

LITERATURA E TEATRO: ENCONTROS E DESENCONTROS FORMAIS E HISTÓRICOS

Alexandre Villibor Flory

INTRODUÇÃO

No âmbito das relações que envolvem a literatura e outras artes, o tema desse artigo, literatura e teatro, é dos mais capciosos ou, pelo menos, dos que exigem maior minúcia no tratamento. Isso apesar de – e talvez devido a – sua aparente obviedade. A pintura ou a música, por exemplo, utilizam-se de outros materiais, e isso indica indubitavelmente seus limites, a partir dos quais se procuram aproximações e distanciamentos. Dentre as artes que tem como suporte material a linguagem, é ilustrativa a diferença entre o teatro e o cinema quando se pensa em literatura. O cinema depende de um aparato técnico e de condições muito específicas de produção, distribuição e recepção. O trabalho do ator interpretando *diante da e para a* câmera expressa bem seu modo de ser: há uma mediação que envolve inúmeras pessoas e instrumentos, marcada pelo signo do fragmentário. Os *takes* são feitos um a um, os atores por vezes nem se encontram, as vozes são gravadas noutra estúdio, a edição das sequências é etapa decisiva para compor a obra, culminando na reprodução por um aparelho: são a expressão do tempo da “obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, na formulação do ensaio clássico de Benjamin (1996). O ponto, além de técnico e teórico, é histórico: enquanto o enfoque da tragédia como literatura dramática remonta a Aristóteles, o cinema é rebento do século XX, inserido num contexto histórico e cultural absolutamente diferente; nasce já como arte nova, filho pródigo da irrupção da indústria cultural, do mercado consumidor e da arte para as massas. Daí ser difícil conceber um roteiro cinematográfico como literatura dramática, à diferença dos textos teatrais.

Assim, pintura, música e cinema são artes cujas fronteiras são bem definidas em relação à literatura, em oposição ao teatro, que tem no texto dramático uma dimensão crucial, sendo muitas vezes tomado como o seu aspecto artístico por

excelência, onde estaria depositado seu valor estético, o que garante a ele lugar cativo como gênero literário, com direito a foro próprio, ou seja, com formas e temas específicos.

Falta, contudo, discorrer brevemente sobre a concepção histórica sob a qual será entendido a literatura neste artigo: ela estará restrita ao texto em prosa, ou, em sua forma mais afeita à sociedade burguesa a partir do século XVIII, o romance. Como demonstra Lukács (2000), o romance é o gênero por excelência da época burguesa, a epopéia de um mundo sem deuses. Sua hegemonia como forma literária a partir do século XVIII foi desenvolvida por Ian Watt (2007) em texto fundamental. No mesmo diapasão, Bakhtin (1998) explicita a ancoragem do romance na era moderna da história mundial, deixando claro que somente sua evolução está à altura da dinâmica da sociedade contemporânea, inclusive por suas aberturas e possibilidades formais (sua irreduzibilidade à formas fixas, por exemplo), que o fazem maleável e adaptável a um tempo sem valores definidos e duráveis, em constante recriação. O romance possui um inacabamento semântico específico e, assim, flerta com o fragmentário e o fraturado, elementos formadores para a sociedade contemporânea, sob a égide da superespecialização, do isolamento e da alienação do homem. Além disso, a objetividade da épica é também bastante afeita ao mundo atual, acostumado ao consumo da mercadoria informação, que se quer isenta, objetiva e completa.

O século XX verá a crise desse modelo enunciativo e narrativo, mas estou me referindo ao seu estabelecimento no século XVIII e seu auge no XIX, que o alçam à condição de literatura *tout court*. Sendo assim, neste artigo, o termo 'literatura' se confunde com o gênero épico e, mais especificamente, com a prosa, em especial o romance. É esse o pano de fundo da história das formas que permite uma questão como a que nomeia esse artigo. Pois, se nos voltarmos à *Arte Poética* de Boileau, no classicismo francês, ou ao prefácio de Cromwell *Do grotesco e do sublime*, de Hugo, marco do romantismo francês, veremos que o termo 'poética' estava antes ligado ao teatro do que a qualquer outra manifestação que tome a linguagem como material, num longo percurso que se inicia na superioridade da tragédia em relação à epopéia na *Poética* de Aristóteles. Cabe ainda dizer que a epopéia guarda poucas semelhanças temáticas ou formais com o romance contemporâneo, o que faz o termo 'épico' exigir sempre um aposto explicativo, em que se pesa a concepção semântica que carrega naquele texto e contexto. Sem isso, ele se perde naquela zona de indeterminação que leva ao vazio conceitual, que tudo aceita. Essa própria

determinação do termo literatura é uma primeira aproximação entre literatura e teatro, de cunho histórico, e deixa a pergunta pelo papel do teatro na era do romance e de sua crise.

