

A DISCUSSÃO DO CÂNONE NA HISTORIOGRAFIA DRAMÁTICA: MODERNIDADE FRANCESA E CORPUS BRASILEIRO?

Geraldo R. Pontes Jr.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO: Reflexões sobre a historiografia teatral brasileira, na qual se constata que, após se apontar para a dissolução do modelo francês oitocentista, reincide a alusão ao cânone francês moderno para a avaliação da dramaturgia brasileira contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia brasileira; dramaturgia contemporânea; literatura comparada.

O caráter de transição do século XIX na afirmação de uma arte literária brasileira ainda hesita entre ter a consciência do cânone estrangeiro e aspirar à construção do texto a partir da cultura nacional. Hesita para não ser cópia por analogia e por não poder limitar-se ao ideal de uma cultura nativa. O que vale para a literatura se estende, via literatura dramática, ao teatro: Martins Pena já se definia, segundo o ator oitocentista João Caetano, como o “Molière Brasileiro”,¹ epíteto que só importa na medida do mesmo valor de seus dois termos. A contestação dessa postura no âmbito literário dá-se no Modernismo, tendo como preceito que a unidade e a pureza da forma, conceitos europeus e coloniais por excelência, foram feitos para se superar pela fórmula tropical do hibridismo.² Mas a dramaturgia está ausente da *Semana de Arte Moderna* de 1922.

Corroboram a noção dessa transitoriedade as leituras comparativas que tendem a convergir quanto à identificação do modelo francês no teatro brasileiro do século XIX de uma forma geral. Apesar das distinções estruturais de suas obras, Martins Pena e Molière, aproximados pela comédia de costumes, observadores da sociedade de que não excluem os diferentes tipos e a linguagem coloquial, em tramas que revelam o intuito de fazer crítica acirrada às contradições dos que detêm o poder, podem se definir da seguinte maneira pela crítica universitária paulista: “Molière representa para a França o que Martins Pena para o Brasil” (Berretini, p. 48). Porém, Sábato Magaldi entende que esse “ponto de partida obrigatório para a crítica”,³ legitimado por João Caetano, é passível de melhor entendimento:

Esse lugar-comum da crítica literária nos levaria, assim, à vontade de chamar Martins Pena não o Molière, mas o Aristófanes brasileiro, não tivesse ele conscientemente querido observar a lição do francês, ou melhor, conciliar as tendências que, por motivos didáticos, se exprimem de forma autônoma nos dois. De Aristófanes, Martins Pena guarda a sátira mordaz aos temas vivos do presente – a crítica às instituições e seus representantes. Em Molière, inspira-se para pintar os vários tipos de sua galeria.

[...] A verdade é que a inclinação natural de Martins Pena o levava ao gênero cômico de Aristófanes [...], e que, adotando o exemplo molieresco, quis ele corrigir a espontaneidade do seu talento. (Magaldi, p. 44)

Posteriormente, José de Alencar, disposto a incentivar a mudança no repertório teatral carioca, que, afora a comédia romântica, limitava-se à ópera italiana e aos *vaudevilles* franceses e portugueses nos anos 50, promove a figura de João Caetano,⁴ como o único capaz de pôr em prática uma escola de formação de ator, contanto que corrigisse sua interpretação, romântica por essência, devido aos gêneros que encenava. Alencar pensava nas “idéias recentes sobre teatro que vinham da França” (Faria, p. 3), cuja representação realista, “natural, espontânea, sem lances cediços” (Faria, id.), estava em íntima relação com o novo.

Outro gênero significativo do século passado, a vasta produção de revistas de Artur Azevedo, surge em sintonia com a modernização urbana na capital brasileira da virada do século, revelando, para Flora Sussekind,⁵ duas utopias, destinos aparentemente ligados, o que se assemelha à consideração de Walter Benjamin sobre a opereta parisiense do século passado: “A opereta é a irônica utopia de um domínio duradouro da capital”.⁶ Nesse caso, o modelo francês está intermediando a transformação de origem, pois a revista de ano nacional possibilitava paradoxalmente a sobrevivência do teatro brasileiro, ao diferenciar-se dos congêneres portugueses pela originalidade de nos focar como objetos de uma ficção de que éramos também o sujeito.

A predominância da dramaturgia tradicional, caracterizando a estética que antecede o quadro do século XX, torna a comparação complexa quando o paradigma é a obra de Qorpo Santo. Mesmo assim, acentuando seu dado estilístico mais constante, Eudinyr Fraga considera que o dramaturgo “se vale o tempo inteiro do automatismo psíquico”,⁷ processo proposto como essencialmente surrealista por André Breton. Da mesma forma, o ensaísta cita uma série de reflexões de Décio de Almeida Prado, Yan Michalski e

Maria Helena Kühner, entre outros, que entendem no autor gaúcho um precursor de Ionesco, Beckett e Pinter.

Válida ou não, a comparação não se calca na influência de formação, por mais que o caso tenha sido isolado no conjunto brasileiro. Juntamente com outro surrealista “antes da letra”, Alfred Jarry, por várias questões estéticas, a obra de Qorpo Santo atesta a existência de um estilo contemporâneo ao daquele, considerando as diferenças estruturais. Jarry, surgindo em um quadro em que se divulgam as idéias de E. Zola sobre o teatro naturalista, também se comporta como caso isolado em seu contexto. Nesta situação, diferentemente da questão do modelo, a crítica teatral revela a contemporaneidade de propostas das aproximações França-Brasil nas quais se esboçam os traços estilísticos modernos.

