensível à decadência moral que grassava na capital do Império, escrevendo sobre as mulheres e os espetáculos. Exalando um forte componente misógino em seus raciocínios, o monge considerou a mulher a fonte de todo pecado, tomando-a como a raiz dos malefícios que enredam as almas dos varões que se deixam “arrastar por suas ignomínias”. Em relação aos espetáculos, Tertuliano ajuntou em uma só rubrica o circo, os gladiadores, os jogos e o teatro – segundo ele manifestações proscritas desde as Escrituras sagradas quando ali se enuncia a proibição de culto aos ídolos. Sem distinguir entre realidade e ficção, o autor ajunta o “não matarás” com o “não cometerás adultério” e o “não enganarás o próximo”, deduzindo que as representações cênicas enveredavam pelos mesmos pecados verificáveis na vida real.

Em seu texto *Os espetáculos*¹, classifica o recinto teatral como um “santuário de Vênus”, recordando não apenas sua origem idólatra (já havia feito o mesmo em relação aos jogos e ao circo) como também um antro onde impera o vício, espesso de “fumo miserável de incenso e sangue” ao qual se dirigem “dois juízes emporcalhados”: o diretor de cena e o arúspice.² Ambos são tomados como cultores de Baco e Vênus: o primeiro em razão das “numerosas libações” ali praticadas e o segundo pela “malícia dos gestos e dos requebros, os desbragamentos sexuais” que tais figuras de cena não se cansavam de cultuar para regalar uma plateia ávida de lubricidade. É preciso lembrar que Cartago dispunha, à época, de numerosos locais para a prática teatral que, a exemplo do que ocorria em Roma, comportavam

¹ Tertuliano. *A moda feminina e Os espetáculos*. Lisboa: Verbo, 1974, p. 100.

² Na Roma antiga, o arúspice ou harúspice era o sacerdote encarregado das adivinhações, o haruspício, a inspeção das entranhas de animais sacrificados, especialmente fígados de ovelhas e aves domésticas. A leitura desses presságios, especificamente do fígado, era realizada desde a antiga Mesopotâmia.

3. Inimigos do teatro

a tragédia e a comédia, mas sobretudo a atelana e o mimo.

Considerados formas cênicas autóctones da península Itálica, principalmente da região da Etrúria, na Magna Grécia, a atelana e o mimo faziam dos histriões suas figuras mais destacadas, em apresentações que não distinguiam exatamente o que era dança do que era pantomima declamada de modo improvisado, não deixando de apelar para o escárnio e a sátira, sendo esse o viés que caracterizava o mimo mais explicitamente. Homens e mulheres ali subiam ao palco, ao contrário do teatro grego, e frequentemente eram abordados para favores sexuais ou efetivamente exerciam a prostituição como meio de vida.

Quanto à cena, propriamente, Tertuliano caracteriza suas figuras como ídolos insuflados pelos demônios, a que chamam deuses. Tal passo do escrito demanda observar que, importada da cultura grega, a crença nos *daimones* corria livre entre as práticas religiosas mais prosaicas; mas em uma versão decaída e confundida com o maniqueísmo, levando a crer que maus *daimones* poderiam se apossar do corpo de um indivíduo e levá-lo a cometer atos os mais abomináveis. Tais crenças irão, em breve futuro, associar-se a usos e doutrinas do judaísmo e conformar a demonologia, como entendida e configurada pela teologia cristã medieval.

A seguir, Tertuliano faz observações sobre as emoções provocadas pelo teatro:

Toda a assistência a um espetáculo provoca emoções. Onde estoura o prazer, lavra por igual a paixão, que é o sabor do prazer; e onde surge a paixão, aí aparece também a emulação. E onde há emulação, aí barafustam o furor, a ira, a bília e o desespero, que levam de vencida as regras do bom proceder. [...] Ninguém fica de ferro frio perante a solicitação do prazer, e o afeto desregrado provoca alguma ruína.³

³ Tertuliano. *A moda feminina e Os espetáculos*, cit., p 106.

3. Inimigos do teatro

Não são somente a cena e seus atores os visados pelo crivo moral do padre, mas também seus efeitos projetados sobre o público, preocupado que ele está com os maus hábitos que poderiam disseminar na vida cotidiana. Pois contemplando cenas de sexo “antinatural” um homem poderia ir para casa com a imaginação fértil e o desejo açulado – e aí residia o perigo.

O circo, em seu gigantismo, insufla a ira e o furor, como bem evidencia a turba barulhenta e obcecada por sangue que ali se reúne para fazer apostas, negociando a morte seja de cristãos, seja de gladiadores. No teatro, a sedução maior “vem cozida com a espurcícia que escorre dos gestos dos atores nas atelanas, que desprezam todo respeito e pudor pelo outro sexo e se entregam à gesticulação efeminada”, bem como conduzem à apreciação das deformidades corporais dos mimos, mais apropriadas aos prostíbulos. “Se se trata de tragédias e comédias inspiradoras de crimes e devassidões, inspiradoras ensanguentadas e lascivas, ímpias e desbragadas, melhor fora falar de outra coisa vil ou atroz e não falar de coisa nenhuma: nem falar se deve consentir do que é detestável fazer-se.”⁴

Sobre os atores, Tertuliano dispara:

Os que dão e organizam os espetáculos aos cocheiros, aos comediantes, aos ginastas e gladiadores de quem se cativam e a quem os homens prostituem o espírito e as mulheres, os corpos, quando por eles arrastados, praticam o que censuram, pela mesma razão por que os têm em grande conta, por essa mesma ordem os abatem e degradam e manifestamente os condenam à ignomínia negando-lhes direitos cívicos, escorraçando-os das assembleias, do foro, do Senado, da ordem equestre e das restantes honras, ao mesmo tempo em que os proibem de usar certas insígnias.⁵

Convém lembrar, para que esse trecho seja inteiramente assimilado, que desde o édito do imperador Caracala, em 212, todos

⁴ Ibidem, p. 109.

⁵ Ibidem, p. 113.

3. Inimigos do teatro

os envolvidos com o teatro e os espetáculos haviam sido colocados na *lei da infâmia*, um conjunto de limitações a que estavam sujeitos – os referidos direitos civis suprimidos – e que os segregava da população restante e muito contribuiu para manter os artistas cênicos discriminados durante quase 2 mil anos. No caso da França, por exemplo, essa legislação restritiva só foi abolida com a Revolução Francesa.

Não é difícil perceber nas palavras de Tertuliano a munição argumentativa utilizada ao longo da Idade Média para excomungar os atores e aparentá-los com cultuadores do demônio, indignos de ser enterrados em campos-santos ou conhecer a bênção da extrema-unção, uma vez que exerciam uma profissão não apenas pestilenta como amaldiçoada.

Tertuliano consolidou, com sua retórica altissonante e coalhada de expressões que exaltam a condenação e o expurgo, uma postura definitiva da Igreja católica frente aos espetáculos, ao teatro e aos atores e que vai perdurar ao longo do tempo, bem como, ressuscitada aqui e ali, em momentos em que o acirramento de forças tomou a cena como a responsável pelos pecados do mundo.

O segundo padre da Igreja a voltar-se contra o teatro foi Agostinho de Hipona, no quarto século, também ele um pagão convertido ao cristianismo na mesma Cartago onde Tertuliano já pontificara e autor de uma obra teológica reputada como exemplar. Seu texto canônico é *Cidade de Deus*, no qual defende os princípios de uma urbe cristã às voltas com as invasões bárbaras, em sua luta pela preservação dos verdadeiros princípios morais e teológicos cristãos. Mas é nas *Confissões*, sua autobiografia da infância à velhice, que Agostinho desvenda o acidentado percurso rumo à perfeição requerida pelo verdadeiro amor a Deus.⁶ Em Cartago,

⁶ Santo Agostinho. *Confissões*. Coleção Folha Livros que Mudaram o Mundo. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010.

3. Inimigos do teatro

antes da conversão, Agostinho conheceu todos os pecados da carne e do espírito, quando “embaciava a sua pureza com o fumo infernal da luxúria”.⁷ Frequentador assíduo dos teatros da grande cidade, ele grifa que eram locais “cheios de imagens das minhas misérias e de alimento próprio para o fogo das minhas paixões”.⁸

Aparece anotado, inicialmente, o estranho poder do palco de fazer o homem conder-se diante de cenas dolorosas e trágicas, reportando a função catártica identificada na *Poética*, por Aristóteles, como compaixão: “O espectador anseia por sentir esse sofrimento que afinal para ele constitui um prazer. Não é isso uma loucura?”, ele indaga.⁹ Loucura que se mostra compulsiva, uma vez que induz à reincidência e acorrenta o espectador à cena como um louco que nela se compraz: “Disso provinha meu afeto pelas emoções dolorosas, só por aquelas que não me atingiam profundamente, pois não gostava de sofrer com as mesmas cenas com que a vista se deleitava”.¹⁰ Temos aqui, portanto, uma economia libidinal transtornada por aquilo que Freud reconhecerá como *histeria*, um deslocamento de objeto que privilegia o fictício em detrimento do real. Por mais que, a propósito daqueles tempos primeiros, tal diagnóstico possa soar excessivo, é preciso lembrar, desde sempre, a função exercida pelos diversos formatos de crença quanto à satisfação de pulsões que implicam ou se associam ao prazer.

Ainda que um prazer um tanto mórbido, pois, prossegue o bispo, “como acontece quando remexemos (uma ferida) com as unhas, este contato provocava em mim a inflamação do tumor, a podridão e o pus repelente”. Ou seja, estamos diante da mais rematada repulsa frente à compaixão que o teatro costuma inspirar, uma

⁷ Ibidem, p. 45.

⁸ Ibidem, p. 45.

⁹ Ibidem, p. 45.

¹⁰ Ibidem, p. 45.

3. Inimigos do teatro

demonização de suas características que atravessará os séculos, vinculando o que era tão somente um transporte emocional à fígada verídica da lascívia. Se Platão já advertira sobre o corrosivo poder degenerescente sobre as almas quando expostas à *mímesis*, o neoplatônico Agostinho só fará aumentar tal repulsa: “Mas isso, meu Deus, podia chamar-se vida?”.¹¹

E, finalmente, chega-se ao trecho que enfeixa toda a condenação agostiniana à função da *kátharsis* teatral: “Em quantas iniquidades me corrompi e a quantas curiosidades sacrílegas me entreguei, até precipitar, abandonando-vos, nos profundos abismos da infidelidade e no serviço enganador dos demônios a quem ‘sacrificava’ as minhas maldades!”.¹² A histeria do bispo converte-se, então, em duplo açoite: um dirigido a si mesmo, e outro, a todos que trilharem igual percurso. O ascetismo abriu desse modo suas veredas rumo ao futuro, não apenas condenando os prazeres como reafirmando as recomendações do estoicismo sobre a vida – submissão dos desejos à determinação dos princípios morais, a saúde da alma dependente do culto ao deus único – ao pietismo formulado por Agostinho. Nos primórdios da cristandade, Tertuliano e Agostinho municiam com poderosos argumentos a luta contra o teatro, um terreno fértil e responsivo em seus apelos quanto à administração da vida conduzida em estrita vigilância frente aos desvios, base moral sobre a qual a igreja reformada por Martinho Lutero, após o Renascimento, erigirá seus mais renitentes cânones.

GENEBRA

A Suíça alcançou sua independência em 1499, e seus quatro cantões concordaram em possuir cada qual sua religião em 1531.

¹¹ Ibidem, p. 46.

¹² Ibidem, p. 46-47.

3. Inimigos do teatro

O calvinismo tomou conta de Genebra a partir de 1541, após longo e proflúo trabalho de João Calvino. A cidade tornou-se uma república, controlada por uma oligarquia religiosa cujo órgão executivo, o Consistório, estava encarregado de executar as leis e vigiar pela moral e os bons costumes. Dividida em distritos, uma comissão por ele designada averiguava, de casa em casa, possíveis desvios de conduta ou relaxamento de hábitos derivados da rígida doutrina moral criada pelo fundador. Dançar, jogar cartas, trabalhar ou divertir-se no sábado, Dia do Senhor, consistia em crime – assim como frequentar o teatro.