RELAÇÕES ENTRE OS GÊNEROS DRAMÁTICO E ÉPICO

Esse é o quadro geral que enseja a discussão da relação complexa entre literatura e teatro, entranhada na teoria dos gêneros literários pela tripartição entre Épico, Lírico e Dramático. Essa relação constitutiva passa por duas abordagens distintas, interrelacionadas e complementares. Primeiro, na condição de literatura dramática, como entender sua especificidade no âmbito literário? Qual a sua forma literária própria? Segundo, o teatro sempre pressupõe, mesmo quando lido, o espetáculo teatral, o que implica novas condições de produção (coletiva), circulação (restrita) e recepção (imediata) artísticas, e aqui vale a perspectiva comparada com a literatura. Dessas se desdobra uma outra: o que se pode aprender e apreender dessa relação, que ajude a pensar a forma, sentido e função da obra-de-arte no início do século XXI, no Brasil?

Num primeiro momento, o gênero dramático deve ser visto em suas correlações com os gêneros épico e lírico, tomados todos ainda como formas puras, num exercício de cunho didático e, sobretudo, heurístico. Isso porque essa divisão por gêneros literários não os faz alheios e isolados uns dos outros e, além disso, não serve como parâmetro para uma avaliação positiva ou negativa de uma obra de arte, por estar mais próxima ou distante de uma “forma pura”. Os gêneros são construções complexas e históricas e como tais devem ser considerados, e não formas fixas ou fôrmas prontas. Eles mudam de acordo com novas configurações político-sociais, expressando questões decisivas para um determinado contexto, promovendo novas perspectivas artísticas e interpretativas. Ao recusar classificações taxativas e eternas, abre espaço para a discussão e a interpretação de obras de arte singulares em determinado contexto, que vê novas formas romperem com classificações estereis e ‘bem acabadas’.

Podemos esboçar algumas características do gênero dramático, tomado como puro, em contraposição ao épico e lírico. Se na épica há um narrador que conta algo para alguém (numa comunicação implícita), no teatro vemos personagens em

ação, emancipados de um narrador, conferindo a impressão de que a obra se narra por si só, sem interferência de qualquer espécie. Em contrapartida, na Lírica não há propriamente personagens, mas a manifestação imediata de uma emoção, de um sentimento, expressos por um Eu-Lírico. O tempo da Épica é, especialmente, o passado, onde se desenrola a história narrada, enquanto na Lírica se almeja um presente eterno, expressão de um sentimento válido em qualquer tempo. Já no teatro estamos diante de um presente que se desdobra em futuro pelo diálogo entre os personagens, base para o conflito dramático. Tudo deve advir da própria dinâmica da peça, pois qualquer remissão para fora dela ou mudança brusca deixa implícita uma organização da matéria, obra de uma instância narrativa que é alheia a essa estrutura.

Essa caracterização como forma pura deixa entrever o processo de absolutização desse teatro, que não remete ao contexto histórico em momento nenhum, bastando-se a si mesmo. Não há autor ou narrador que levem para fora da história contada, como ocorre com o romance, pois a instância narrativa comenta a história e, assim, se distancia dela, mesmo quando em primeira pessoa. A temática concebida por essa forma 'pura' exclui temas históricos, que saiam do ambiente restrito dos conflitos intersubjetivos. O palco surge com o levantar das cortinas, o que também indica a intenção absoluta da forma: é como se o palco não existisse antes da peça, e o público, no escuro, não se vê nem se concebe como parte do espetáculo. O resultado dessa articulação formal é o ilusionismo: parece que o enredo surge do nada, sem qualquer espécie de vínculo com as condicionantes sociais e culturais em que se insere. Veremos, mais adiante, que essa forma 'pura' é, em verdade, histórica, e pode ser chamada de drama burguês (SZONDI, 2001).

Um ponto decisivo diz respeito à relação entre o sujeito (quem fala) e o objeto (do que se fala). A Lírica apresenta a voz de uma subjetividade exacerbada, que incorpora o mundo exterior no sujeito, tendo como resultado a expressão desse sentimento íntimo: o subjetivo envolve e anula o objetivo. A Épica, por outro lado, separa o sujeito do objeto, e o narrador nos apresenta o mundo – os homens, as ações, as paisagens – guardando uma certa distância, tendendo para a clareza das relações objetivas. O gênero dramático torna esse esquema complexo. Aqui, novamente se elimina a distância entre o sujeito e objeto, pois não há mais um narrador (ou instância narrativa) entre o texto e o leitor. Mas quem se desfaz agora é o sujeito, e o objeto – o mundo, as ações, os homens – será apresentado diretamente a nós. Por outro lado, cada personagem apresenta uma subjetividade própria,

manifestando suas concepções e visão de mundo, sua interioridade, enfim, sua subjetividade. Mas esse subjetivismo será mitigado pela presença de outros personagens, pelo choque entre as subjetividades. Esse confronto no palco constrói um espaço social e material objetivo, com condições de existência claras (uma casa burguesa durante a guerra, um castelo, um quarto de hotel), o que confere objetividade às situações expostas. À uma voz lírica de um personagem tomado pelo amor e pouco afeito ao trabalho ou às dificuldades da vida material cotidiana, contrapõe-se um outro personagem, que o vê de fora, objetivado, caracterizando o anterior como lunático, louco, vagabundo, extravagante, infantil, ingênuo. Deste modo, há um jogo entre subjetivação e objetivação contínuo. Assim se entende a assertiva de Rosenfeld, apoiando-se em Hegel: “(...) *poder-se-ia considerar a Dramática também como o gênero que reúne a objetividade e distância da Épica e a subjetividade e intensidade da Lírica.*” (1997, p. 28)