Entretanto, historicamente a construção de um padrão estético pelo nosso legado modernista não havia ainda atingido o teatro com a mesma contundência das outras artes, pois limitava-se à escrita de *Café*, por Mário de Andrade; além disso, havia recusa pelos atores de maior prestígio em encenar a obra de Oswald de Andrade.⁸ *O rei da vela*, que poderia aproximar-se dos propósitos estéticos do *Ubu*, de Jarry, não foi encenado então. No início dos anos 40, encontra-se no Brasil Louis Jouvet que, em temporada pela América Latina com sua trupe, é impossibilitado de voltar à França por causa da guerra. Formado por toda uma experiência, que ia da carpintaria teatral à direção de ator, adquirida durante alguns anos no Vieux-Colombier em Paris, teatro criado por seu mestre Jacques Copeau, de quem havia sido o braço direito, Jouvet estava à frente do Théâtre Athénée e era um dos quatro diretores do chamado Cartel, fundado por ele em 1926, juntamente com Gaston Baty, Charles Dullin e Georges Pitoëff, para defender o teatro de arte das produções comerciais francesas. Sua alternativa, pelos quase dois anos de permanência aqui, foi a de realizar uma longa temporada, tendo montado Molière, Jules Romains, La Fontaine, Alfred de Musset e Jean Giraudoux, entre outros.

A temporada encontrava as produções teatrais no Brasil em grande amadorismo e pouca profissionalização dos trabalhadores das artes cênicas em geral. Um depoimento de Alfredo Mesquita, citado por Teresa Guimarães em sua dissertação de Mestrado, ilustra bem as expectativas da época: “Para mim, a vinda de Louis Jouvet ao Brasil foi fundamental. Em 1942, foi a primeira vez que se viu no Brasil um teatro bom, em matéria de peça e direção, assim como cenário e interpretação, ou seja, a unidade do espetáculo, tudo sem fins comerciais.”⁹

A transformação que se sentiu pode ser lembrada em algumas inspirações, se não foram influências diretas: é do ano posterior à sua partida que Os Comediantes, dirigidos por Ziembinski, montam *Vestido de Noiva*; Dulcina de Moraes, Henriette Morineau, entre outros, no Rio de Janeiro, e a Cia. Nydia Lícia-Sérgio Cardoso e o TBC, entre outros, em São Paulo, contaram com o cenógrafo português Eduardo Anahory e o brasileiro João Maria dos Santos, que colaboraram com o trabalho de Jouvet no Brasil; ainda segundo Sábato Magaldi, “Santa Rosa – o cenógrafo da primeira montagem de *Vestido de Noiva* – se referia muitas vezes a Jouvet, com quem mantivera diversos e frutíferos contatos...” (Guimarães, p. 226) e de quem foi colaborador em 1942.

O livro de Jouvet, *Réflexions du comédien*, foi capital na formação de um iniciante da crítica na época, Décio de A. Prado, como o compara Teresa Guimarães, julgando que “a aceitação de Ziembinski e de uma estética estranha a nosso meio pode ter sido preparada pelas aulas de *mise en scène* que foram as apresentações do Théâtre Louis Jouvet em 1941 e 1942” (Guimarães, p. 220). Cita também uma importante ponderação de Alfredo Mesquita de que, se Dulcina não havia compreendido o trabalho do diretor francês, notou que “alguma coisa estava acontecendo e procurou seguir o movimento” (Guimarães, id.). O diretor francês, que, por sua vez, elogiou a criação de Joracy Camargo e a atuação de Procópio Ferreira por *Deus lhe pague*, interessou-se por montá-lo na França, como consta de sua correspondência posterior.

As preocupações de Jouvet sobre o trabalho do ator, herdadas das reflexões de Copeau, que já não se satisfazia mais com a estética de André Antoine, aconteciam em um momento em que outros diretores estrangeiros afluíam para o Brasil, fosse por iniciativa própria, como no caso de Ziembinski, fosse, seis anos mais tarde, por patrocínio do empresário paulista Franco Zampari, que trouxe para a companhia que criou, o TBC, Ruggero Jacobi, Gianni Ratto, Maurice Vanneau e Adolfo Celi, entre outros estrangeiros, mormente italianos. Pelo viés dos mesmos italianos, o Teatro Popular de Arte, sob a direção de Flávio Bollini Cerri, monta um texto de Brecht pela primeira vez no Brasil, no Teatro Maria Della Costa, em 1958: *A alma boa de Se-tsuán*. Este período consagra-se para a crítica, tornando-se a referência para um padrão nacional e eliminando a comparação bipolarizada em modelo e cópia; no caso Jouvet / companhias modernas no Brasil, prevalece o critério de modernização teatral calcado na encenação das obras como um valor essencialmente moderno.