As ideias de Calvino foram coligidas nas *Instituições da religião cristã*, francamente inspiradas na obra de Agostinho de Hipona, e pregavam que todos os homens são pecadores por natureza, amarrados ao mal, e dele não podem escapar.¹³ Razão pela qual a penitência, as confissões frequentes e o estrito zelo de uma vida voltada às virtudes cristãs eram imperativos a que ninguém podia fugir, nem mesmo aqueles que, predestinados por Deus, alcançariam a vida eterna. Nascido na cidade de Genebra e dela tendo se afastado em direção à França na idade adulta, Jean-Jacques Rousseau estava de volta à sua cidade quando, em 1757, foi publicado, no sétimo volume da *Enciclopédia*, o artigo “Genebra”, de autoria de D’Alembert. Nele, o enciclopedista não se esquivou de louvar os excelentes relógios produzidos na cidade, o clima agradável da maior parte do ano e sua biblioteca pública, frequentada pela elegante burguesia da cidade. Mas reclamou de que a urbe não tivesse um teatro.

A resposta de Rousseau apareceu no ano seguinte e tornou-se conhecida como *Carta a D’Alembert sobre os espetáculos*, um dos mais vivos libelos já escritos contra o teatro.¹⁴ De certo modo, a missiva

¹³ João Calvino. *Instituições da religião cristã*, 2 v. São Paulo: Unesp, 2008.

¹⁴ Jean-Jacques Rousseau. “Carta a D’Alembert sobre os espetáculos”. In: *Obras escolhidas*, v. II. Porto

3. Inimigos do teatro

dirigia-se contra Voltaire, uma vez que ele tentara, em anos anteriores, e por diversas vezes, instituir um teatro na cidade que dista poucos quilômetros da divisa com a França. Rousseau inicia seus argumentos defendendo os princípios religiosos e morais preconizados pelo Consistório, justificando por que não devia existir uma casa de espetáculos na cidade. Inicialmente, porque os espetáculos constituem uma distração, e os homens de bem não necessitam desse tipo de lazer. A seguir, porque a atividade teatral deve procurar um prazer próprio à índole de cada povo, e o que se observa é que cada cidade cultiva um tipo distinto de teatro, coerente com suas inclinações. Dizer que o teatro é uma escola de convivência social é bastante relativo, segundo ele: “Gostaria muito que me mostrassem, claramente, sem palavrório, quais os meios que o teatro poderia utilizar para causar-nos sentimentos que não possuímos e fazer com que julgemos os seres morais de modo diverso daquele que fazemos por nós mesmos”.¹⁵

Sua postura se adéqua, desse modo, àquela mesma que Calvino consagrara em suas *Instituições da religião cristã* a respeito das representações em geral:

Se certamente não é lícito representar a Deus em uma forma visível, muito menos será adorar tal imagem como se fosse Deus ou adorar a Deus nela. Resta, portanto, que seja pintado ou esculpido aquilo que os olhos são capazes de ver; a majestade de Deus, que está muito acima do sentido dos olhos, não deve ser corrompida por imagens indecorosas.¹⁶

Ele delimitava, assim, para qualquer criação artística, um horizonte inteiramente conformado ao idealismo ascético de suas prescrições.

A disposição álaure de Rousseau prossegue e, sobre a comédia, ele pergunta: “O que vai ver no espetáculo? Justamente o que

Alegre: Globo, s.d.

¹⁵ Ibidem, p. 351.

¹⁶ João Calvino. *Instituições da religião cristã*, tomo 1, cit.

3. Inimigos do teatro

gostaria de encontrar em todos os corações – lições de virtude para o público, do qual julga ser exceção, e pessoas que tudo imolam ao dever, enquanto dele nada se exige”. E sobre a tragédia: “Ouço dizer que a tragédia leva, pelo terror, à piedade. Seja, mas que piedade é essa? Uma emoção passageira e vã, que não dura mais que a ilusão que a produziu; um resto de sentimento natural, logo abafado pelas paixões; uma piedade estéril, que satisfaz com algumas lágrimas e nunca produziu o menor ato de humanidade”¹⁷ – ecos de um agostinismo tumultuando em sua mente.

Nas páginas seguintes o filósofo examina em pormenores vários textos teatrais de diferentes épocas, com o intuito de averiguar suas possíveis qualidades, sempre de um ponto de vista moral em relação à plateia. Descontente com essa amostragem textual, seu desgosto se prolonga sobre a materialidade do evento artístico, as atuações, os figurinos e os cenários, que podem acarretar a emulação dos espectadores em adotá-los em sua vida cotidiana, desequilibrando a vida simples e frugal que se desfrutava em Genebra. E isso tudo induz à corrupção, à desagregação dos valores, à dissipação de hábitos sadios e em acordo com a natureza humana: “Porque tendo menos modelos, cada um tira mais de si mesmo e em tudo coloca mais de seu, [...] porque vendo-se menos, se imagina mais e, finalmente, porque, menos instigando o tempo, se tem mais oportunidade para desenvolver e digerir as próprias ideias”.¹⁸ Ou seja, como ele resume, uma vida simplória convém mais ao espírito gregário e favorece o devotamento à família.

Esse apego à vida simples, à transparência das relações sociais e intersubjetivas, é o vértice sobre o qual repousa a vontade geral, uma força originária que mantém e sustenta o sistema político na pequena república: “A soberania não pode ser representada,

¹⁷ Jean-Jacques Rousseau. “Carta de D’Alembert sobre os espetáculos”, cit., p. 352.

¹⁸ *Ibidem*, p. 379.

3. Inimigos do teatro

pela mesma razão por que não pode ser alienada; consiste essencialmente na vontade geral e a vontade absolutamente não se representa. É ela mesma ou é outra, não há meio-termo”, figura no *Contrato social*.¹⁹ Uma afirmação como essa contrasta, violentamente, com o regime da *pólis* grega, o paradigma mais invocado por Rousseau para sustentar seus argumentos, ela que foi uma democracia que instituiu o teatro como um destacado produto artístico e um dos pilares de sustentação de seu regime. Na mesma linha de raciocínio, cabe destacar o desagrado do genebrino em relação ao representante e ao representado. Ainda no *Contrato social*, ele já anotara: “A pessoa do último cidadão é tão sagrada e inviolável quanto a do primeiro magistrado, pois onde se encontra o representado não mais existe o representante”²⁰; e, em seguida: “A ideia de representantes é moderna”.²¹

É contra o *representante*, portanto, que trabalha o raciocínio de Rousseau, esse mal moderno que ameaça e pode fazer ruir a instituição da soberania naquela república; o que nos ajuda a entender até onde sua fúria contra o teatro – o próprio mesmo da representação e do representante – almeja alcançar. Na sequência da *Carta a D’Alembert*, pode-se ler: “Além desses efeitos do teatro relativos às coisas *representadas*, há outros não menos necessários, que se referem diretamente à cena e aos *personagens representantes*; e é a estes que os genebrinos já citados atribuem o gosto pelo luxo, pelo adorno e pela dissipação, cuja introdução entre nós eles temem com razão”.²² Jacques Derrida não deixou incólume tal contrafação e disparou: “O que Rousseau crítica, em última análise, não é o conteúdo do espetáculo, o sentido por ele *re-presentado*, embora

¹⁹ Jean-Jacques Rousseau. *O contrato social*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 107-108.

²⁰ *Ibidem*, p. 106.

²¹ *Ibidem*, p. 106.

²² Jean-Jacques Rousseau. “Carta a D’Alembert sobre os espetáculos”, cit., p. 377, grifo meu.

3. Inimigos do teatro

também o critique: é a re-presentação mesma. Exatamente como na ordem política, a ameaça tem a forma do representante”.²³

A seguir, a *Carta a D’Alembert* fixa uma diferença radical entre o orador ou o pregador e o ator:

Quando o orador se apresenta, é para falar e não para dar-se em espetáculo; ele representa unicamente a si mesmo, desempenha somente o seu papel, só fala em seu próprio nome [...] mas um ator em cena, exibindo sentimentos outros que não os seus, dizendo unicamente o que lhe fazem dizer, representando frequentemente um ser quimérico, destrói-se por assim dizer, anula-se em seu herói e, caso reste ainda alguma coisa dele nesse esquecimento de homem, será para servir ao divertimento dos espectadores.²⁴

O que o genebrino abomina, portanto, não é apenas a dissipação moral que a cena possa ensejar enquanto instituição fictícia, mas sobretudo a própria noção de representação, seja no âmbito da assembleia política, seja no âmbito do palco, incapaz de suportar aquilo que ela implica enquanto desdobramento imaginário, referência ou jogo. Ele emula, em outras palavras, o mesmo que Platão já condenara em sua feição filosófica e Agostinho reiterara em sua feição teológica.

Ainda sobre o ator, Rousseau é eloquente:

Uma profissão na qual o indivíduo se entrega à representação a troco de dinheiro, submete-se à ignomínia e às afrontas que se adquire o direito de lhe fazer e, publicamente, coloca à venda a sua pessoa. Desafio qualquer homem sincero a dizer se, no fundo de sua alma, não sente que existe alguma coisa de servil e baixo nesse tráfico de si mesmo.²⁵

Ele aqui faz eco, ainda uma vez, àquelas longínquas reprimendas encetadas por Tertuliano e Agostinho, agora refinadas pelo crivo mais *esclarecido* do Iluminismo. Ainda que reconheça que o ator

²³ Jacques Derrida. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 372, grifos do autor.

²⁴ Jean-Jacques Rousseau. “Carta a D’Alembert sobre os espetáculos”, cit., p. 395.

²⁵ *Ibidem*, p. 394.

3. Inimigos do teatro

não é um impostor, não deixa de anotar que o cultivo da impostura pode dele apoderar-se, de modo que “a tentação de agir mal aumenta com facilidade e impõe-se que os comediantes sejam mais virtuosos do que os outros homens, caso não sejam mais corrompidos”.²⁶

A existência de espetáculos, enfim, poderia transtornar todo o cotidiano da cidade: as mulheres gostarão de apresentar suas melhores roupas, os homens perderão seu contato fraterno nas estalagens, e todos renunciarão à vida simples em torno dos círculos de amigos. Estão as pequenas repúblicas, portanto, destinadas a jamais ter espetáculos? Não, responde ele, uma vez que

vós mesmos dareis um espetáculo, o mais digno que ele possa iluminar [...] – fincai no meio de uma praça uma estaca coroada de flores, reuni aí o povo e tereis uma festa. Fazei melhor ainda; transformai os espectadores em espetáculo; tornai-os atores, fazei com que cada um se veja, se ame nos outros, a fim de que todos terminem, assim, mais unidos.²⁷

Com tal solução, Rousseau almeja reviver no século XVIII a mesma índole platônica que fizera de Esparta uma cidade modelo, não apenas pela frugalidade de seus hábitos de vida como, notadamente, a sisuda moralidade que nela intermediava a totalidade das relações interpessoais. O estro da antiga *mousiké*²⁸ volta aqui a fornecer adubo ao imaginário rousseauniano, uma vez que essa partilha de energias em torno de atividades coletivistas encontra na festa – e mais especificamente no baile – todo seu potencial para manter o povo unido, disposto e robusto quando entregue às danças de convivência. Mas sua imaginação vai ainda mais longe coroando esse sonho produtivista ao indagar: “Por que, baseando-nos no modelo dos prêmios militares, não fundamos

²⁶ Ibidem, p. 395.

²⁷ Ibidem, p. 396.

²⁸ *Mousiké* é o termo grego original para designar a dança, o canto e a melodia, que, emanados conjuntamente, não se separavam entre si. Somente muitos séculos depois o termo passou a designar exclusivamente a melodia, e daí tão somente a música.

3. Inimigos do teatro

outros prêmios de ginástica, para a luta, para a corrida, para o disco e para os vários exercícios do corpo?”, descortinando, nos primórdios da modernidade, o caminho do desporto como sólida vereda para o *mens sana in corpore sano*.²⁹ Com muita certeza, todos os estrategos de regimes autoritários posteriores aproveitaram tais sugestões para incluir, junto à educação das populações, atividades desportivas que insuflassem uma coesa emulação patriótica.