Cabe uma ressalva: isso não implica a superioridade da literatura dramática, concebendo-a como síntese dialética entre a lírica e a épica – leitura essa respaldada em Hegel – pois os gêneros contam com idiosincrasias que impedem a redução a denominadores comuns e esquemáticos como esses. Deve-se deixar de lado o ímpeto valorativo e atentarmos para as variadas perspectivas de estímulo ao ato crítico e reflexivo, o que cada um faz a seu modo, em contexto e formas próprias. A leitura de um poema, marcado pela condensação, ambiguidade, duplicidade, tensão e contenção, pede concentração e atenção minuciosa aos detalhes, pressupondo um ir e vir constante ao texto. Esse comportamento não é afeito à dispersão da atenção e à instrumentalização da linguagem, o que não choca no romance, cuja estrutura é antes extensiva do que intensiva. Já o teatro, ao remeter a um espetáculo que exige o contato – quase físico – entre atores e público, além de não poder ser consumido na tranqüilidade do lar num momento desejado e propício, tem suas dificuldades específicas ante o isolamento do sujeito contemporâneo.

Há ainda especificidades no texto dramático pelas indicações cênicas, chamadas de rubricas ou didascálias, que indicam como deve ser montado o cenário, ou qual a intenção e intensidade de uma determinada fala, que serão incorporadas à montagem cênica. As indicações de cena são muito eloquentes no sentido de diferenciar a literatura dramática da épica, pois remetem diretamente à encenação, criando um espaço e um tempo próprios. No romance, por exemplo, há diversas técnicas narrativas para se compor o espaço, que pode ser descrito à parte

(ambientação franca), ser apresentado por um personagem, de acordo com seu estado psicológico (ambientação reflexa) ou ganhar contornos ao longo da ação, num plano quase secundário (ambientação dissimulada), sendo fundamental para o desenvolvimento da intriga e dos personagens. O leitor de romances tem, nesse quesito, algumas dificuldades com o texto dramático. Em teatro o espaço é, via de regra, apresentado por indicações cênicas sumárias, que estão, por assim dizer, fora do texto, assumindo um caráter em aparência somente técnico, de interesse supostamente marginal para a leitura; por isso, não raro são deixadas de lado pelos leitores acostumados aos romances, na conta dos trechos dispensáveis.

Outra particularidade do gênero dramático é o encadeamento rigoroso das ações em virtude do final, sem deixar muito lugar para o supérfluo: há uma concentração mirando a resolução dos conflitos, que difere em muito da extensão da Épica, com suas possíveis descrições, avanços e recuos no tempo, e seus vários núcleos temáticos correndo em paralelo. Um dos motivos dessa concentração é o espetáculo cênico, que não pode durar mais do que algumas horas. Quanto à trama, o mais comum em teatro é o início *In media res*, muito por conta da estrutura da curva dramática ascendente em direção ao clímax, restrito em suas movimentações pela materialidade da apresentação no palco. Isso força o recurso à narração para se expor tudo aquilo que é prévio em relação às ações no palco. Nesse momento, o passado aparece, mas em função do presente e intimamente ligado ao desenvolvimento dramático encenado, quando pensamos na forma dramática pura. O exemplo crasso de sempre é Édipo-Rei, no qual toda remissão ao passado é motivada por uma preocupação presente: Édipo conta sua história pregressa, a fuga de Corinto para escapar ao vaticínio do oráculo de Delfos, para se defender da acusação tácita de ter assassinado o rei Laio. Édipo refaz seu percurso até narrar como chegou sozinho à famigerada encruzilhada onde Laio foi assassinado, enquanto a história oficial, contada pelo único sobrevivente, dizia tratar-se de um bando de salteadores.