Findo o tempo destas companhias, a forma épica adotada por novos grupos ergue-se como o cânone de um programa estético do fim dos anos 50, adentrando pelos 60. Um setor da crítica avalia negativamente esta época, enveredando pelo aspecto paradigmático da crise da palavra para fundar a avaliação dos projetos teatrais na estrutura da produção. Com efeito, segundo Tânia Brandão,¹⁰ os trabalhos do grupo Arena visavam a substituição de uma “primeira modernidade” das companhias de atores dos anos 40/50, revelando a pretensa modernidade do projeto de construção da cultura nacional popular, que teve como carro-chefe a dramaturgia e a mudança do enfoque no espaço cênico. A ensaísta enxerga no resultado “um colorido populista e abordagens esquemáticas” (Brandão, p. 12), uma reação ingênua contra a estrutura moderna das companhias na base de seu repertório e de sua proposta cênica, varrendo conseqüentemente a cena cultural. Para ela, o projeto de trabalhar o recurso do ator do Arena reduzia-se a um caráter pré-moderno por erro inicial: a cena, reestudada para se opor ao TBC, passando do palco à italiana ao de arena, foi apagada para a formação de uma cena brasileira em que apenas se aproximava o ator do público de maneira histriônica. Encarando a dramaturgia da época como regressiva, projeto de um teatro centrado na discussão pela palavra, sentencia que o conjunto

determinou o aparecimento triunfal de uma cena vazia, lugar em que o texto de teatro se esquece de si para fingir que pensa outra coisa mais importante. Por isto trata-se de um teatro pré-moderno, digamos, pois está afastado das primeiras conquistas do século no setor (Brandão, p. 17-18).

Este tipo de avaliação, que vai ao encontro do trabalho de Iná Costa¹¹ – no que diz respeito ao Arena – calca sua crítica em outra visão canônica sobre teatro: a exemplo do que chama a nítida noção de palavra e cena no teatro moderno, cita a peça *Act without words*, como paradigmática da estética de Beckett. Além disso, a concepção que tem de dramaturgia já exige uma compreensão de que o termo, não sendo tudo no funcionamento do teatro, está impossibilitado de refazer o caminho do resgate da comunicação cênica: “significa hoje discutir um fato teatral que não é determinante” (Brandão, p. 18).

Se tal ponto de vista converge com a visão de Jean-Jacques Roubine,¹² tornando-se canônica da modernidade teatral graças a transformações que estão em sua base (do surgimento do trabalho de André

Antoine às experiências de Artaud e Brecht), há outras vertentes da própria crítica francesa na contramão dessa linha, como o pensamento de Robert Abirached,¹³ ou de Jean-Pierre Sarrazac,¹⁴ que revelam uma filiação nas idéias de Peter Szondi,¹⁵ entre outros, tendendo a resgatar no conjunto cênico o papel da dramaturgia, sem contrapor a questão da palavra a outros termos fundamentais do valor moderno do teatro que seriam o trabalho do ator e a encenação.

O trabalho da crítica citada procura identificar como o erro fundamental do Arena teria deixado para trás os termos acima. Mas, no decorrer do texto, acaba assumindo uma abstração do texto no papel determinante do conjunto, encarando tal postura como revolução positiva no teatro. Em outros setores da crítica se sublinha o papel do diretor como substitutivo necessário para o abandono do primado do discurso verbal que, ao ser identificado com o caráter racional, iluminista, torna-se, portanto, o legado não moderno. Se, no teatro, a palavra é um dos elementos do conjunto estético, em sua identificação como pré-moderna, assume-se também uma postura equivocadamente homogênea, ignorando seu estatuto moderno, de experimentalismo, por mais que se tenha tentado propor a revolução da essência teatral através de um novo primado cênico. Há que se rever o canône moderno no teatro, como algo que exclui o texto, a palavra, relativizando a crítica aos projetos engajados no discurso verbal.

Diga-se de passagem, a arte literária moderna é a arte da palavra propriamente dita, de suas possibilidades de revolução e também de resgate de tradições. Associa-se à dissolução hierárquica de formas na narrativa, no estudo de Szondi sobre o drama moderno, paralelamente à transgressão da perspectiva, na pintura, e questões de dissonância, contrárias à harmonia clássica na música. Se o significado transcendental da crise metafísica do humanismo se lê na rarefação do texto, que concorre para a reformulação da cena no teatro do absurdo, não deixa de ser um aspecto de vanguarda da própria tradição literária como um todo, incluindo-se na abordagem textual de Szondi.

Voltando ao deslocamento paradigmático de Tânia Brandão, ao eleger em Beckett a relação moderna entre palavra e cena, torna problemática as mediações para o balanço do contexto brasileiro. A quebra da lógica opera em Beckett o descentramento da verdade da razão iluminista e da fé, segundo Martin Esslin, graças à relatividade da palavra associada à cena, em sua reviravolta antiaristotélica, ruptura moderna com o ilusionismo e a identificação mimética. Mas o estudo de R. Abirached ressalta no dramaturgo

a permanência dos traços mínimos da personagem, na intenção de se remeter sempre ao trabalho da mimesis, quer dizer, tendo sempre uma referência à representação, que não a elimina da perspectiva. Há ainda falta de mediação na maneira como a autora delimita a situação da dramaturgia no teatro brasileiro daquela década:

falar de uma instância do trabalho teatral que não se explicita enquanto pura questão literária, pois sua razão é a cena. Falar da dramaturgia numa corrente produtiva brasileira chamada “estética da palavra” significa falar de um teatro que, apesar de contemporâneo, não pretende defender com seu sentido a cena, mas algo anterior (Brandão, (a), id.).