Dentre outras iniciativas festivas ao ar livre, embaladas por música e bailes, Rousseau salienta que aquelas destinadas aos jovens nubentes seriam privilegiadas, como ocasiões de saudável regozijo e sem os percalços dos encontros secretos e perigosos, uma vez que “a alegria inocente gosta de evaporar-se em pleno dia, mas o vício é amigo das trevas”. E, para culminar seu espartano projeto paidético, assevera:

Ofereço as festas da Lacedemônia como modelo das que desejaria existissem entre nós. Considero-as recomendáveis não somente pelo seu objeto, mas também pela simplicidade: sem pompa, sem luxo, sem aparato, tudo nelas se alimentaria, com um encanto secreto de patriotismo que as tornaria interessantes, de um certo espírito marcial conveniente a homens livres.³⁰

No juízo de Jean Starobinski “a festa campestre, precisamente, oferece às belas almas um espetáculo que simula o *retorno* à inocência primeira”, em um claro paralelo entre esse ideal comunitário tido como natural e um estado civil anterior ao contrato social.³¹ Em acordo com o projeto idealista anterior ao contrato social, é essa transparência intersubjetiva que a posterior divisão vai fazer desaparecer, impondo, sob a forma de obstáculos, dificuldades insuperáveis aos verdadeiros vínculos. Se, por um lado, o conceito de festa enquanto um *espetáculo total* imantou o

²⁹ Jean-Jacques Rousseau. “Carta a D’Alembert sobre os espetáculos”, cit., p. 435.

³⁰ Ibidem, p. 435.

³¹ Jean Starobinski. *A transparência e o obstáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 129, grifo do autor.

3. Inimigos do teatro

sonho cênico de muitos homens de teatro em séculos posteriores, ele simplificou e esmaeceu, por outro, os verdadeiros contornos das interações humanas quando na conjuntura das relações de classe, tornando-a mero desvario.

A obra rousseauiana apresenta farta capilaridade entre si e se institui, enquanto totalidade, em um corpo doutrinal dirigido contra as vigas mestras que sustentavam o absolutismo. Uma vez que os termos conceituais da *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos* já haviam sido evocados, de modo análogo, quer no *Contrato social*, quer nas novelas *Emílio* e *Júlia ou A nova Heloísa*, nesta última dissipando sob o álibi de personagens as máximas e assertivas que, nos demais escritos, são apresentadas sem intermediação. Ao pensar o homem novo, uma síntese de nítido teor reformado frente ao decadente mundo aristocrático e católico que sustentava o *ancien régime*, Rousseau disseminou seus preceitos burgueses através de todos os meios que lhe foram possíveis, encetando uma cruzada ideológica que influenciou, como se sabe, sobre Kant, Hegel e Marx, além de lastrear o pensamento do pré-Romantismo alemão. Foi por esta via filosófica ideologizada que seus espartanos princípios políticos e éticos, robustecidos pela fé agostiniana/calvinista, encontraram foros de ontologia ou antropologia social, almejando uma reforma da sociedade cujas bases éticas e estéticas seriam nutridas pelo mais rematado ascetismo e pela quimérica mítica de uma pureza originária.

A *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos*, porém, deve ser tomada pelo que é: um libelo contra o teatro, não um elogio da festa. E como ressaltado, na esteira de uma condenação apoiada em uma teologia cristã que alijou o teatro como um antro de imoralidade e de falta de verdade, um território de corrupção. Evidenciando, ainda uma vez, que prazer e ascetismo se encontram não apenas em polos distais em relação à estética, como irreconciliáveis, do ponto de vista do conhecimento.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena



Múltiplo, polimorfo, infundável, polêmico – o Romantismo continua desafiando intérpretes e analistas que o enfrentam, deixando-os atônitos, grande parte das vezes, não apenas quanto aos sentidos ali instituídos e alardeados como também no que diz respeito à própria direção seguida por ele, como atesta Isaiah Berlin.¹ Sua datação é imprecisa – variando, segundo fontes diversas, entre o fim do Iluminismo e meados do século XIX –, conforme os países ou regiões culturais analisados. Movimento artístico, cultural e político de amplas e profundas modificações junto à história e ao pensamento, ele varreu a Europa e suas

¹ Isaiah Berlin. *As raízes do Romantismo*. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

colônias como uma tempestade ou a lava de um vulcão escorrendo pela montanha.

Oposto à contenção clássica e às normas poéticas circunscritas em torno da *mimesis* e com uma ousada recusa à racionalização, instâncias que sinalizaram com tanta clareza o anterior Iluminismo, o movimento eclodiu em curto intervalo de tempo, mas suas reverberações, segundo várias vozes, não pararam mais de se alastrar, chegando, em certos aspectos, até o momento atual.

Para circunscrever seu enfoque cênico e limitar o olhar sobre ele, a perspectiva aqui escolhida isolou os fenômenos envolvidos e decorrentes das alterações de pensamento, o que implica cercar algumas ideias e postulados estéticos, bem como as conexões políticas e ideológicas manifestas em seus grandes nós de sentido, uma vez que as inter-relações entre arte e vida podem ser aqui vislumbradas em especial relevo. Repensar o Romantismo – um exercício atrelado à história da arte – tornou-se, todavia, espinhosa tarefa no tempo corrente, quando os estudos culturais proclamam o fim das meganarrativas e a preponderância de fatores genéricos frente aos críticos, turvando certezas e problematizando questões antes indivisas ou não prioritárias frente às considerações.

Assim, tomar o que hoje se entende como regime escópico é instituir como ponto de partida um lugar de sentido e organizar raciocínios menos lineares e pontuais, em benefício de uma inteligência atravessada por outros vetores. Se a arte é uma sensação posta e mantida em pé, como requerido por Gilles Deleuze,² ficam aqui afastadas as generalidades e indistinções efetuadas pelos estudos culturais, em benefício de uma dada visualidade, uma dada narratividade, uma dada performatividade, três amplos domínios que abarcam a maior parte dos produtos artísticos

² Gilles Deleuze e Félix Guattari. *O que é filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 213 e seg.

que emergiram naquele tempo histórico. Período privilegiado, aliás, porque assistiu ao nascimento da estética e a tudo o que ela instituiu e lastreou enquanto abrangência epistemológica quanto a um novo campo de conhecimento, síntese feliz entre um processo de subjetivação e outro de mudanças radicais nas relações sociopolíticas até então existentes, postulando novas bases de entendimento para a sociedade.

ESTÉTICA E DISSENSO

Algumas das mais percucientes observações sobre tais processos devemos a Jacques Rancière, intenso especulador e arguto observador das singularidades artísticas inerentes àquele momento. Para ele, a estética nasce na segunda metade do século XVIII a partir do gesto kantiano de dissociação entre o juízo puro e o prático, o que permitiu que fosse deslocado o objeto em consideração: não mais uma teoria do belo, da beleza ou das normas poéticas cultas desde há muito vigentes, mas a prevalência de outro fator manejável – a sensação. Ao solicitar um juízo sobre essa sensação, o cálculo já não permanece na coisa mesma, mas sim nos efeitos que desencadeia, na virtuosidade de sua execução ou na plenitude propiciada pela natureza, quando se evidenciam como atestados de beleza.³

³ Assim Jacques Rancière resume seu projeto: “O aparecimento moderno da estética como discurso autônomo que determina um recorte autônomo do sensível é o aparecimento de uma apreciação do sensível que se separa de todo julgamento sobre seu uso e define assim um mundo de comunidade virtual – de comunidade exigida – sobreimpresso no mundo das ordens e das partes que dá a cada coisa seu uso. Que um palácio possa ser o objeto de uma apreciação que não recaia nem sobre a comodidade de uma habitação nem sobre os privilégios de uma função ou os emblemas de uma majestade, eis o que para Kant singulariza a comunidade estética e a exigência de universalidade que lhe é própria. A estética assim autonomizada é em primeiro lugar a emancipação das normas da representação, em segundo lugar a constituição de um tipo de comunidade do sensível que funciona sob o modo da presunção, do como se inclui aqueles que não estão incluídos, ao fazer ver um modo de existência do sensível subtraído à repartição das partes e das parcelas. Não houve, então, ‘estetização’ da política na era moderna, porque esta é estética em seu princípio. Mas a autonomização da estética como um novo nó entre a ordem do logos e a divisão do sensível faz parte da configuração moderna da política”. Jacques Rancière. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 68.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

Aberto o caminho por Kant, Baumgarten concretizou sua *Estética*, entre 1750 e 1755, ajuntando várias noções antes dispersas e criando as bases de entendimento para uma psicologia originária, capaz de perceber as novas atribuições vinculadas ao juízo de gosto. Vários outros estudiosos germânicos vão aprofundá-lo e expandi-lo, contribuindo cada qual com acentos específicos que, em conjunto, infundiram as facetas interconectadas que a sensação e o sensível passaram a ocupar na especulação humana, uma conjugação de noções conhecida como idealismo transcendental. Em um texto paradigmático da corrente, da autoria de Schelling, assim emerge esse recorte:

Como havia, então, a livre tendência para a auto-intuição naquela identidade, a qual originariamente separava a inteligência de si mesma, o sentimento que acompanha aquela intuição será o sentimento de uma satisfação infinita. Com a conclusão do produto, todo impulso para produzir se acalma, todas as contradições são suprimidas, todos os enigmas são revolvidos. Como a produção partiu da liberdade, isto é, de uma contraposição infinita entre as duas atividades, então a inteligência não poderá atribuir à liberdade aquela absoluta unificação das duas na qual a produção termina, pois simultaneamente à conclusão do produto todo o fenômeno da liberdade é abandonado; ela sentir-se-á surpreendida e feliz através daquela mesma unificação, isto é, verá nela como que a graça voluntária de uma natureza mais elevada, que através dela tornou possível o impossível.⁴

Ganham destaque aqui alguns termos exemplares empregados: sentimento, intuição, contradições suprimidas, liberdade, feliz, graça, tornar possível o impossível – vocabulário e acepções que serão amplamente disseminados, consolidando as bases do novo regime estético proposto, a que se deve somar outro componente logo após invocado: “Designa-se pelo obscuro conceito de *gênio* o incompreensível que acrescenta o objetivo ao consciente [...] e como o gênio só é possível na arte, o *produto da arte*”.⁵ Não é difícil divisar em Schelling a base ontológica sobre a qual Hegel edificou, anos após,

⁴ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. “Sistema do idealismo transcendental”. In: Rodrigo Duarte (org.). *O belo autônomo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 172-173.

⁵ *Ibidem*, p. 173, grifos do autor.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

toda a sua fenomenologia do espírito, na qual a arte ocupa a relevante posição de o mais refinado produto de que o espírito é capaz.

Ainda nesse mesmo conjunto de raciocínios, coube a Schiller apontar outra significativa implicação da autointuição, destinada a ocupar o mais elevado grau na educação estética da humanidade: o jogo como uma prática de liberdade. Segundo ele,

desse jogo da *livre sequência das ideias*, de natureza ainda inteiramente material e explicado por meras leis naturais, a imaginação dá o salto em direção ao jogo estético, na busca de *uma forma livre*. [...] Cria figuras grotescas, aprecia as passagens bruscas, as formas opulentas, os contrastes gritantes, as luzes ofuscantes, o canto patético. Nesse período só é belo para ele o que o excita, o que lhe dá matéria – o que excita com vistas à resistência espontânea, o que dá matéria a *uma criação possível*, pois não fosse assim não pareceria belo nem mesmo a ele. Com a forma de seus juízos ocorreu, portanto, uma notável modificação; ele não procura os objetos para que o afetem, mas para que lhe deem sobre o que agir; não aprazem por satisfazer uma carência, mas porque respondem a uma lei que, embora ainda em sussurro, fala já em seu coração. Em breve, ele já não se satisfaz com o fato de os objetos lhe aprazerem; ele mesmo quer aprazer; a princípio, somente pelo que é *seu*, e finalmente pelo que *ele é*. O que ele possui e produz já não pode trazer em si apenas os traços da subserviência, a forma tímida de seu fim: ele deve, além da função para que existe, espelhar também o entendimento criativo que o pensou, a mão amorosa que o realizou, o espírito sereno e livre que o escolheu e propôs.⁶

Vemos nascer não somente a estética, portanto, como também seus objetos e método de ação: o jogo e a imaginação decorrentes da intuição subjetiva que levam ao pensamento, tornando possível o impossível. Em outros termos, estamos já distantes do ser (o vetusto e platônico belo) para nos alojarmos diante de outra coisa, a sensação causada pela beleza e que nos demanda um juízo, apreciação que, além de assujeitada e sem outros propósitos que não o puro regozijo, pode também ser tomada como um imperativo.