TEATRO E LITERATURA DRAMÁTICA

Depois de discutir as relações entre a (literatura) dramática e a épica, como gêneros, iremos partir para o debate entre literatura dramática e teatro, texto e encenação. Um texto dramático pode ser lido e apreciado sem que se veja uma

encenação do mesmo. Mas não podemos nos esquecer de que, em teatro, há uma dimensão que tem sempre em vista a montagem da peça, quando o texto pode ser completado por elementos cênicos como o cenário, a luz, a música, os figurinos, bem como o trabalho dos diretores, dos atores e do pessoal ligado à montagem. Isso envolve uma primeira interpretação do texto teatral, aquela que passa por todos os integrantes de uma equipe. Desde a obra fundadora de Aristóteles, muita tinta já foi gasta para discutir sobre a primazia entre a literatura dramática (o texto) e sua apresentação no palco (o espetáculo). Aristóteles desvaloriza o espetáculo teatral por sua dependência de encenadores, atores e contra-regras, que podem, como é fato, arruinar ou desfigurar uma peça até o desconhecimento. A partir desse argumento, qualifica o espetáculo como o elemento menos importante da tragédia, e sua poética trata especificamente do texto, sua estrutura e efeito. Não se deve esquecer que, no caso em questão, as tragédias a que Aristóteles se refere não eram mais encenadas, posto que o foram apenas uma vez, em concursos organizados e subsidiados pelo Estado, de tal modo que restava apenas o texto dramático à disposição dos intérpretes. Rosenfeld (1997) já vê com outros olhos a questão, e percebe na própria estrutura do texto dramático uma incompletude constitutiva, que só se realiza plenamente no palco. Em resumo, temos dois níveis de análise, que devem ser vistos na dialética entre a autonomia (tanto do texto como do espetáculo) e a remissão constitutiva e estrutural de parte a parte: no estudo imanente do texto, leva-se em conta o caráter incompleto que visa a encenação; na apreciação do espetáculo, o estudo da interpretação do texto pelos atores integra o ato crítico.

Sendo assim, há uma dialética incessante na própria forma teatral que, por um lado, aponta para a autonomia da literatura dramática, abrindo espaço para a interpretação direta do texto pelo leitor, e por outro não esquece que todo texto dramático tem faltas que só serão supridas no palco. Em outros termos e com outro alcance, mais amplo, há por um lado a leitura de uma obra teatral como parte de um sistema literário canônico, hoje em dia realizada no isolamento e segurança do lar, que tende à perenidade e universalidade: Shakespeare discute essências de todo e qualquer homem, a qualquer tempo, e seu nome figura como o grande destaque d'O *Cânone Ocidental* não só de Harold Bloom. Essa leitura é generalizante, abrangente, expansiva, ahistórica: numa palavra, absoluta.

Por outro lado, uma montagem de Shakespeare em Maringá deverá levar em conta os prováveis espectadores da peça e seus horizontes de expectativa, para falar

como Jauss (gostos, cultura, estilo, valores etc), ou seja, as questões mais prementes daquele espaço e momento histórico, pois o espetáculo teatral é localizado, necessariamente, e sua criação e recepção são coletivas, desde a adaptação do texto, passando pelos atores, pela direção e, não por último, pelo público, que não está disperso e diferido no tempo e no espaço, mas tão próximo e presente que se pode sentir sua respiração, aflição, raiva, interesse ou desprezo, no que estabelece um contato direto entre pessoas mediado pela obra de arte. A dialética entre essas perspectivas constitui um quesito próprio do teatro e, nunca é demais lembrar, não são de forma alguma excludentes, mas se realizam no movimento pendular que vai de uma a outra, análogo ao processo crítico que toda obra de arte deve propiciar. O teatro, nesse sentido, funciona como um meio de reflexão (*Medium* de reflexão, na terminologia de Walter Benjamin) dos mais fecundos e, infelizmente, dos menos valorizados, questão que pode e deve ser abordada historicamente, mas não nesse espaço.

LITERATURA E TEATRO: DIALÉTICA ENTRE FORMA LITERÁRIA E PROCESSO SOCIAL

Agora é hora de discutir o estatuto histórico do gênero dramático tomado como puro. As características apresentadas há pouco não dizem respeito às formas que sempre valeram, pelo contrário: elas não eram válidas para as tragédias gregas ou para Shakespeare. O coro é um elemento épico na tragédia grega, ao comentar, explicar, justificar, em suma, ao desempenhar uma série de funções que rompem com processos de identificação que levam uma peça a ser a referência única de si mesma. O coro instaura certa distância em relação às ações e a trama da peça, e foi suprimido da forma teatral 'pura'. Aristóteles, tomado como base para as poéticas a partir do renascimento, não faz menção ao coro nesses termos. Em Shakespeare, a remissão à história também aponta para fora da própria encenação. Há várias cenas e episódios livres, e a trama não se submete à regra das unidades de tempo e espaço.