A abordagem da dramaturgia sendo preterida a um conjunto com parâmetros mais importantes não enxerga as mudanças de opção dos dramaturgos dos anos 60 e, em seguida, dos 70. Outro problema deste balanço categórico, definindo o esvaziamento da cena, que se inicia na detecção de um erro técnico da proposta do Arena, parece ser a conseqüente destruição – segundo a crítica – de um esquema capitalista básico para a manutenção do mecanismo de produção dinâmico e positivo quanto ao repertório e ao público, cuja relação seria mediada pela encenação moderna. Não pretendo enveredar por caminhos da produção, que são estudados de forma bastante complexa em outra obra por Tânia Brandão,¹⁶ mas, afinal de contas, o que determinou efetivamente o fim do projeto do TBC não foi o simples surgimento dos grupos dos anos 60. Por outro lado, se o trabalho do ator esboçava um aspecto moderno na base da encenação, a própria questão da produção teatral moderna é mais complexa, uma vez que a estabilidade daquele trabalho foi comprometida ao ser conquistada junto ao esquema capitalista das redes de televisão, sendo aos poucos prejudicada, no teatro, por alguma desmobilização do público, graças ao substitutivo da dramaturgia televisiva.

Em um contexto em que a teledramaturgia desenvolve um esquema de produção calçado pelo marketing da estrutura capitalista nacional, a dimensão maior do artigo, na pergunta ao final do ensaio “A estética da palavra”, deveria ser aprofundada, e certamente relativizada, uma vez que me parece o salto maior como discussão:

Poderia a palavra ser o centro do trabalho teatral, a sua razão de ser, no século XX? O conceito de “representação” pode ser reduzido a uma

imagem cênica cujo sentido é apenas enfatizar o verbo? O lugar da cena pode ser lugar de verdade? (Brandão, (a), p. 19).

Na contramão da proposta de afastar o texto da análise da situação, com base no balanço da época em questão, vê-se que o teatro épico brasileiro perfaz um conjunto que se dissolve com a desconstrução promovida pelo drama existencial onde se enfoca o impasse de identidade, direcionado do individual para o coletivo. A forma épica deu lugar a esse drama, trazendo o enriquecimento temático que Iná Costa resalta em *Black-tie*. Acrescente-se a isso a recorrência do balanço negativo das alianças de classe, no estilo farsesco das obras épicas, de Augusto Boal a Chico Buarque: um olhar que não legitima o espírito coletivo nacional e inviabiliza a construção de projetos históricos ou de cultura nacional-popular no teatro. Na dramaturgia posterior, os novos autores enveredam pelas tensões particulares das personagens anônimas. Paralelamente, há transformações estruturais na obra de Vianninha, posteriormente ao Arena e ao CPC, ao passar a escrever também o drama existencial urbano, revendo inclusive sua escrita da fase anterior.

Na avaliação do início dos anos 80 sobre o panorama da década anterior (e os resquícios até então vigentes), Mariângela Alves de Lima¹⁷ converge com a postura de um crítico como Yan Michalski, ao ressaltar, no trabalho dos dramaturgos que deram continuidade à produção teatral brasileira a partir de 67, que a batalha com a censura impediu a encenação das obras. E julga ainda que essas tampouco foram numericamente significativas, o que tornou irregular sua interferência na cena brasileira. Além disso, a polimorfia característica do repertório de pequenos grupos intercede no panorama, uma vez que a descontinuidade das obras de um teatro de autor não predomina no quadro teatral; nesta polimorfia, a autoria se dilui internamente, ainda mais que as peças dos autores tinham um outro perfil cênico do que visava a variedade dos grupos, o que demonstra a nítida diferença de propostas.

Como complicador da autoria diluída, nos anos 70 a dramaturgia se caracteriza pelo impasse da clara expressão, existindo em um “processo cultural que deliberadamente rejeita a autoridade de consciência” (Lima, p. 9); conseqüentemente, a ensaísta vê resultar, na alienação do produto cultural, o fato de que “aparentemente o cotidiano se encarrega de provar a desimportância do discurso para organizar qualquer forma de resistência” (Lima, p. id.). Isto corresponde, a meu ver, em *Rasga coração*, ao

posicionamento de Luca e ao significado que dele se desdobra, reforçando a cisão coletiva. Mas, para além disso, a autora entendia que a dramaturgia estava sendo substituída por outras opções estéticas graças ao efeito de alienação quanto à tomada de consciência e posicionamento em sociedade, enquanto, segundo o projeto dos anos 60, era possível unificar o país “pela interseção da política” (Lima, p. id.).