⁶ Friedrich Schiller. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 131-132, grifos do autor.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

Por outro lado, o texto de Schiller desvela todo o paradigma romântico de temas e acepções então perseguidos (o grotesco, os contrastes, as passagens bruscas, as luzes ofuscantes, o patético, entre outros), uma cascata de motivos que se espriam nas mais diversas expressividades artísticas, atingindo os regimes escópico, de narratividade e de performance que o Romantismo, reino da diversidade, multiplicou e espalhou de modo generoso. Ao se opor ao regime da representação clássica, o artista romântico envereda pelo desvio sulcado pelo imaginário, percurso que o conduz a ser outro (não mais um servo da *mimesis*, governado pela adequação entre um modo de determinação intelectual e um modo de apreensão do sensível), bem como em busca de um público agora liberado dos antigos padrões de gosto regulados pelas *bienséances* e a idealização da natureza, emulado pelos assemelhados impulsos de jogo e emotividade que singularizam aqueles arrebatados indivíduos autônomos. Assim, entre indivíduo e indivíduo instala-se a dimensão sensível revestindo suas existências, adensando suas presenças no mundo e construindo relações e oposições de outra ordem no dialogismo que os contrapõe e institui. É nessa acepção que a arte se torna política, ou, melhor dito, expõe com clareza sua inserção no meio social, alinhada com essa ou aquela corrente de opinião, pleiteando o espaço em comum conformado pelos embates entre os regimes republicano e monárquico, que disputam a sociedade. Assim situa Rancière o advento não apenas do regime estético nas culturas ocidentais como, em igual medida, o da erupção do dissenso político no âmbito do comum.⁷

A noção de desentendimento é central aqui: implica o desacordo entre razão e sensibilidade quanto à partilha do comum. Coisa que, entre os gregos, tornou-se verificável frente à desigual distribuição da palavra ao longo das discussões públicas que geraram o regime

⁷ Jacques Rancière. *O desentendimento*, cit., p. 30.

da *pólis*. Na teoria política de Platão e Aristóteles os homens não poderiam estar em dois lugares, em dois tempos diferentes, nem ter reconhecidas suas diferentes vozes (o que levou os filósofos a dividirem o comando da cidade entre os que detinham o ócio e aqueles que trabalhavam). No âmbito do Romantismo, essa mesma dicotomia fundamental voltou a se instalar com a eclosão da Revolução Francesa: não apenas os três Estados foram igualados em suas condições de cidadãos como foi desfeita a distinção entre os que governavam em nome de Deus e os governados em nome do rei, em benefício de uma assembleia geral que franqueou a palavra e o voto a todos em igual proporção, quer aos homens de sentidos grosseiros, quer aos de sentidos refinados, aqueles de inteligência ativa, ou os de sensibilidades passivas. O fundamento ontológico dessa universalização do pensamento fora instituído por Kant no parágrafo 60 da *Crítica do juízo*, no qual o gosto foi estabelecido como mediador de um novo sentimento de humanidade, através de uma paridade que já não distingue o refinamento das classes superiores em detrimento da simplória apreciação dos incultos. Princípio que iluminou aqueles raciocínios de Schelling e Schiller ao discorrerem sobre os fundamentos de uma necessária educação estética para a humanidade. Tal é, em seu fulcro, o dissenso romântico como surpreendido por Rancière.

Um regime que clama não apenas por uma nova sensibilidade, mas sobretudo por um novo *sensorium*,⁸ não hierárquico e não regulado, obtido à custa dos impulsos propiciados pelo jogo e adubados pela imaginação. Para ser sintético: atirado à deriva do desejo, aberto à multiplicidade de devires e exposto às paixões vividas na intensidade das ações que permanecem fiéis a seus desígnios.

⁸ O centro das sensações, notadamente a região do cérebro que seleciona e combina as impressões transmitidas aos centros sensoriais específicos.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

O artista romântico foi, sobretudo, alguém capaz de imolar-se em nome de seus ideais.

O período é balizado por duas revoluções, a política e a industrial. Ambas propiciaram à burguesia – e, por extensão, à sociedade – libertar-se do *ancien régime* que, durante séculos, submetera os homens aos desígnios do despotismo monárquico e à subserviência religiosa, bem como, com o implemento das máquinas e a organização das relações de produção, um menor peso sobre as costas para a manutenção da vida diária. A república e a fábrica galvanizam, na amplitude de suas abrangências e significados, todas as interações sociais a elas subjacentes, constituindo símbolos dessa recente organização humana, subsumidos enquanto liberalismo político e econômico capaz de propiciar outra acepção de felicidade para a vida em comum. Mas também trazem ao primeiro plano, como propriedades constitutivas, certos atributos sociopolíticos intrínsecos, como o nacionalismo, a conquista de novos mercados, a expansão imperialista, a divisão e a exploração social do trabalho, os partidos políticos, a presença cada vez maior da ideologia dividindo os homens e os cidadãos, o público e o privado, os singulares territórios cobertos pela consciência autônoma. Bem como, através de novos círculos, a revisão dos padrões de existência, a crescente subjetivação dos indivíduos, percepções de mundo inusuais e os necessários ajustes da moral individual e coletiva que, diante de tantos abalos, exigiam novos posicionamentos.

POLÍTICA E POLÍCIA

A distinção entre os dois termos é crucial para um entendimento mais agudo das relações criadas no âmbito da vida social. Um retorno à Grécia, ainda uma vez, ajuda a compreender a diferença:

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

O livro VI da *República* se compraz em nos mostrar esse gordo animal respondendo às palavras que o adulam com o tumulto de suas aclamações, e às que o irritam com o alarido de sua reprovação. Eis por que a “ciência” daqueles que se apresentam à sua volta consiste só em conhecer os efeitos de voz que fazem o gordo animal grunhir e os que o deixam calmo e dócil. Assim como o *demos* usurpa o título da comunidade, a democracia é o regime – o modo de vida – em que a voz que não apenas exprime mas também proporciona os sentimentos ilusórios do prazer e do sofrimento usurpa os privilégios do *logos* que faz reconhecer o justo e ordena sua realização na proporção comunitária. A metáfora do gordo animal não é uma simples metáfora. Ela serve rigorosamente para prostrar na animalidade esses seres falantes sem qualidade que introduzem a perturbação no *logos* e em sua realização política como analogia das partes da comunidade.⁹

O gordo populacho, na visão platônica, é incapaz de *logos* – de pensar e falar –, por isso apenas grunhe e faz algazarra, não devendo ser contado entre as partes da comunidade idealizada pelo autor de *Leis*. Em uma democracia efetiva, porém, o acolhimento da voz de cada um é indispensável para o equilíbrio do conjunto, o sinal mais claro de reconhecimento do direito público do outro. Isso é a política. Um direito e uma aceitação de sua existência enquanto parte do todo.

Existe política porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo “entre” eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada.¹⁰

Ela é, portanto, exercício de direitos e reconhecimento de diferenças relativas ao dano causado àqueles que não são ouvidos. O entendimento da teoria política clássica, todavia, seguia outra direção.

Chamamos geralmente pelo nome de política o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas

⁹ Ibidem, p. 35.

¹⁰ Ibidem, p. 40.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

de legitimação dessa distribuição. Proponho dar outro nome a essa distribuição e ao sistema dessas legitimações. Proponho chamar de *polícia*.¹¹

A distinção visa a clarear o poder estatuído e autoritário por trás de toda decisão que não ouve ou não reconhece a voz da maioria: a *polícia* – aquilo que reprime, coage, cerceia. Transpondo tais noções para os primórdios da modernidade, vamos encontrar a Revolução Francesa e seus três bem-marcados momentos: o da Assembleia Nacional, do Terror e do Diretório, sendo em seguida dominada pelo Consulado e a ditadura de Napoleão Bonaparte, a partir de 1799.

A instituição da assembleia dos Estados gerais foi o primeiro ponto de virada nesse percurso, evidenciando a fragilidade política do rei e a necessidade de incluir a burguesia financeira, cujos bancos sustentavam o regime, nas decisões que poderiam salvar o país da bancarrota econômica, em 1788. O “Terceiro Estado” alcançou, assim, igualdade de direitos frente aos outros dois – a nobreza e os representantes da Igreja –, até então os únicos detentores de direitos civis. A fome, a crise financeira, os percalços advindos de várias guerras, contudo, geraram revoltas de camponeses e das populações médias das grandes cidades, obrigando a assembleia a também assimilar seus representantes, o que facultou ao Terceiro Estado crescer quanto a sua composição: não apenas os grandes, mas também os pequenos foram admitidos no plenário, ainda que a contragosto e não sem conflitos, em função da *polícia* então desencadeada. Pouco a pouco as reivindicações crescem e as inter-relações apenas econômicas se mostram vinculadas aos direitos civis e necessitando acolher medidas mais amplas para extirpar em definitivo os privilégios feudais. A criação de uma Constituição forçou Luís XVI a aceitá-la em junho de 1789, o que transformou a assembleia em parlamento nacional. O povo de Paris invade a Bastilha em 14 de julho, soltando os presos políticos e, com apoio

¹¹ *Ibidem*, p. 41.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

de boa parte do exército, rumo para Versalhes, tomando de assalto o palácio e a assembleia. A partir daí uma sucessão de conquistas democráticas se precipita, com a proclamação dos direitos do homem e do cidadão e a elaboração de uma nova Constituição, em 1792. A França passa a ser uma república, e o rei é decapitado como um cidadão comum em 1793. Os subsequentes períodos do Terror e do Diretório marcam dois momentos significativos, um controlado pela esquerda, e outro, pela direita, inclinações que qualificavam jacobinos e girondinos. Um novo calendário é instituído, e a religião oficial é a do Ente Supremo.

A Revolução não deixou pedra sobre pedra em relação ao *ancien régime*, a estrutura do poder monárquico anterior, repercutindo seus efeitos em toda a Europa. Inicialmente para assegurar a defesa de suas fronteiras e logo após como necessidade de lutar contra outros governos monárquicos que ameaçavam invadir o país, Napoleão Bonaparte fez crescer sua importância como general do exército, logrando impor uma ditadura pessoal no período do Consulado e, logo após, proclamar-se imperador em 1804.¹²

A RUPTURA

Como observado, o desentendimento promovido pelo dissenso balizara todas as especulações entre o regime representativo e o novo regime estético instituído, liberando o artista para o cultivo de outros universos criativos que não mais a *mimesis*. Esse salto merece ser investigado mais a miúdo.

Em 1764, Winckelmann dera a conhecer sua *História da arte na Antiguidade*, a culminância de um projeto intelectual precedido pelas *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura* (1755) e aprofundado após sua viagem a Roma e o contato direto

¹² Jacob Leib Talmon. *Romanticism and Revolt: Europe 1815-1848*. Londres: Harcourt, Brace & World, 1967.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

com o rico legado do período antigo. Foi essa a primeira vez que a arte foi tomada como uma unidade conceitual, surpreendida não mais como a vida dos artistas que a compunham ou as obras que constituíam seus marcos, para afirmar sua independência enquanto substância acima do empírico. Embora ainda tomando a natureza como parâmetro mimético, e valorizando a herança antiga contraposta às deformidades operadas pelo Barroco/rocó, Winckelmann efetua uma torsão de apreensão verdadeiramente surpreendente ao afirmar:

Nada demonstra com maior clareza a vantagem da imitação dos antigos sobre a natureza do que tomarmos dois jovens igualmente dotados de talento, fazendo com que um estudasse pela Antiguidade e o outro, pela simples natureza. Este representaria a natureza tal qual a encontrasse: se fosse italiano, pintaria talvez figuras, como o Caravaggio; holandês, em caso de êxito, como Jacob Jordans; francês, como Stella; mas o outro representaria a natureza como ela o exige e pintaria figuras como Rafael¹³

O cânone deslocou-se, como se percebe, da natureza em si para sua idealização, através da cópia da plástica antiga: “As noções da Antiguidade sobre o todo indiviso e do perfeito na natureza se purificarão e tornarão mais sensíveis para o artista as noções do dividido em nossa natureza”.¹⁴ Se a Antiguidade ali foi tomada como um *todo indiviso*, época notável na qual os corpos exibiam o esplendor de uma perfeição obtida à custa de uma naturalidade fincada em um estilo de vida concebido como paradigmático, o Barroco, bem como os primórdios da modernidade, foi tomado como tempo de divisão, fratura e desvio em relação à *verdadeira natureza*. Essa apreensão foi efetuada por Winckelmann em relação ao *Torso do Belvedere*, escultura em mármore bastante arruinada que atravessou os tempos e exhibe agora unicamente um tronco

¹³ Johann Joachim Winckelmann. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Movimento, 1975, p. 49.