No século XVIII, com a ascensão da burguesia, a expressão teatral passa a tratar dessa nova camada social, com novos valores, novas demandas políticas e sociais. Desaparecem o prólogo, o coro e o epílogo, e toda remissão à história ou às condições materiais da existência será substituída pelos conflitos intersubjetivos, tomados em si mesmos, não sendo vistos como parte de um todo social e cultural

mais amplo e complexo. O princípio formal do teatro que surgiu daí é a *autonomia*, e esse teatro é o chamado drama burguês. Essa forma põe e compõe o sujeito histórico burguês, entendido como *livre*, *universal* e *autônomo*. Isso se expressa na forma histórica do drama, que se apresenta como auto-referente. O diálogo entre subjetividades não evoca o passado e nem procura entender o presente como fruto de relações sociais determinadas, mas é regido segundo o princípio da autonomia. A ação deve obedecer à regra da necessidade, visto não haver espaço para o acaso, pois o norteador da trama é o princípio da causa e efeito. Esse encadeamento na ação leva ao tempo sequencial e linear e ao espaço único ou contíguo: qualquer salto no tempo ou no espaço pressupõe a intervenção de uma instância narrativa a organizar o material, o que essa forma rejeita, pelo seu caráter auto-referente.

Percebe-se que há mais, nesse caso, do que um mero recuo formal ou uma normatização da regra das três unidades do teatro grego: estamos diante da expressão formal de uma nova identidade, sensibilidade e verossimilhança artística. Todos os momentos desse arcabouço formal conduzem à ilusão de realidade no teatro, ilustrada no espaço pela quarta parede, que simula um espaço fechado, deixando o espectador como se visse por um orifício o que se passa no palco. A recepção confirma e reforça esse passo formal, apagando as luzes antes do início do drama (como se a materialidade do espectador se apagasse, também, nesse momento), e as luzes do palco fazem surgir um outro mundo diante de nós. Essa forma (e sua correlata temática burguesa, almejando o universal, o absoluto, a autonomia, a igualdade) é a expressão artística da arte como mercadoria, que se torna consumível e distanciada das outras esferas da vida: a arte também se especializa e vive dentro de uma esfera própria, com a qual a vida tem *contato* (que é externo), mas não *mediação* (que é interna, imanente).

A especialização levada a cabo em todos os âmbitos da vida, trabalho, família, política, economia, cultura, encontra-se aqui em campo seguro. Num primeiro passo, cumpre perceber que são essas características e esse teatro que, despidos da dialética com o processo social que as localizam na história (social e das formas), erigem as formas 'puras' vistas há pouco. Essa historicização introduz a visada crítica que abrange e interpreta essas formas e temas. Sem esse esforço, elas serão absolutizadas e ascenderão ao panteão canônico como formas teatrais puras e eternas. Não basta dizer que formas puras não existem enquanto tais, limitando o seu

caráter normativo: é preciso acompanhar o processo de sua naturalização na história, para compreender a mudança que opera a partir do século XIX.

O espectador do drama burguês pode assistir o espetáculo sem precisar refletir sobre o que está em cena, posto que está garantida o que Adorno (2003) conceitua como *distância estética*, um elemento fundamental da relação do leitor com a obra de arte, que nesse arranjo faz da arte mero divertimento ou acúmulo de cultura, impedindo-a de se tornar um meio de conhecimento ou de discussão. Se for assim, a arte é uma mentira, alijada de qualquer aspiração a algum teor de verdade. O encurtamento da distância estética “*destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida.*” (ADORNO, 2003, p. 61) Esse conceito será fundamental para esse artigo, pois toca numa questão ética e estética das mais cruciais no quadro contemporâneo: a de que a arte deve encurtar essa distância, o isolamento do homem de tudo que o cerca, especialmente num mundo no qual a “*atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça de catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação.*” (ADORNO, 2003, p. 61)

Ora, o romance é a forma artística por excelência da expressão desse quadro social e histórico. A objetividade que se espera do narrador do romance realista e naturalista deve criar, ela também, a mesma ilusão de realidade que a forma teatral acima descrita realizou no palco. Em Adorno, “*o romance tradicional (...) deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão.*” (ADORNO, 2003, p. 61) Como diz Rosenfeld (1996), num plano de argumentação mais amplo, se há uma mediação entre processo social e forma artística, então as diversas formas de arte procuram, cada qual com seu material próprio, realizar o processo de *redução estrutural* ou *formalização* (CANDIDO, 2004, p. 28) da matéria social complexa e difusa para a forma da obra de arte. Com base nessa argumentação, deve haver uma homologia formal entre essas artes, e um estudo comparativo pode ser bastante elucidativo. Essa é a perspectiva que anima essa seção do artigo.

O equivalente formal do drama burguês no âmbito do romance é o narrador objetivo e distanciado que tem no realismo/naturalismo do século XIX sua expressão mais bem acabada. Ele atua de tal modo que se tem a impressão de que a história se narra a si mesma, e essa objetividade produz, no leitor, o efeito da distância estética, que não o quer interpretativo ou reflexivo, mas como alguém que se identifique com a

história e penetre-a sem solavancos e obstáculos. Isso cria as condições para o consumo tranquilo da obra de arte na acepção de mero entretenimento autoreferente, o que falseia sua verdade formal, marcada por um enorme interesse ideológico de conservação do *status quo*.