No entanto, Mariângela A. Lima enxerga o novo na relação entre teatro e sociedade fora de uma postura de teatro cívico, mas resgatando o filão da reflexão sobre a subjetividade, ainda que fragilizada a autoridade da consciência no texto, marcando a autonomia individual do sujeito dramático, na voga de relatividade do signo. Para a autora, o centramento do trabalho na personagem versus o sistema tornou-se constante na dramaturgia dos anos 70, sem que a opressão constituísse “essencialmente essas criaturas que se agitam no palco” (Lima, p. id.), por serem movidas também por um ato de transgressão. Conseqüentes das mudanças complexas do mundo, discussões de valores culturais e identitários nos anos 70/80 encenaram-se no teatro sobre as instituições sociais como produtoras de um discurso sobre o indivíduo. No conjunto, vem a ser desconstruída a pretensa força da família e as ideologias a que está atrelada como criadoras dessa identidade, em meio aos novos conceitos de sociedade e indivíduo que caracterizam o momento presente.

Há que se lembrar também de dois aspectos observados pela leitura de Elza Cunha de Vicenzo¹⁸ sobre a obra de Consuelo de Castro, e de outras dramaturgas, quanto à questão da família: em primeiro lugar, o fato de que aparece no drama como pano de fundo de uma rediscussão do sujeito (a família é o núcleo mais opressor da mulher em *Caminho de volta*, *O grande amor de nossas vidas*, de C. de Castro, ou aquilo que divide a mulher e a sobrecarrega); em segundo lugar, conseqüência disto, o fato extradramático de que a família teve um papel social negativo e opositor à pretensa modernização da sociedade brasileira, uma vez que o seu modelo retrógrado se chocava com a independência financeira da mulher, conseqüente da entrada da mesma no mercado de trabalho, exercendo assim o controle ou a censura contra uma nova identidade feminina.

O que era, portanto, prática iniciadora da dramaturgia feminina, correspondendo a uma transformação da própria atividade da mulher dramaturga no Brasil que entra nessa fatia do mercado, ampliou-se tematicamente. A recorrência da questão familiar já fizera sucesso, como demonstra Iná Costa, na discussão ética trazida pela peça *Black-tie*, absorvendo

a atenção do público sobremaneira, e justificando o sucesso da peça para além da proposta formal, quando esta última era o carro-chefe do Arena.

No enfoque do microcosmo da família surge um contraponto com o mundo contemporâneo, pois se assiste à emergência da diversidade de valores culturais. Enquanto a dinâmica cultural do mundo torna-se mais sedutora na aquisição de valores quotidianos individuais e coletivos, as complicadas relações familiares se esvaziam de sentido ou, pelo menos, se relativizam. Vistas no contexto da ruptura da identidade, essas temáticas se inserem na desconstrução da tensão dramática; as obras que nelas se inspiraram passaram a se caracterizar pela constância do gênero / discurso autobiográfico, que estaria no mesmo caminho de outras obras dramáticas distanciadas das propostas dos anos 60, com seu ideal de forma e conteúdo épicos. Além do mais, pode-se explicar melhor a insistência nesses rastros em que se polarizam os conflitos dramáticos, pela forma com que configuraram ambigualmente a modernização da sociedade brasileira, segundo E. de Vicenzo, entendendo a permanência do conservadorismo na família e na religião, na ligação de ambas, como a revelação de contradições. Assim, a modernização brasileira contraditória, que a desconstrução da estrutura dramática soube explorar, desdobra-se na continuidade temática do texto dos anos 80, ainda mais mergulhado em psicodramas. Esse aspecto de continuidade ou constância temática, que suponho prevalecer nas obras do ponto de vista quantitativo, corrigiria, na descontinuidade autoral no Brasil, a falta de perfil da dramaturgia brasileira contemporânea, onde creio se ter construído, se não um modelo, uma fórmula interna.

Ainda quanto à questão da palavra no teatro dos anos 70 no Brasil, creio que se pode considerá-la como dramática porque censurada, excluída. Em função disto se expressava verbalmente uma tensão que é a do exílio da palavra, como se pode entender no espetáculo *Liberdade, liberdade*, encenado pelo grupo Opinião, no Rio, em 1965, a meu ver emblemático de toda uma época. Ao contrário, na mesma avaliação citada de Tânia Brandão, ora se fala de uma instância que existe em função da cena, ora se está aquém da questão do teatro pelo que se discute em cena, balanço categórico do qual Tânia Brandão salva apenas Chico Buarque e Paulo Pontes. Esses autores teriam apontado para o fim de um ciclo com a desconstrução das temáticas sociais mostrando, em *Gota d'água*, as alianças de classe (o que equivaleria dizer: impossibilidade da identificação, graças a uma contradição) – solução temática já iniciada em *Calabar*, na traição ao povo pela classe esclarecida que o conduziria à revolução.

Creio que a relativização das questões acima servem inclusive para não banir o legado atual. Resta saber como, no momento atual, a palavra tende a resgatar outra perspectiva cultural, onde a estrutura dramática reacende a reflexão sobre o individual e o coletivo.

Há um outro aspecto a se ressaltar no uso do paradigma beckettiano citado mais acima: se, da situação limite da palavra ao gesto, no teatro do absurdo, o retorno a uma estética da palavra significa involução para a crítica que questiona padrões tradicionais após Beckett, no entanto as formas do teatro do absurdo são processos de pesquisa que se esgotam e se delimitam no próprio modelo. Assim, não estando situado em relações internas ao teatro brasileiro, corrobora uma visão de moderno a partir de formas canônicas.