¹⁴ *Ibidem*, p. 48.

humano desprovido de cabeça e membros, por ele tomada como sendo Hércules após os doze trabalhos:

O artista figurou o nobre ideal de um corpo elevado acima da natureza, ao mesmo tempo que uma natureza de vital madurez é exaltada até o nível da plenitude divina nesse Hércules que aqui aparece logo após ter sido purificado pelo fogo das escórias da humanidade e ter obtido a imortalidade e lugar entre os deuses. [...] Não se vê nenhuma veia, e o ventre é próprio para fruir e não para possuir, para se fartar sem estar cheio. Pelo que permite supor a posição do resto, a figura estava sentada com a cabeça erguida e voltada para cima, ocupada numa meditação feliz sobre as proezas realizadas. Também parece assim indicar a espádua, curvada numa atitude de profunda reflexão. Em sua vigorosa proeminência, o peito nos representa aquele que asfixiou o gigante Gérion, e na grandeza e na força das coxas reconhecemos o herói infatigável que perseguiu e alcançou a corça de pés de bronze através de incontáveis países até os limites do mundo. [...] Os ossos parecem recobertos por uma pele lustrosa, os músculos são volumosos sem excesso, e em nenhuma outra figura existe uma consistência carnal tão bem dosada. Sim, poderíamos dizer que esse Hércules, mais ainda que o Apolo, concerne ao período mais alto da arte.¹⁵

Essa longa descrição é, evidentemente, fruto do imaginário. Mas faz carrear, em sua retórica, os procedimentos de pensamento que organizam o símbolo como signo inefável, mas potente, capaz de galvanizar adesões e servir de exemplo. Por outro lado, institui a metáfora como recurso de pensamento, apelando para o velho preceito aristotélico de organizar uma unidade ficcional quando se está diante de um fragmento como resíduo e afastado no tempo. Uma correlação não fortuita foi anotada por Rancière, a propósito dessa descrição, a partir das considerações que Kleist efetivara sobre as marionetes, em cujo tratado a graça, o encanto e a inocência de um corpo espontâneo são toldados quando intervêm a reflexão, a vaidade e o conhecimento, paradoxo que mais se agudiza, para mais adensar essa equação, ao dar relevo ao duelo entre um espadachim

¹⁵ Johann Joachim Winckelmann apud Jacques Rancière. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial, 2013, p. 18.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

e um urso.¹⁶ Centrada sobre seu eixo, a fera só se defende quando o agressor efetivamente a golpeia, mas não quando ele executa fintas com o florete. O instinto guia o urso, capaz de reconhecer quando é efetivamente atacado e quando a investida não passa de encenação. Com essa alegoria simbólica, Kleist opôs o corpo trabalhado do bailarino à graça espontânea dos corpos naturais que, para o programa romântico, se revelará um verdadeiro desafio – a percepção do sublime onde o real é pura matéria. Sublime que ajuda a compreender como Winckelmann flagrou no *Torso do Belvedere* não uma ruína, mas um ideal de perfeição.

Temos, assim, o nascimento do contraponto entre o regime da representação e o regime estético. O primeiro possui sua matriz fincada nos procedimentos miméticos que, desde os gregos, organizaram a representação a partir de quatro eixos: a nucleação da ficção, a geração ou disposição de um gênero que limita e organiza os recursos expressivos e métricos (onde o horaciano *ut pictura poesis* preside suas emanções), a observação do decoro que deve presidir as conveniências e ajustar os comportamentos pactuados e, por último, a atualidade, a primazia da palavra aqui e agora e sua performatividade dirigida à plateia. No período do classicismo a poética encontrava-se normatizada pela retórica, e os quatro eixos elencados se constituíam em interpretações ajustadas ao longo dos tempos sobre suas principais figuras: a *inventio*, a *dispositio*, o *decorum* e a *elocutio*. Efetivamente, de Platão a Batteux, de Robortello a Voltaire, o regime da representação se guiara pela dicotômica teoria do reflexo, fazendo da oposição corpo/alma um duplo de todas as demais dualidades que albergou.

O regime estético, ao contrário, vai opor à retórica outro programa de ação, invertendo, na maior parte dos casos, aquelas disposições. O que era ficção e vivia o estatuto da separação ontológica, marcado

¹⁶ Heinrich von Kleist. *Sobre o teatro de marionetes*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

sobretudo pela não contaminação entre os mundos, é subsumido pelo pensamento e pela linguagem, esse território ambíguo e emaranhado que vela e desvela na mesma proporção daquilo que é e não é. Os antigos gêneros estilísticos (épico, lírico e dramático) ficam turvados ou mesclados, e a poesia e o romance, expressões vocabulares máximas que dominam o século XIX, vão se espraiar em formatos impossíveis de classificar, segundo a imaginação de autores mais propensos às peripécias de suas criaturas que ao decoro e à moralidade que antes as restringiam e moldavam. A *escritura* se tornará o novo platô da palavra – bem como as demais expressividades artísticas, notavelmente a música, a pintura e o teatro, artes que a ela devem a motivação e a imaginação, mas que se tornam independentes entre si. O ato, o gesto, a atitude das criaturas presidirão seus destinos, em estreita correlação com seus autores, quase sempre decalques de vidas errantes reais e metafóricas deambulando de cidade em cidade, de estalagem em estalagem, sofrendo os percalços das guerras, viagens e revoluções que – como faz Stendhal com o herói de *O vermelho e o negro* – agarram Shakespeare em uma das mãos e Racine na outra, luminares que adquirem para o período o status de gênios.¹⁷

Mas o regime estético, sobretudo, toma a metáfora como expediente maior, deslocando a retórica *perspicuitas* ou inventividade para um território até então desconhecido, compromissado com o desejo e a paixão, a hibridez e o transbordamento, pendendo também, em seu período final, para o gótico e o soturno, o perverso e o desviante, deixando explícito que a imaginação é um produto corporal capaz de vontade e autoconsciência. Se a pedra se torna capaz de falar, como Winckelmann quis nos fazer crer a propósito do *Torso do Belvedere*, tal feito será efetivamente alcançado por Victor Hugo, cinquenta anos após, ao dar redação a *Notre Dame*

¹⁷ Ver Stendhal. *Racine et Shakespeare*. Paris: Garnier-Flammarion, 1970.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

de Paris, romance gótico centrado na velha catedral revestida por pétreas gárgulas, quimeras e anjos feéricos de onde saltam, sem fissuras, um corcunda e uma cigana, além da chusma de criaturas que povoavam a Île de la Cité no ano de 1482.

A catedral é a grande personagem do romance, ao centralizar em suas abóbadas e absides, nichos e adros internos e externos a ação que, até o período clássico, fora reservada unicamente aos humanos. Esmeralda, Quasímodo e Cláudio conformam um triângulo desordenado de paixões alegóricas que nunca encontra repouso, uma vez que cada um ambiciona um outro, enovelados pelo grotesco e pelo sublime, a seriedade e o riso, os fluxos de desejo que a escritura esculpiu e eternizou nos frontões da pedra arquitetural.

O PROGRAMA ROMÂNTICO

No prefácio à segunda edição de suas *Baladas líricas*, em 1800, o poeta inglês Wordsworth salientou sua ambição de chegar ao povo, impulsionado pelas ideias republicanas e democráticas, escolhendo “a vida humilde e rústica, porque nessas condições as paixões essenciais do coração encontram melhor solo para atingirem a maturidade”.¹⁸ Seu colega Coleridge, ao contrário, retomando motivos caros a Novalis, Hölderlin e Gérard de Nerval, escreveu *Kubla Khan*, longo poema de viés fantástico ambientado em Xanadu, terra de felicidade ímpar cujos habitantes se alimentam com o mel do paraíso. Descortinam-se assim, pelas opostas diretivas assumidas pelos poetas, as duas grandes vertentes de atuação romântica: a que vai se alinhar às correntes progressistas e privilegiar os avanços políticos e revolucionários dos tempos que correm (cujas realizações mais notórias são o *Child*

¹⁸ William Wordsworth. “Prefácio às Baladas líricas”. In: Luíza Lobo (org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 171.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

Harold, de Byron, ou *As confissões de um filho do século*, de Musset); e aquela voltada ao próprio ego, organizada em torno do fabulário imaginativo, passadista e contaminada por valores e figuras medievais, em que o sobrenatural e o fantástico ocupam plano de destaque (como *La Belle Dame sans merci*, balada de Keats dedicada a um cavaleiro encantado por uma linda mulher que, ao final, se apresenta como a morte; ou *In the sea*, de Shelley, poema que flagra as agruras de uma mãe e seu filho durante um naufrágio (lutando contra dois tigres e uma cobra-d'água finalmente vencidos pelos demais sobreviventes, que rumam para um pôr do sol que resume, como alegoria, o final feliz daquele infausto acidente).

Tal oscilação de tendências, que perpassa a abundante literatura desdobrada em romances, poemas, relatos de viagem, novelas, contos, cartas e mesmo ensaios próximos ao beletrismo, apresenta alguns traços comuns, como o culto ao herói e ao titanismo, mesmo quando exalta o indivíduo e suas paixões. O símbolo prevalece em toda essa produção, segundo Todorov,¹⁹ por instituir um patamar metafórico mais denso e indutor de desdobramentos interpretativos do que fizera a *mimesis* clássica anterior. Fora Schelling quem privilegiara o símbolo do ponto de vista ontológico em seu texto *Filosofia da arte*,²⁰ no qual o eu absoluto surge como mediação entre Deus e a natureza e cujo destino, por assim dizer, já vem revestido de um caráter antecipatório, uma vez que já fora previsto pela divindade, arredondando sua condição de símbolo: “O finito é, ao mesmo tempo, o próprio infinito, e não se limita a significá-lo”.²¹

¹⁹ Tzvetan Todorov. *Teorias do símbolo*. Lisboa: Edições 70, p. 172.

²⁰ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. *Filosofia da arte*. São Paulo: Edusp, 2010, especialmente a parte II.

²¹ Nessa mesma acepção se coloca o exercício da crítica romântica. Para Benjamin, “o sujeito da reflexão é fundamentalmente a conformação artística mesma e o experimento consiste não na reflexão sobre uma conformação, que, como está implícito no sentido da crítica de arte romântica, não poderia alterá-la essencialmente, mas no desdobramento da reflexão, isto é, para os românticos: do espírito, em uma conformação. Na medida em que a crítica é conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta; na medida em que ela a julga, isto ocorre no autojulgamento da obra”. Walter Benjamin. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 74.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

Mas também a alegoria, revivida pelo recuo ao medievo, é outro expediente notável na gramática poética romântica e cuja efetivação se mostrou viável após a demolição do conceito de belas-artes efetuada por Hegel. Notavelmente presente nos fragmentos veiculados pela revista *Athenaeum*, dos irmãos Schlegel, a alegoria fez seu trabalho de ruína prosperar: instalando a dúvida, corroendo a clareza filosófica, entrelaçando o subjetivo ao objetivo, solapando a pretensa limpidez do símbolo, através de potentes paradoxos e oximoros.

Se no plano escópico tais soluções simbólicas e alegóricas são mais bem discerníveis nos trabalhos de Delacroix, Daumier e Goya, esse expediente não se evidencia de pronto em relação a Jacques-Louis David, um ponto de passagem entre o antigo neoclassicismo e os novos avatares românticos. Mas *A coroação de Napoleão*, *A morte de Marat* ou a majestática postura de *Madame Récamier*, nos pincéis do pintor preferido do general que se tornou imperador, exibem um inequívoco traçado neoclássico como fundo para albergar, na superfície, as cores, os ângulos e o relevo que o simbólico privilegia para retratar tais momentos solenes destinados à história. Traçado esse que *O juramento dos Horácios* já anunciava e propunha e que seu *Autorretrato* confirmou.