Como se viu, essa distância se encontra também no drama burguês. Mas no teatro se dá justamente pela ausência de qualquer instância narrativa, enquanto no romance o mesmo efeito se consegue pela sua presença e domínio, de si e do mundo, no grau mais completo. O pressuposto filosófico desse narrador é a possibilidade de apreensão e controle do real, embasada pela teoria científica tradicional, que distingue por completo sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado).

No plano sócio-histórico, nota-se, a partir da segunda metade do século XIX, múltiplas crises do sistema e do pensamento burguês (desde a queda da máscara da universalidade de seu pensamento em 1848, bem como a crise econômica de 1929, as duas guerras mundiais e a ascensão dos totalitarismos no entreguerras europeu etc.), passando pela crise intelectual que deságua na filosofia da linguagem (crítica à instrumentalização da linguagem, vista agora como material ideológico, na acepção de Bakhtin) e culminando na modernidade, materializada na Paris do século XIX pela obra de Baudelaire. Essa obra deixa explícito que a modificação radical na ordem política, econômica e social terá seu correlato numa nova estrutura da sensibilidade e da expressão artísticas.

No caso do romance, além de uma crítica do seu próprio material (a linguagem), haverá a paulatina, mas inexorável, problematização e rebaixamento da figura do narrador, de sua posição e perspectiva. A isso corresponde a perda de contornos de outros princípios da estrutura narrativa, como o personagem e o mundo narrado, que se tornam difusos, como n' *O Castelo*, de Kafka. A cidade de Berlim é a categoria cognitiva e expressiva decisiva do grande romance de Döblin *Berlim Alexanderplatz*, em torno da qual todos os valores giram – ou o fim deles, ou ainda sua desmoralização ante o cenário desolador do início do século XX (BENJAMIN, 1996). No romance *Wallenstein*, do mesmo autor, a caracterização expressionista que faz a voz variar de um a outro soldado durante uma batalha na guerra dos trinta anos tira o peso de sujeito da história das costas do 'herói' Wallenstein, e o desloca para um sujeito coletivo, que no caso é confuso e difuso (JAMESON, 2007). Em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, a representação da miséria, do abandono e desprezo social se delinea pela própria incapacidade expressiva de Fabiano e família, nivelados nesse

quesito à cachorra Baleia. O narrador machadiano, por meio de múltiplos procedimentos – da agressão aberta e ironia à dissimulação e cordialidade – também se aproxima do leitor, o que será matéria para a crítica dos anos 1970 em diante. Cada qual de acordo com seu talento e estilo, esses autores procuram encurtar a distância estética e instaurar o jogo reflexivo, colocando sob suspeita o estatuto e a função da arte. Desse modo, é justamente pelo questionamento do narrador, elemento épico por excelência, que se realiza uma das linhas de força dessa literatura, e que pede postura ativa do leitor.

No teatro, a busca dessa aproximação e envolvimento – não emocional, de cunho identificatório e catártico, mas crítico e reflexivo – se insinua justamente pela irrupção do traço épico, em alguns casos mesmo pela figura de um narrador ou de alguma instância narrativa. Essa epicização, estudada a fundo por Peter Szondi (2001), vê em Ibsen um primeiro momento dessa dialética, quando a forma do drama tradicional já não serve mais ao assunto de suas peças, pois este já não suporta a autonomia. O passado aparece como uma potência que subjuga o presente. Os personagens analisam o passado para chegar à impossibilidade da vida atual. Enquanto Édipo não sabe de seu passado nefasto, que emerge no exato momento do reconhecimento, em Ibsen os personagens vivem, no presente, os influxos do passado conhecido. Assim, em *Édipo-Rei*, como já visto, o passado está em função do presente, enquanto em Ibsen o presente está em função do passado, verdadeiro tema de suas peças, e lugar próprio da épica. Isso vale tanto para *Casa de Bonecas* quanto para *O pato selvagem* e, de modo geral, para toda sua dramaturgia. Para falar com os termos de Szondi, o enunciado da forma – que espera um drama tradicional – entra em tensão dialética com o enunciado do conteúdo – a crise social, cultural, política, sexual – que exige uma instância narrativa, épica, voltada para a análise do passado.⁴ Em Ibsen estamos num dos momentos em que esses dois enunciados entram em tensão, e essa busca é fundamental para o afinamento da expressão artística.

Em Tchekhov se discute o diálogo, com personagens como os da peça *As três irmãs* que, em presença uns dos outros, falam para si mesmos, sem ouvir e responder aos demais. Ao colocar o diálogo em questão, o teatro não pode mais, ingenuamente, entender as relações intersubjetivas como o núcleo do drama. Em *Seis*

⁴ Na apresentação à edição brasileira do livro de Szondi, Pasta Jr. resume com muita felicidade: “Note-se que, aqui, os “conteúdos” temáticos, advindos da vida social, não são, por oposição à forma artística, algo informe a que esta daria forma: eles já constituem por seu turno, *enunciados*, isto é, já são *formados*.” Pasta Jr, apresentação à *Teoria do drama moderno*, p. 12.

personagens a procura de um autor, de Pirandello, a questão já assoma ao nível do enunciado formal, além do enunciado do conteúdo. Isso quer dizer que não se procura uma espécie de salvação para o drama burguês, mas a sua superação. Mais especificamente, trata-se da inviabilidade do drama burguês, visto ser precisamente esse drama a aspiração última dos personagens que, como tais, assomam ao palco durante um ensaio. Mas o drama foi-lhes negado pelo autor. Ao fazer isso, este questiona o papel decisivo das relações intersubjetivas no drama burguês, que não está à altura do seu assunto: a crise do sujeito e da apreensão e representação do mundo, que é ainda crise do drama.