Como o panorama atual se diversificou, não se pode omitir que começou a haver uma subdivisão e multiplicação de propostas nos anos 70 que suplantaram os projetos dos 60. Seu conjunto de obras foi determinante para o quadro dos anos 80, apesar das generalizações da crítica aos anos 70, que tornam as ponderações pouco esclarecedoras. Sobre a geração de 69, na perspectiva de um teatro cívico, menospreza-se a dicotomia herdada da contracultura entre o individual e o coletivo, no início como a negação de um sistema excludente, em seguida, como legado, provocando a reflexão sobre a diferença existencial, o papel da alteridade, em detalhes subjetivos, nos efeitos do multiculturalismo, em germe há algum tempo, por exemplo. Na expectativa de um padrão artístico nunca realizado (uma vez que o TBC, defendido como a circunstância em que apareceram mecanismos de modernização, é contestado sob vários aspectos por outras correntes quanto à sua modernidade), ignora-se que o teatro desenvolve um discurso verossímil, e não verdadeiro e único, quanto a valores de individual e coletivo; de outra forma, não se esperaria do teatro uma proposta lúdica e reflexiva sobre o momento presente, não se entenderia na abstração da montagem de uma peça a possibilidade de se rearrumar o diálogo cultural.

O balanço polêmico da crítica revela assim uma interserção, no contexto histórico do Teatro Brasileiro, o paradigma o Teatro Ocidental – ou francês, ratificando sua fase supostamente mais moderna. Por um lado, elimina-se assim o elemento de identificação mais visível do modelo de influência cultural, o texto. Mas, por outro lado, ao se descentrar do componente dramaturgício a caracterização moderna do teatro, muitas vezes joga-se fora o bebê junto com a água do banho, pois toma-se apenas o conjunto cênico como autenticamente *representativo do moderno* e, conseqüentemente, *canônico*. Essa concepção canônica da crítica teatral difere

da crítica literária no Brasil, onde se identificam mais abrangentemente os padrões de modernidade e os paradigmas da própria cultura literária brasileira internamente. Uma teoria moderna do drama, convergente com os estudos literários, tem no trabalho de Peter Szondi outra concepção de moderno. Seguindo um caminho estilístico que se afasta do causalismo sociológico, Szondi explica o desdobramento de uma evidência histórica que deixou de estar evidente nas ações humanas representadas (por analogia a um processo sócio-histórico de perda de identidade coletiva). Introduce-se em cada contexto de produção do drama a problematização do sujeito dramático e das ideologias vigentes.

O aspecto sócio-histórico termina se revelando na análise de Szondi, apesar de o crítico negá-la como procedimento, e se reitera com estudos como o de Richard Sennett (1988), segundo o qual, no século XIX, há uma separação radical entre o sujeito e a vida pública, entre a nova expressão do sujeito, identificada pela idéia de personalidade, e a antiga, pelas convenções coletivas, originárias de uma vida pública vigorosa. Por trás dessa faceta estrutural, há toda uma compreensão das ideologias inseridas pelo capitalismo nos valores coletivos e, conseqüentemente, valores do sujeito, claramente esboçada em Szondi na análise da obra de A. Tchekhov.

Portanto, isso reitera o olhar sobre as interrelações do sujeito e do objeto do drama em função de uma problemática histórica da essência individual, privada, em conflito com a esfera pública, coletiva. Apesar de algumas restrições de seu tradutor francês, Patrice Pavis,¹⁹ que defende uma revisão desta perspectiva teórica pela semiologia do teatro, a *Teoria* de Szondi realça, na dialética entre sujeito e objeto dramáticos, duas frentes importantes diante da crítica atual: a contestação do cânone pós-vanguarda que consagra o experimentalismo cênico (uma vez que o diálogo dramático permanece como unidade irreduzível, atualizando ele mesmo, em suas problemáticas distintas e novas, a tensão forma/conteúdo do gênero), e o quadro interpretativo contundente (e talvez definitivo) que seu texto faz vislumbrar, não excluindo o espaço para se averiguar a relação da palavra com a imagem ao se buscarem questões atualizadoras da relação entre o texto e o palco. Este aspecto é criticado por Pavis como sendo ausente em Szondi, em cuja obra não foi previsto, segundo o tradutor, nenhum tipo de esquematização cênica; Pavis as propõe em modelos semióticos normativos que, a meu ver, são passíveis de crítica igualmente, por antecederem às obras.

Contesto ainda tal noção de semiologia, contrapondo-a à leitura de Roberto Corrêa dos Santos²⁰ sobre o caráter semiológico do discurso

dramático, onde se identifica o eterno caráter de jogo e de dialogismo, possibilitando a troca, o confronto, a revisão de formas de saber, de processos interpretativos e, convergindo com Szondi, de relações humanas. Portanto, o conjunto dos signos, que Pavis entende ser o único capaz de traduzir o entendimento de uma obra e estar sempre encerrado na totalidade da encenação, parece ser necessariamente desencadeado pela palavra dramática.

A experiência não-brechtiana da dramaturgia dos anos 70 no teatro contemporâneo, por não ser ruptura definitiva com um modelo do passado, mais do que reafirmar a crise permanente tornada condição para sobrevivência do teatro, precisa ser vista na renovação do texto.