No plano da performance, tais procedimentos nem sempre apresentam a mesma limpidez, mas podem também ser surpreendidos. Com a instalação da Convenção, a Comédie Française (até então um grupo teatral patrocinado diretamente pelo rei) foi transformada em Théâtre National, indicando a instauração da república também nos domínios cênicos. François-Joseph Talma, jovem ator inflamado pelos ideais revolucionários, consegue autorização para levar à cena *Carlos IX*, de Marie-Joseph Chénier, drama antes proibido, focado sobre um cruento episódio da monarquia: a Noite de São Bartolomeu. A companhia, ainda

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

um ninho de conservadores, se divide, mas a produção alcança retumbante sucesso. Os seguidores de Talma ganham uma nova sala na rua Richelieu e ali instalam o Théâtre de la Nation, organizando um repertório que exaltava os feitos da Revolução. Tempos depois, reintegrado ao elenco primitivo, agora depurado de seus velhos integrantes, ele vai se tornar o ator preferido de Napoleão, especialmente após seu desempenho em *Cinna*, de Corneille, tomado com um novo símbolo de herói nacional, firmando uma amizade que o levará a viajar junto ao imperador por vários países, como confidente e conselheiro. Destituído de peruca, empostando a língua com o colorido das tensões emotivas e defendendo a adequação dos figurinos às personagens em seu tempo, Talma encarnou o espírito cênico revolucionário sobre os tablados, dando corpo e voz – um símbolo inequívoco – às paixões que exaltavam os feitos insurgentes.²²

Vários luminares ganham destaque no campo musical, a começar por Schubert, um obscuro compositor de *lieds* (canções) embebidas de alegria, melancolia, entusiasmo e exacerbados arroubos patéticos, ao lado de quartetos de cordas, missas, óperas e sinfonias que, após sua morte precoce, foram promovidos à condição de expressão simbólica nacional austríaca. Schumann, Liszt e Chopin encarnam também esse *corpus* musical passional, três virtuosos instrumentistas, com composições que, retomando motivos sonoros populares, souberam elevá-los à superior condição de expressividades maduras. Os *Noturnos*, de Chopin, bem como suas *Polonaises*, contribuíram enormemente para exaltar os eflúvios líricos e também os nacionalistas.

Mas é Beethoven quem resume, de modo eloquente, esse novo *sensorium* que caracteriza a criação: pobre e surdo, desprovido de

²² Ver Cláudio Giovanni. “Revolução Francesa e teatro”, *Revista Brasileira de História*, v. 10, n. 20, São Paulo, mar.-ago. 1991, p. 75-100.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

qualquer mecenato ou patrocínio, deixa seus dedos deslizarem pelo teclado do piano ao sabor de sua inspiração feérica, criando sinfonias que nada tinham em comum com as sonoridades anteriores, imantadas pelos acontecimentos históricos que, em zigzague, palmilham o percurso de Napoleão pelos países do continente, indo da *Heróica* à *Patética*, oscilando entre o otimismo e o pessimismo. Tal turbulência de paixões não apenas acompanha estados de alma agitados e contaminados pelo estro político como também exprime, com aguda tonalidade, a pulsação simbólica do gênio.

“Hidra tricéfala” foi o brado vociferado por Friedrich von Gentz no Congresso de Viena em 1815 para designar o Romantismo (sendo as outras duas cabeças a Revolução e a Reforma), ele que, a mando de Metternich, articulava a reação monarquista contra as conquistas napoleônicas: “Uma ameaça de esquerda, uma ameaça à religião e à tradição”,²³ englobando em um só simbólico monstro tudo o que obstaculizava a permanência e a supremacia das monarquias capitalizadas. Ou seja, para concluir tal qual Rancière ao analisar esses agudos confrontos sociais, quer no território escópico, quer nas demais expressividades artísticas, “o comum está sempre atravessado pelo político”.²⁴

A CENA ROMÂNTICA

A cena romântica conheceu um longo processo de gestação e, para rastreá-lo, um retorno ao século XVIII torna-se forçoso para verificar, entre as antinomias já presentes no Iluminismo, os pontos de incisão que fomentaram seu desenvolvimento.

Em um texto-chave para o entendimento da época, Paul Hazard apontou os fatores que, em pouco mais de trinta anos, não apenas desestabilizaram os cânones clássicos como, em seu irreversível

²³ Apud Jacob Leib Talmon. *Romanticism and Revolt*, cit. p. 187.

²⁴ Jacques Rancière. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 49.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

progresso, construíram outros.²⁵ O teatro francês, especificamente, conheceu uma recusa da tragédia, engessada pelas regras da Academia e das *bienséances*, visível não apenas em declarações de autores e críticos daquele momento como nas *Reflexões críticas sobre a literatura e a pintura*, do abade Dubois, em 1714, aprofundadas logo após pela atuação de Denis Diderot. Lutando contra a mediocridade e a estagnação da cena de sua época, o enciclopedista legou tanto textos dramáticos inovadores (*O filho natural*, *O pai de família*) como contribuições críticas estribadas em sólidos argumentos (*Diálogos sobre O filho natural*, de 1757; *Discurso sobre a poesia dramática*, de 1758; *Paradoxo sobre o comediante*, escrito em 1770, mas publicado em 1830), evidenciando articular uma teoria e uma prática militantes que visaram, com ênfase, a alterar a cena francesa do século.

Para Diderot, imitar é *revelar*, e não refletir; é transpor, e não mais copiar; e sua grande ambição não é emular o verossímil, mas sim transmitir o *verdadeiro*. A natureza, ainda uma vez, é invocada como o parâmetro a nortear a criação artística, mas quando tomada como simples e bela, ou seja, em sua verdade espontânea. Coisa que, de resto, se coaduna com a mentalidade científica da *Encyclopédie* e almeja construir, através de uma metáfora cênica, a origem ética de uma classe social em ascensão: a burguesia. No trecho de *O filho natural*, Dorval ama Rosali, mas ela está prometida a seu melhor amigo, Clairville, o que o faz desistir da moça em nome da lealdade. Um sentimento ético, portanto, impede a consecução natural daquele amor genuíno. Ao instilar em um indivíduo do Terceiro Estado o ânimo de um sentimento superior, até então apanágio da nobreza, Diderot trabalha não só para valorizá-lo socialmente perante o *éthos* social, mas sobretudo para revelar à mentalidade pública que qualquer ser humano tem direito ao amor e à autodeterminação.

²⁵ Paul Hazard. *La Crise de la conscience européenne 1680-1715*. Paris: Fayard, 1961.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

O *drama sério*, para o enciclopedista, se afasta dos padrões cênicos então correntes e se projeta para um futuro até então incerto, no qual o *quadro* – uma síntese ética resultante das ações perpetradas – serve como moldura para o recorte do real, um tipo de cena que contrariaria a antiga divisão em atos e estrutura esse novo espécime dramático em ascensão. Vítima dos convencionalismos e da censura de época, a dramaturgia de Diderot não subiu à cena naquele momento, circulando apenas como leitura.

Logo após, outro poderoso conjunto de argumentos entra no circuito para adubar as circunstâncias da cena romântica: a *Carta a D'Alembert sobre os espetáculos* (1758), de Rousseau. Seu propósito foi discutir o papel e a função do teatro em uma república calvinista (como era o caso de Genebra, cidade natal do autor, onde rígidas normas impostas pelo Consistório impediam a existência de espetáculos e de edifícios teatrais). Após arrolar o teatro como um antro de hipocrisia, desvirtuamento moral e incentivo à representação, desviando as ações reais para o patamar da delegação (observar o contraponto entre democracia direta e representativa, entre o desempenho do ator e sua condição de “marionete” do dramaturgo), o genebrino culmina seu escrito com uma potente louvação da festa, asseverando: “Fincai no meio de uma praça uma estaca coroada de flores, reuni aí o povo e tereis uma festa. Fazei melhor ainda; transformai os espectadores em espetáculo; tornai os atores, fazei com que cada um se veja, se ame nos outros, a fim de que todos terminem, assim, mais unidos”.²⁶ O texto serviu, entre outros propósitos, não apenas para a condenação explícita do teatro e sua possível ruína quanto à formação moral das novas gerações como também, em outro viés, para reafirmar a espontaneidade da

²⁶ Jean-Jacques Rousseau. “Carta a D'Alembert sobre os espetáculos”. In: *Obras escolhidas*, v. II. Porto Alegre: Globo, s.d., p. 428.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

feira popular, aberta e irmanando todos, convivas de um mesmo e único espetáculo.

Às vésperas da Revolução Francesa, coube a Marivaux e Beaumarchais escarnecer das vetustas convenções clássicas, já muito arruinadas, mas ainda vigentes. *A mãe culpada*, de 1792, terceira parte da trilogia que Beaumarchais vinha dedicando à família Almaviva, já não é ambientada em Sevilha, como as outras duas, mas em Paris, quando a Convenção triunfante o desobrigava do subterfúgio de criar um espaço outro para ambientar sua ficção. Mas foi Louis-Sébastien Mercier o introdutor das classes subalternas em cena, um ativo girondino participante da Revolução.

Eu direi que o poeta é o intérprete dos infelizes, o orador público dos oprimidos; que a sua função é levar os gemidos deles aos ouvidos soberbos que, ensurdecidos que estão, ouvirão o troar da verdade e ficarão estonteados ou comovidos com ela; porque o próprio malvado é obrigado a combater para vencer a natureza e a piedade. E quem sabe se nas artes não há um momento de terror e de verdade que amoleceria esse coração de pedra e lhe restituiria sua sensibilidade primitiva?²⁷

Assim ele indaga em *Novo ensaio sobre a arte dramática*, de 1773, no qual ataca os preconceitos clássicos e propõe a entrada da vida ordinária sobre os palcos.

Mas a França estava demasiado ocupada com as incessantes transformações sociopolíticas advindas com os novos tempos para se ocupar do teatro. Já foi assinalado como a cena se transformara através de Talma. De modo que será na Alemanha que o drama burguês vai encontrar espaço e condições para se implantar e se desenvolver a partir das ideias antes afirmadas no país vizinho. Além de literato e crítico, Lessing foi autor de textos dramáticos de importância ímpar: *Miss Sara Sampson* (1755), *Minna von Barnhelm* (1767) e *Emilia Galotti* (1772), retratando heroínas burguesas que, sobretudo,

²⁷ *Apud Marie-Claude Hubert. As grandes teorias do teatro.* São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 156.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

fixaram em diapasão maior não apenas o elevado estatuto moral que podiam exibir como também desencadear atos exemplares dentro das sociedades nas quais viviam. Tornando presente uma história original de Tito Lívio referente aos heroicos tempos da república romana, Lessing faz sua heroína Emilia ser raptada por um nobre que pretende dela se aproveitar. Ela está a ponto de suicidar-se quando encontra o pai, e ambos discutem o opróbrio que sobre eles recairá se o ato vier a se consumir; então ele a mata, estoicamente recusando aquele destino cruel. Emilia torna-se, assim, outro símbolo de pureza ética burguesa frente à cupidez da nobreza.

Autor de *Laocoonte*, *Dramaturgia de Hamburgo* e *Verdade e literatura*, plataforma teórica em que ataca os cânones clássicos e fixa os novos paradigmas para os quais a arte deveria deslocar-se, Lessing é considerado o mais influente crítico daquele tempo. A Alemanha costuma referir-se ao *Sturm und Drang* (Tempestade e ímpeto), título de uma peça de Friedrich Maximilian Klingler de 1776, para situar seus primeiros autores comprometidos com a nova visão de mundo. Mas foi uma exceção – o inclassificável Georg Büchner – que legou à cultura germânica algumas de suas mais candentes páginas comprometidas com a revolta dos novos tempos.