Seria uma falsidade estética dar-lhes vida dentro daqueles moldes formais ‘puros’, mesmo que para mostrar sua insuficiência, como em Ibsen e Tchekhov. Mas isso não implica extinguir os personagens, pelo contrário: no limite, pode-se defender a tese de que o autor insufla vida aos personagens justamente por negá-la a eles e, dialeticamente, encenar essa negação. Por esse processo suas vidas serão recriadas no palco, mas não calcadas numa auto-referencialidade falsa, e sim como crítica, o que as eleva e dignifica. Ou seja: a questão central discute como formalizar o material social. Novamente, o elemento épico entra em cena, posto que os personagens mais explicam sua condição e seu infortúnio e, depois, narram suas vidas sem sentido do que encenam o que viveram. Quando o fazem, há sempre os atores a olhá-los de fora, objetivamente. Quando os atores representam o que viram e ouviram, os personagens comentam sua atuação. Não há espaço para a ilusão. A análise do passado desses personagens impede o presente que, coerentemente, não recebe a forma do drama burguês.

Brecht representa um ponto culminante desse processo artístico e reflexivo, que é objetivo e inexorável. Seu teatro épico envolve tanto sua dramaturgia quanto os comentários a ela e seus textos teóricos. O momento histórico de seu surgimento, o entreguerras alemão, integra sua obra, que nunca prescinde de uma atualização a lugares e contextos variados, sendo já concebida nesse sentido. Os fundamentos épicos, assim como a trama e a composição dos personagens, passando pelo trabalho dos atores e, mesmo, do público, estão a serviço, num todo coeso, da quebra da ilusão e identificação, levando à reflexão crítica, especialmente pelo *efeito de estranhamento*. Sua prática teatral promove a ação reflexiva, negando tanto a arte engajada (como instrumento político) como a arte pela arte (auto-referente, drama burguês). O processo vem antes do produto final, e as inúmeras etapas intermediárias

entre o texto e o público – do diretor aos atores, iluminadores, figurinistas, etc – tem interesse em si mesmas, não apenas em virtude do resultado final. Algumas peças são escritas unicamente para os atores, visando sua preparação, não apenas técnica, mas intelectual. Em cena, os atores são eles mesmos e os personagens, ou seja, não mergulham inteiramente nos personagens e, segundo a boa tradição dialética, esse duplo caráter formativo deve ficar explícito para o público. Toda a energia e procedimentos devem levar à quebra da identificação pressuposta e proposta pelo teatro burguês, que Brecht chama de aristotélico (por conta da catarse, que envolve o leitor e o aniquila como sujeito pensante) ou culinário. Isso se estende para todos os âmbitos, desde a quebra da ilusão do palco (deixando visíveis os holofotes e os bastidores, por exemplo), ou pela atuação dos atores, afastando-se do naturalismo, ou ainda pela presença de um narrador que comenta e explica a peça, chegando à música, que não remete à peça diretamente.

Esse *efeito de estranhamento* implica a desnaturalização de todas as relações sociais que, por se tornarem corriqueiras e aceitas, são absolutizadas, tomadas como naturais e corretas. Do prólogo de *A exceção e a regra*: “*Porque em tempos como este, de sangrenta desorientação / de arbítrio planejado, de desordem induzida / De humanidade desumanizada, nada seja dito natural / para que nada seja dito imutável.*” (BRECHT apud SCHWARZ, 1999, p. 114) Esse projeto segue na mesma direção (apesar das ressalvas mútuas, o que não cabe aqui investigar) da necessária diminuição da distância estética de Adorno. Rosenfeld explica que uma das questões principais que animam o teatro épico brechtiano é “*o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais [...] mas também as determinantes sociais dessas relações.*” (ROSENFELD, 1997, p. 147) Ora, apresentar essas determinantes leva, necessariamente, para fora da própria peça, que não se basta mais a si mesma, que precisa pensar em sujeitos coletivos e no passado, trazendo-os ao palco, o que a forma épica consegue fazer.