Assim, retomando a questão da ruptura da forma moderna, em vez de se caminhar em direção à negação do texto, pode-se relativizar esta mesma idéia à medida que o “retorno” da dramaturgia “aristotélica”, após as vanguardas que se iniciaram com o teatro do absurdo, coloca-a em descompasso. Se a experimentação foi um dos principais fatores que desestabilizaram a palavra no palco, a permanência, no discurso da crítica, da perspectiva do experimentalismo cênico carece de reavaliação, uma vez que, como afirma Italo Moriconi, “o modernismo reifica a modernidade, elaborando discursos e práticas que a naturalizam como valor trans-histórico”.²¹ Há que se entender a atualidade do texto teatral e “desautomatizar para desdogmatizar, para *desideologizar* a noção modernista de modernidade” (idem). Tampouco trata-se de apenas criar uma nova categoria da estética teatral, pós-moderna, graças à inovação da fórmula cênica desprovida do caráter de oposição à palavra, mas que de todo jeito destituiu esta última da essência do gênero. Pensando-se com Italo Moriconi, sem se rever a permanência do moderno no termo, se estaria limitando a buscar a noção evolutiva de pós-modernidade.

A permanência de relações miméticas e o mecanismo de mudança de sua função, em projetos que se sucedem nos diferentes contextos, amparam-se na idéia de modernidade de Szondi que considera a transformação estilística uma atualização histórica do gênero dramático, e assim historiza a partir das categorias surgidas do texto em relação com a forma. Na conclusão da obra, o autor pondera que, apesar de toda forma conter a virtualidade de sua “tradição futura”, a transformação histórica da relação sujeito / objeto tornou problemática a própria tradição da forma dramática, acompanhando a mudança de mentalidade estética da nossa época. Assim, para ele, a crise da tradição está em primeiro lugar na cultura ocidental, que carece de maior reflexão antes de se pensar uma nova solução para a crise dramática.

Criticando a visão canônica do teatro moderno, não pretendo chegar a uma nova idéia de moderno, através do novo, mas a uma concepção teórica de dramaturgia, no conjunto dos elementos da arte teatral, que a reinsira produtivamente em seu contexto contemporâneo. Assim, trata-se de associar, na medida das possibilidades do contexto atual, as questões formais e conteudísticas, internas ao drama, à mediação sócio-histórico-cultural, uma vez que as questões levantadas por Szondi têm sua incidência em um dado contexto. Ao me basear em Szondi e Roberto Corrêa dos Santos, entendo que, nos dias de hoje, a questão não se limita a generalizar o que é teatral com base em uma exclusiva preponderância da questão cênica, uma vez que esta postura não fornece todas as respostas para os novos fenômenos teatrais. E ainda, postular a comparação possibilitaria retomar o fio condutor deste trabalho.

O perfil que proponho ler na criação dramaturgica brasileira contemporânea supõe a existência de uma constância temática em torno de contradições culturais a partir de subgêneros do drama do sujeito, como o auto-retrato, o drama familiar, etc. Apresenta-se como a abordagem crítica da sociedade e das suas instituições. Apesar de a questão da identidade ser complicada no contexto das sociedades contemporâneas, procuro entender a mesma pelo viés da atualização da história. Sua interpretação através do teatro brasileiro se torna algo problemático quando o impacto da forma teatral não está mais nas fórmulas Nelson-Ziembinski, José Celso-Oswald, Boal/Guarnieri-História do Brasil-Colônia ao Moderno a cada texto que surge. Fazendo um elo entre esse problema e as redefinições históricas da forma teatral, pretendo entender o lugar do drama contemporâneo no Brasil, uma vez que há o divórcio entre a vanguarda “encenante” e a “nova” dramaturgia, e que essa separação reflete a procura da reflexão sobre a forma.

Contrariamente ao ritmo fragmentado pelos percalços da produção cultural brasileira, no teatro francês, o amadurecimento dramaturgico continua em autonomia ideológica em relação à sociedade que não se limita a uma necessidade de autenticação, ou que tem um público necessariamente ligado a esta tradição. A se pensar nas obras de Marguerite Duras e Bernard Koltès, há resgate do que está à margem (no *Roberto Zucco*, de Koltès, a reconstituição livremente ficcionalizada do percurso de um homicida, que, por sinal, levantou protestos e indignação, ou na adaptação para o palco do romance *L'amante anglaise*, de Duras, feita pela própria autora, onde há o mesmo processo feito por Koltès, nesse caso em torno de uma homicida) e produção de discurso sobre a subjetividade, em sua relação com problemáticas culturais.

Sem pretender restabelecer as influências do teatro francês no teatro brasileiro, por falta de espaço aqui, ressalto apenas a existência de traços comuns nos dois diferentes contextos de criação dramatúrgica, apesar de algumas vezes bastante diferentes do ponto de vista da solução artística. E, conseqüentemente, o caráter determinante de alguns fatores desta criação.