Muito jovem, Büchner morreu de tifo aos 24 anos, mas ainda assim teve tempo de escrever três textos dramáticos, uma novela e um panfleto político incendiário, conhecido como *O mensageiro de Essen* (1834), responsável por seu exílio e sua fuga contínua de cidade em cidade. Na novela *Lenz*, no ano seguinte, atestou:

Tudo por ócio. Pois a maioria reza por tédio, os outros enamoram-se por tédio, outros ainda são virtuosos, outros viciados e eu não sou nada, nada; nem sequer quero dar cabo de mim – isso é demasiado enfadonho! [...] O Mundo [...] tinha uma fenda enorme; não sentia ódio, nem amor, nem

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

esperança – um terrível vazio. [...] Não lhe sobrava nada.²⁸

Muitos analistas aqui apontam temas e atitudes que vão ressurgir em Kafka, Hauptmann ou Wedekind, bem como na filosofia de Sartre ou na obra dramática de O'Neill e Beckett. Em *A morte de Danton* (1835), ele reviu a Revolução Francesa do ponto de vista do fracasso, levando seu protagonista a exclamar: “O mundo é o caos. O Nada é o Deus universal que há de vir à luz”,²⁹ gélida constatação de um sonho revirado em pesadelo. Mas foi em *Woyzeck* que sua delirante imaginação teatral mobilizou recursos impossíveis de levar à cena nas condições em que o teatro local então se apresentava: vários palcos simultâneos, incompletude de diálogos e cenas fragmentadas, uma tenebrosa análise da condição social reduzida à animalidade (além de obsessiva, a personagem não consegue conter suas excreções), outra derrisória constatação da vacuidade humana. Tal “redução zoológica” constitui, segundo Anatol Rosenfeld, uma fusão e uma dissonância do sublime e do inferior, causando “a risada com calafrios, o pavor que explode em riso arrepiado”, fixação maior do grotesco disseminado em toda a sua obra.³⁰

Grotesco que reaparece em *Leonce e Lena*, comédia trágica que não poupa críticas à nobreza e aos plebeus, carrossel de figuras movidas pelas redundâncias do automatismo. Tal como fizera Kleist com suas marionetes, é novamente o confronto entre a reflexão e a espontaneidade que aqui sobe ao palco. Diz Valério:

Vejam, minhas senhoras e meus senhores, duas pessoas de ambos os sexos, um homenzinho e uma mulherzinha, um cavalheiro e uma dama. Nada mais senão arte e mecanismo, apenas papelão e molas de relógio. Cada qual tem, sob a unha do mindinho do pé direito, uma delicada, delicadíssima mola de rubi; a gente pressiona um pouquinho, e o mecanismo anda durante cinquenta anos. Essas pessoas foram tão perfeitamente moldadas que não

²⁸ Georg Büchner. Lenz. *Apud* Jacó Guinsburg e Ingrid Koudela (org. e trad.). *Büchner: na pena e na cena*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 167-192, grifos do autor.

²⁹ Georg Büchner. *A morte de Danton*. São Paulo: Brasiliense, 1965, p. 160.

³⁰ Anatol Rosenfeld. “A atualidade de Büchner”. In: *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 62.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

se saberia diferenciá-las de outros seres humanos se não soubéssemos que são puro papelão; na verdade, poder-se-ia transformá-las em membros da sociedade humana”.³¹

Esse talhe epicurista que está na base das crenças de Büchner acolhe e dá ressonância ao niilismo com que ele caracteriza o homem e o situa como joguete do destino, sátira mordaz de uma sociedade fendida e imersa em vaziez, constatação do tédio que antecipa outros tantos temas caros aos séculos seguintes, especialmente dentro da cultura de massas e da sociedade do cansaço promovida pela globalização.

UMA CENA HÍBRIDA

A plena exposição conceitual do drama romântico, também conhecido como drama burguês, pode ser encontrada em três escritos complementares: *Racine e Shakespeare*, de Stendhal, de 1823; no prefácio de *Cromwell*, publicado por Victor Hugo em 1827; e na *Carta a lordes *** sobre a noite de 24 de outubro de 1829 e sobre um sistema dramático*, desse mesmo ano, de autoria de Alfred de Vigny. O primeiro teve como desencadeador um pequeno escândalo ocorrido no ano anterior, quando uma trupe inglesa, após causar funda indignação entre os conservadores, foi obrigada a interromper as apresentações de alguns exemplares de Shakespeare, tomado como um bárbaro por aquela plateia. O episódio motivou Stendhal a se pronunciar, e seu libelo registra: “Li, devorei o repertório estrangeiro e reconheci enfim que, no mundo teatral, tudo emanava de Shakespeare, assim como no mundo real tudo emana do Sol. [...] Reconheci que era o homem que mais havia criado depois de Deus”.³² As coisas começam a mudar em 1829, quando ele consegue encenar *Otelo* no Théâtre-

³¹ Georg Büchner. *Leonce e Lena*. Apud Jacó Guinsburg e Ingrid Koudela (org. e trad.). *Büchner: na pena e na cena*, cit., p. 224.

³² Stendhal. *Racine et Shakespeare*, cit., p. 62.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

Français, um bastião do conservadorismo, em noitadas em que os aplausos se misturavam às vaias, especialmente nas cenas de bebedeira do protagonista ou no estrangulamento de Desdêmona, à vista do espectador, reações essas registradas com minúcias na citada *Carta a lordes* ***, de Vigny.

Sem nunca ter visto *Cromwell* subir à cena em vida, Victor Hugo foi outro paladino do drama romântico, o pivô da controvérsia desencadeada quando da encenação de seu texto *Hernani*, em 1830, data tomada como o marco da eclosão do Romantismo na cena francesa. No prefácio de *Cromwell*, o autor enfeixara todas as ideias que imantavam a nova inclinação artística, e conclui que “o teatro é um ponto de vista”. Como prognosticara Mercier, a nova arte é popular, voltada ao homem comum e às cenas ordinárias: é preciso não esquecer que Lamartine e Hugo militaram na política, durante a Terceira República, como deputados posicionados contra Napoleão III. Seus dramas históricos foram usados como recurso para falar de seu próprio tempo, driblando a censura e fazendo chegar ao público suas posições libertárias e progressistas. A recusa das chamadas unidades de tempo e de lugar, tão diligentemente cumprida no período anterior, cede em benefício da única norma teatral verdadeiramente inamovível: a da ação.

Ao longo de seu prefácio, Hugo invoca o grotesco em diversos formatos e defende a comédia e sua profundidade ao albergar os defeitos humanos, bem como destaca a tragédia como exemplo para os fundos sentimentos que adubam a humanidade, outro modo de reabilitar o antigo patético. Voltando-se para os temas históricos, os sentimentos nacionais, os ambientes brumosos de castelos ermos e figuras excêntricas, a cena teatral logo viu surgir o melodrama, versão decaída do drama que, por contar com o reforço sentimental da música, conquistou as plateias parisienses que o promoveram em inigualável produto de consumo.

Hugo esclarece:

No drama, tal como se pode, se não o executar, pelo menos concebê-lo, tudo se encadeia e se deduz assim como na realidade. O corpo representa o seu papel como a alma; e os homens e os acontecimentos, postos em jogo por esse duplo agente, passam alternadamente, cômicos e terríveis, algumas vezes terríveis e cômicos ao mesmo tempo. [...] Porque os homens de gênio, por grandes que sejam, têm sempre sua fera que parodia sua inteligência. É por isso que entram em contato com a humanidade; é por isso que são dramáticos. “Do sublime ao ridículo há apenas um passo”, dizia Napoleão, quando se convenceu de que era homem; e esse relâmpago de uma alma de fogo que se entreabre, ilumina ao mesmo tempo a arte e a história, esse grito de angústia é o resumo do drama e da vida.³³

Ao invocar a íntima conexão entre corpo e espírito, o autor assume a não dissociação do sujeito – fictício ou real – que desfila sobre os palcos, bem como as distintas facetas de sua personalidade ao passar quase sem intervalo de um polo emotivo a outro, contrariando séculos de uma crença que depositara unicamente no *cogito* as virtudes superiores do homem: “É, pois, o grotesco uma das supremas belezas do drama”.³⁴

Grotesco que, como quintessência romântica, afasta a antiga distinção entre os gêneros que “se desmorona diante da razão e do gosto”,³⁵ cânone que durante séculos mantivera apartados os espécimes artísticos. O grotesco, que pode ser tomado como outro nome para o *romanesco*, triunfa, como um quarto gênero frente aos demais ou, ainda melhor, vem substituí-los em nome daquela unidade entre corpo e espírito que não separa os entes em função de seus vícios ou virtudes, o cômico do trágico, o mineral do vegetal. Através do emprego do discurso direto ou indireto, o romance solapou as antigas convenções que mantinham equidistantes o lírico, o épico e o dramático, em benefício de uma outra concepção

³³ Victor Hugo. *Do grotesco e do sublime*. tradução do prefácio de *Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, s.d., p. 43.

³⁴ *Ibidem*, p. 45.

³⁵ *Ibidem*, p. 46.

que as suplantou. O drama romântico incorporou a história e a subjetividade como suas componentes fundadoras, instaurando um renovado *sensorium* para a cena e os textos dramáticos. Como afirma Hugo,

destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas. Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte! Não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que planam sobre toda a arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto.³⁶

É pela somatória desses fatores que “o teatro passa a ser um ponto de vista”,³⁷ máxima que não apenas resume sua inegável condição oscilante e circunstancial frente ao modo dramático como também, em especial, conecta-se a uma inovadora perspectiva ideológica que privilegia a teatralidade frente ao texto literário.

Mas a cena romântica não se conteve unicamente nos palcos e tabladros oficializados, abrangendo outras manifestações nem sempre destacadas, como o teatro de feira, de bonecos, as arlequinadas e, sobretudo, a festa. Ao mudar o calendário, a Revolução mudou também a religião, substituindo as antigas divindades por aquele que, segundo os novos preceitos, deveria nortear os homens verdadeiramente emancipados – o Ente Supremo.

Em 1790 ocorreu a primeira grande comemoração da Revolução no Campo de Marte, ainda um local afastado da cidade e que contou com o trabalho voluntário de milhares de parisienses para prepará-lo. Tendo como modelo os antigos estádios romanos, seu formato ovalado permitiu reunir perto de 100 mil pessoas vindas de todas as regiões da França para, através de desfiles, discursos, danças e regozijos, cultuar os novos tempos. A chamada

³⁶ Ibidem, p. 57.

³⁷ Ibidem, p. 67.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

“descristianização” seguiu-se logo após, e não significou um período de ateísmo ou proibição das religiões, mas uma espécie de “nova educação”, voltada à revisão dos padrões seculares morais, de pietismo e de resignação impostos pela cultura cristã ao longo dos tempos, ocupando as igrejas e os antigos templos. Um novo tipo de “oficiante” ou “cidadão artista” – em que se destacam Jacques-Louis David e Marie-Joseph Chénier – passa a comandar tais cerimônias, dedicadas ao Ente Supremo. Muitos heróis da Revolução foram homenageados nessas ocasiões, como Marat e Peletier, com o intuito de incentivar a adesão popular às novas instâncias figurativas e sociopolíticas.³⁸

A Festa do Ser Supremo celebrada em 20 Prairial ano II (8 de junho de 1794) foi particularmente documentada. Dirigida por Jacques-Louis David, iniciou-se no Jardim das Tulherias e contou com Robespierre como principal figura, seguido por numerosos integrantes da Instrução Pública, vestido com um manto azul celeste fechado por uma fita tricolor e segurando nas mãos um ramo de flores e espigas. O grande ato simbólico consistiu na queima de grande quantidade desse material para revelar, por debaixo do fogo, uma estátua em pedra da deusa Sabedoria. Deslocando-se pelas ruas em direção ao Campo de Marte, o cortejo seguiu cantando e dançando, ao comando do célebre Marcellin, cantor popular das esquinas. Uma das canções mais repetidas foi a famosa *Ça ira*.

Quando da encenação de *Brutus*, de Voltaire, em 1790, uma turba já havia tomado assento desde as cinco horas da tarde, com seus barretes vermelhos e irmanados no coração.