O problema historiográfico da tentativa atual de aproximação está no fato de a unidade dos dois conjuntos ser de difícil entendimento. No caso brasileiro, as propostas mudam de década a década, obedecendo a razões inerentes à criação teatral ou externas, como a censura, que vigorou de 1964 a 1979. No caso francês, o cosmopolitismo por que passou nos últimos trinta anos, e a conseqüência de sucessivas mutações é o quadro contemporâneo fragmentário, proposto por Jean-Jacques Roubine, para quem o pluralismo atual confundiria a tentativa de abordagem do conjunto, mais coerente com o modelo oitocentista: "Le cosmopolitisme est devenu la marque même du théâtre français contemporain".²² O conjunto estrutural e infra-estrutural moderno do teatro francês inviabiliza a unidade paradigmática em sua própria história. O que antecedeu às décadas de 80 e 90 na França concorre para essa pluralização, não somente através das mutações dramatúrgicas que permearam obras como as dos anos 50 aos 70, mas como conseqüência de uma mentalidade que se fortaleceu com Jean Vilar: a descentralização teatral no país, que criou uma política cultural abrangente, até a transformação, no espaço para o experimentalismo europeu, do antigo Théâtre de l'Odéon (agora Odéon Théâtre de l'Europe). Assim, na historização de Roubine, o teatro francês torna-se referência da diversidade cênica contemporânea, tanto pelo valor creditado aos anos 50 franceses no estrangeiro, quanto por sua condição histórica de espaço de legitimação das experiências teatrais estrangeiras. Mas até onde tal referência não eleger novos modelos e cânones?

O limite do legado de Vilar, entre outras "correntes" de popularização do teatro quanto à dramaturgia, nos anos 50/60, foi o de apenas estabelecer um repertório, através do qual se acreditava reforçar a relação do público com a proposta do Teatro Nacional Popular, em contraposição à experiência das vanguardas, de propostas antiaristotélicas, por assim dizer, pois a noção gera polêmica na crítica. A predominância da escolha textual caracterizou tais empreendimentos como o ponto de partida do trabalho de encenação para formar a opinião pública. Há também uma diferença entre essa postura e a da poética do diretor nos anos 70/80, que pôs à frente da montagem de

clássicos a adaptação do texto para um “novo” palco, explicitando a leitura do texto pela encenação que acentuava contrastes culturais, em trabalhos como os de Antoine Vitez e Patrice Chéreau.

Se o rompimento da autoria nos resultados mais modernos do trabalho de criação do texto, como no Théâtre du Soleil, conjugou-se ao desenvolvimento de um projeto artaudiano, da vivência em cena, não deixou de dividir o conjunto da produção teatral com a busca de novos estilos na produção dramatúrgica tradicional.

Nos contextos francês e brasileiro, a mudança do enfoque do indivíduo esboça essencialmente a relação do plano subjetivo com a alteridade, redimensionando a questão do coletivo. A representação do eu no âmbito da alteridade social, política, existencial passa por uma reflexão sobre a relação do fazer teatral com essa temática à medida que reavalia a própria proposta do teatro para o público.

Notas

¹ BERRETINI, Célia. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 47.

² O conceito é desenvolvido por Silviano Santiago. In *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

³ MAGALDI, Sábaro. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 2. edição, [s.d.].

⁴ FARIA, José Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.2-3. Segundo o ensaísta, o dramaturgo evoca qualidades do ator em artigo da série de folhetim *Ao correr da Pena*, no *Correio Mercantil* de 19/11/1854.

⁵ SUSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

⁶ BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: LIMA, L. C. (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, v. 2, p. 141.

⁷ FRAGA, Eudinyr. *Qorpo-Santo: surrealismo ou absurdo*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 25.

⁸ Procópio Ferreira, procurado por Oswald de Andrade, recusa-se a montar, com sua companhia, *O rei da vela*, para não ter que enfrentar a censura (cf. COSTA, Iná. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 147.).

⁹ In: *Depoimentos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977, p. 23. Apud: GUIMARÃES, Teresa Paes L. R. de Queiroz. *Louis Jouvet no Brasil (1941-1942): um mestre francês nas raízes da renovação teatral*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, 1981, mimeo, p. 283.

- ¹⁰ BRANDÃO, Tânia. A estética da palavra. In: *Ensaio - Teatro, n.º5*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- ¹¹ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- ¹² ROUBINE, Jean-Jacques. *Théâtre et mise en scène – 1880-1890*. Paris: PUF, 1980.
- ¹³ ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard, 1994.
- ¹⁴ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen: Médianes, 1996.
- ¹⁵ SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne - 1880-1950*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1983.
- ¹⁶ BRANDÃO, Tânia. As modernas companhias de atores. In: NUÑEZ, Carlinda. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: CCBB/Entourage Produções Artísticas, 1994, v.2.
- ¹⁷ LIMA, Mariângela A. O caos é muito grande. In: *Ensaio - Teatro, n.º5*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- ¹⁸ VICENZO, Elza C. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ¹⁹ PAVIS, P. L'héritage de P. Szondi pour la sémiologie et la théorie de l'avant-garde théâtrale. In *Voix et images de la scène - pour une sémiologie de la réception*. Presses Universitaires de Lille, 1985.
- ²⁰ SANTOS, Roberto C. dos. *Para uma teoria da interpretação - semiologia, literatura, interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 117-130.
- ²¹ MORICONI, Italo. *A provocação pós-moderna - razão histórica e teoria política hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.
- ²² ROUBINE, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris: DUNOD, 1996.