O *Journal des Spectacles* registrou em sua edição de número 134:

Um dos cidadãos que se chamava Lefebvre, cantou uma ronda cujo refrão foi seguido por uma dança até então desconhecida. Todos os cidadãos e

³⁸ Para mais informações sobre as festas durante a Revolução, ver Mona Ozouf. *La Fête révolutionnaire: 1789-1799*. Paris: Folio Gallimard, 1976.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

cidadãs que estavam na sala, dando-se as mãos em sinal de fraternidade, dançavam sem deixar o seu lugar, a cada vez que o refrão começava. [...] Tentaremos inutilmente descrever essa cena, são momentos de entusiasmo cívico dos quais se pode arrepender de não haver participado, mas do que seria impossível dar conta. Quando imaginamos 400 cidadãos que se dão as mãos, que com seus cantos e suas danças exprimem um só sentimento e uma só esperança, a da salvação da pátria, teríamos uma ideia pálida desse espetáculo memorável que não terminou senão no momento que a representação teve início.³⁹

A partir de uma proposta de Chapelier, em 1791, a Assembleia Nacional aprovou uma moção que liberava a qualquer um abrir um teatro em Paris, o que fomentou uma rápida disseminação de salas improvisadas, tendas e locais arranjados suficientemente para abrigar espetáculos. Um espantoso crescimento da atividade foi registrado nos anos subsequentes, fazendo da cena um dos mais populares e eficazes veículos de propaganda das novas ideias. Mas também outros gêneros pipocavam por ali, como as farsas e comédias, as arlequinadas e números circenses, revestindo os espetáculos de um colorido poucas vezes visto antes. Ao menos três correntes se destacam nesse caudal: as obras com intenções laudatórias de acontecimentos e pessoas da Revolução (ou que, mesmo subjetivamente, contivessem um sentimento nacionalista), as comédias anticlericais e os dramas históricos. Essa azáfama cênica começa a sofrer restrições após 1793, com a progressiva implantação do Terror e da censura, cujo ápice foi atingido no período do Consulado de Napoleão. E, após seu “voo de águia” pela Europa, como se sabe, a reação monarquista voltou a se instalar no continente, reconduzindo não apenas a burguesia enriquecida aos postos-chave do Estado como, igualmente, aquela parte da nobreza que sobreviveu e aderiu aos novos preceitos da *polícia* iniciada com o 18 Brumário.

³⁹ Apud Cláudio Giovanni. “Revolução Francesa e teatro”, cit., p. 88.

4. Ouro e vermelho: o Romantismo em cena

De modo que, em 1838, Alfred de Musset pode escrever na *Revue des Deux Mondes*:

Depois de terem sido completamente abandonadas por mais de dez anos, as tragédias de Corneille e de Racine reaparecem de repente e voltam a cair no agrado. Nunca, nem mesmo nos melhores tempos de Talma, a multidão foi mais considerável. Da torrinhã dos teatros ao lugar reservado aos músicos, tudo é invadido. Fazem-se cinco mil francos de bilheteria com peças que faziam quinhentos; ouve-se religiosamente, aplaude-se com entusiasmo *Horácio, Mitrídates, Cinna*; chora-se em *Andrômaca* e *Tancredo*.⁴⁰

O Romantismo vem demonstrar, desse modo, uma outra faceta sua: aquela emotiva e subjetivista, afeita aos símbolos e heróis exemplares, comovida e sentimental diante do infortúnio, do sofrimento ou da dor que acomete seres humanos expostos às adversidades do destino. Como uma grande vaga que se levanta e em seguida arrefece na praia, mas em constante movimento, tornando tangíveis suas correntes de energia ainda hoje detectáveis aqui e ali na cultura contemporânea.

⁴⁰ Apud Marie-Claude Hubert. *As grandes teorias do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 211. Ver, igualmente, Catherine Naugrette. *L'Esthétique Théâtrale*. 2. ed. Paris: Armand Colin, 2010.

Agradecimentos e fontes



Dentre as muitas ocupações que desempenhei em minha trajetória nômade, duas se tornaram mais constantes: fui professor de estética teatral e de história do teatro. Em ambas, fui inconstante. Como, de resto, em todas as demais nas quais escolhi transitar.

Talvez porque sempre tenha sido curioso e nunca tenha me contentado com uma só explicação, com uma escolha única, sempre à cata daquele imponderável existente para além do dado, do visível, do aceito pela maioria – e até mesmo pela minoria. Dizem que isso é uma inclinação filosófica; coisa de que duvido, pois nunca me ocupei com densas e agudas questões do mundo e

da existência, embora tenha estudado alguns filósofos, sobretudo aqueles que se debruçaram sobre a ética e a estética.

Par constante, ética e estética sempre estiveram presentes em minhas cogitações, o que me inclinou a pensar a arte como uma prática de vida e vincular os fenômenos dessa natureza a uma trama de escolhas e opções que minha vida – pessoal e social – me levou a trilhar.

Os textos aqui reunidos conformam a última colheita do que produzi ao longo de minha vida acadêmica, derradeira etapa de uma trilogia que possui dois títulos anteriores. O primeiro volume foi *Soma e sub-tração: territorialidades e recepção teatral*, publicado pela Edusp em 2015. O segundo apareceu com o título de *Incursões & excursões: a cena no regime estético*, nas edições virtuais do Teatro do Pequeno Gesto, em 2018.

São três volumes que conformam grafos especulativos, meus propósitos críticos e culturais que implicam, cada um a seu modo e a seu tempo, o esmiuçar de vínculos entre a ética e a estética no âmbito das artes da cena. Há entre eles, por certo, fios e fluxos tanto de uma diversidade como de certas convicções, aventuras de raciocínios que nunca perseguiram um só paradigma ou uma flecha única de sentido. A universalidade, como metonímia da universalidade, é um campo de possíveis, bem como a vida, mutante e instável, mesmo que se queira – filosoficamente – fosse ela mais estável e regular. Aceitar o debate, defender posturas diante de conflitos e incongruências, intervir nas discussões públicas são modos de atuação frente às múltiplas facetas com as quais a realidade se apresenta.

Os escritos aqui selecionados, em sua grande maioria, apareceram em periódicos acadêmicos sob o formato de *work papers* derivados de pesquisas em curso. Para esta publicação, sofreram ajustes

ou modificações, em virtude de suas distintas recepções e desdobramentos.

Quero agradecer, nesse sentido, a alguns amigos e colegas que comigo os debateram, nesse louvável exercício de interlocução à verdadeira vida especulativa do espírito e da academia.

“Agruras da inconstância” foi inicialmente publicado em português e inglês na *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 9, n. 2, Porto Alegre, 2019. Agradeço a Gilberto Icle pela dedicação e o carinho quanto a seu encaminhamento.

Redigido como o verbete “Barroco” encomendado para o *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*, publicado pela editora Perspectiva (2009), aqui o texto foi ajustado e atualizado. Minha gratidão a Jacó Guinsburg, Mariangela Alves de Lima e João Roberto Faria, organizadores do volume, pelo convite e a oportunidade para a troca de ideias.

“Bragaglia e o teatro brasileiro” resultou de uma pesquisa financiada pelo CNPq, e sua publicação deu-se com o título “Atrás da cortina: Bragaglia e o teatro brasileiro”, na revista *O Percevejo*, v. 9, n. 1, Rio de Janeiro, Unirio, jan.-jun. 2017. Sou grato ao comitê editorial, especialmente a Ana Maria Bulhões, bem como a minhas alunas e alunos bolsistas da graduação que participaram da pesquisa.

Ao organizarem uma obra voltada à presença e atuação da Censura entre nós, os historiadores Carlos Fico e Miliandre Garcia solicitaram a vários estudiosos a redação de material inédito sobre o tema. Assim, “Censura, a rede” foi escolhido como o capítulo de abertura do primeiro volume de *Censura no Brasil republicano (1937-1988)*. Salvador: Saggá, 2021. Rendo graças aos dois pelo convite, bem como pela participação no seminário que se seguiu.

A obra coletiva *História do teatro brasileiro*, um antigo projeto do professor Jacó Guinsburg, foi por ele fomentado para a editora Perspectiva, e contou com muitos especialistas, coordenados por João Roberto Faria. Em dois volumes, veio à luz em 2013. Meu reconhecimento a ambos pela participação com o capítulo “O teatro experimental”.

Outro capítulo em obra coletiva foi “O teatro pós-moderno”, integrante do volume *O pós-modernismo* da Coleção Stylos. São Paulo: Perspectiva, 2005. Um proposta que nasceu de Jacó Guinsburg e Ana Mae Barbosa, a quem presto minhas homenagens.

“Sobre *História do teatro brasileiro*” saiu como artigo na revista *Sala Preta*, vol. 15, n. 1, São Paulo, ECA-USP, 2015. Sílvia Fernandes e Luiz Fernando Ramos foram seus primeiros editores, a quem agradeço a acolhida.

O capítulo “Catarse, a adesão” foi redigido especialmente para o livro *O ato do espectador*, organizado por Flávio Desgranges e Giuliana Simões para a editora Hucitec em 2017, um conjunto de ensaios voltados à recepção. Sou grato a ambos pelo convite.

Em 2009, fui convidado a dar a aula magna do curso de história do programa de pós-graduação da UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Escolhi, então, enfocar a temática “A história, o historiador e a narratividade”, publicada na revista *ArtCultura*, v. 12, n. 20, Uberlândia, jan.-jun. 2010, p. 151-162. Pela deferência, tenho a agradecer aos coordenadores e professores Kátia e Adalberto Paranhos.

A revista *Cena*, sediada no Departamento de Arte Dramática da UFRGS abrigou dois escritos meus em ocasiões distintas: “O ator e o espetáculo na Grécia clássica” estampado em *Cena* (6), Porto Alegre, UFRGS, 2009. E “Inimigos do teatro”, publicado em *Cena*

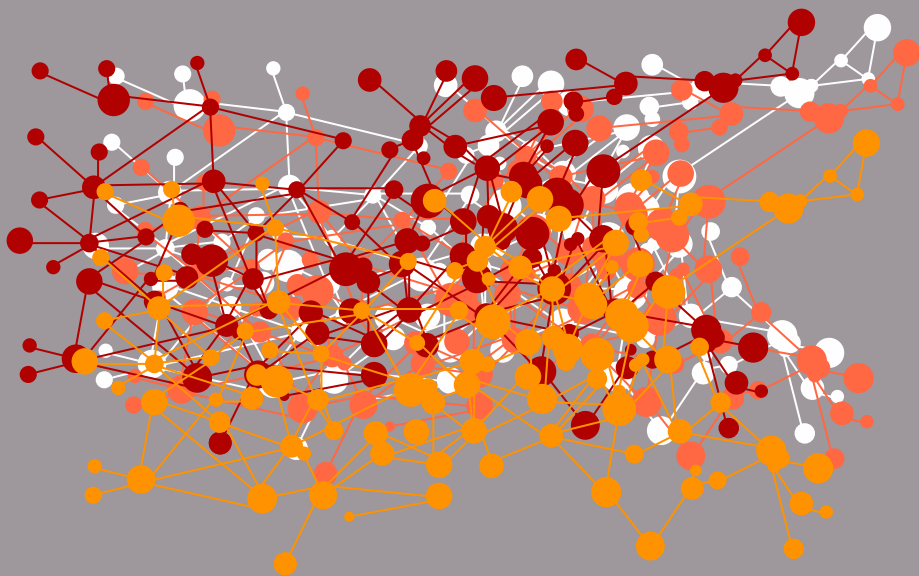
(23), Porto Alegre, UFRGS, 2017. Muito obrigado a Marta Isaacson e Claudia Sacks, as editoras.

O último texto desta coletânea foi um capítulo do livro *Ecos românticos e contemporaneidade*, organizado por Antônio Carlos Vargas Sant’Anna. Rio de Janeiro: Gramma, 2017, com o mesmo título que aqui aparece. Fico agradecido ao professor do Ceart-Udesc pelo convite para o volume.

Finalmente, e com não menos carinho, sou grato a Fátima Saadi, outra grande amiga e companheira de tantas jornadas editoriais, que mais uma vez me acolheu em suas edições, pelo que nunca conseguirei exprimir suficientemente meu apreço.

Estão aqui reunidos estudos focados especialmente em três direções: a história do teatro no Brasil e no mundo, algumas singulares personalidades dessa trajetória e a censura. As intensas modificações sociopolíticas e culturais ocorridas na segunda metade do século passado obrigaram, também para as artes da cena, à uma revisão dos padrões para sua interpretação e registro contemporâneos.

Trata-se de um convite à reflexão e ao reenquadramento de posturas que, seja pelo hábito seja por descuido, continuam obscurecendo o desenvolvimento de um pensamento crítico e autônomo relativo ao Brasil.



Edécio Mostaço, ex Professor Titular de Estética teatral na Udesc-Universidade do Estado de Santa Catarina. Pesquisador do CNPq. É crítico, investigador e docente. Este volume encerra uma trilogia de estudos voltados para as artes da cena no Brasil e no mundo, composta pelos livros *Soma e Sub-tração* (Edusp, 2016) e *Incursões&Excursões* (Teatro do Pequeno Gesto, 2018).