Além disso, não se pode esquecer o caráter didático desse teatro, que não se quer panfletário, ou seja, sectário e direcionado, mas reflexivo. Esse caráter didático leva ao comentário e/ou explicação das cenas, para mostrar o que está por trás ou nas entrelinhas do que é mostrado. A regra das três unidades não faz mais sentido em função da verossimilhança desse processo. Tudo conflui para uma nova perspectiva cênica, agora não mais como tentativa de resolver a dialética entre enunciado da forma e do conteúdo, mas no sentido de explicitar essa dialética, que é vigorosa, e

procura conhecer melhor tanto da sociedade quanto de estética. O teatro épico, num esquema redigido pelo próprio Brecht, é narrativo, desperta a atividade do espectador, que é posto em face de algo (não dentro de algo). A base de sua trama são os argumentos, que propiciam conhecimento, sendo o homem seu objeto de estudo, pois não é tomado como conhecido de antemão, e sua natureza última é a do processo, da mudança. Como o ser social determina o pensar, a sociedade e a linguagem são também assunto imediato. A determinação social do sujeito não é completa e irreduzível, como no naturalismo, que levava ao conformismo, mas existe a possibilidade de romper com essa aporia pela liberdade de ação que advém do ato crítico e reflexivo, que leva à tomada de decisões e a ação. Cada cena vale por si mesma, não está ligada indissolavelmente a um todo coeso, e o princípio constitutivo do significado é a montagem, que depende do espectador para ganhar um sentido. Esse é um pequeno esboço das bases teórico-práticas que norteiam sua obra, e são construídos ao longo de vários anos, já decisivas na *Ópera dos três vinténs* (e nas notas para ela) e em toda sua força e potência em obras-primas do teatro épico (e dialético) como *O círculo de giz caucasiano*, *A Santa Joana dos matadouros* e *Galileu Galilei*. Essas obras representam momentos desse percurso que conseguem aliar vigor crítico e dramático sem serem dramas burgueses, e daí seu valor incontestável.

Os dispositivos desse teatro épico são necessários no início do século XXI. Se algumas técnicas de estranhamento já foram absorvidas pela indústria cultural e aparecem em qualquer comercial de sabonete, sua proposta deve ser atualizada por novos procedimentos, posto que sua capacidade crítica é inquestionável. E, para ser brechtiano, é preciso identificar o que caducou por assimilação, para uma renovação que mantenha viva a chama reflexiva.

Em resumo, no âmbito do romance, é exatamente pelo questionamento da instância narrativa que se viabiliza o encurtamento da distância estética, em oposição frontal ao que se deu no teatro, o que, aparentemente, é paradoxal, mas só na aparência. Pois a ilusão, no romance, foi construída historicamente pela afirmação e objetivação da instância narrativa, como um observador científico distanciado. No teatro, essa instância precisou ser eliminada a bem do mesmo caráter ilusionista, visto que a identificação completa exigia a auto-referência. A superação dialética das respectivas formas 'puras' passa, necessariamente, pela alteração com o caráter épico da composição. Levando ao limite esse processo, há romances em que a cena

dramática é a forma narrativa básica: tudo é mostrado, mas não se tem uma organização coesa do material, seja do mundo ou das subjetividades, mas apenas o que se pode ver deles. E, no outro sentido, peças em que nada acontece, caracterizadas pela monotonia e imobilidade, em que o diálogo se desfaz em mera conversação vazia e sem-sentido, como no teatro de Beckett e em algumas peças de Thomas Bernhard. Isso não elimina suas diferenças básicas, pois suas especificidades formais são irredutíveis, mas seus tangenciamentos são evidentes, e a superação dialética delas é o que confere significado profundo e atualidade à teoria dos gêneros literários, para o bem dos estudos literários.

QUESTÕES ATUAIS PARA O TEATRO

Depois da voga estruturalista marcada por um profundo antihistoricismo a partir da década de 70, surgiram como contraponto teorias como a análise do discurso e uma crítica literária sociológica acurada e pertinente, além da consolidação da estética da recepção, todas trazendo a história e a sua interpretação para o campo dos estudos literários e da linguagem. Por outro lado, e na contramão dessas frentes teóricas, viu-se também o crescimento de certas correntes pós-modernas que pregam o vale tudo estético frente à impossibilidade de se estabelecer valores num mundo em que tudo é desconstruível, eliminando o campo para o juízo crítico, recaindo em novo subjetivismo, em uma estética do gosto pessoal. Essa diversidade teórica, que pode levar o juízo crítico à imobilidade pela multiplicidade exagerada, é expressão do estilhaçamento (fragmentação) e implosão (monadização) – dialética nefasta – que marca a constituição do sujeito contemporâneo, que precisa juntar os cacos para conseguir algum pseudo-sentido para seu existir.

O aprofundamento do processo de abstração de todas as relações sociais e um individualismo cada vez mais empedernido marcam os anos de neoliberalismo a partir dos anos 80, sendo antes expressão de um processo já em curso do que o resultado das políticas de Reagan e Thatcher, embora suas políticas acabem por arrefecer o ímpeto dos opositores e sancionar o estatuto desse sujeito moderno. A liberalização dos mercados e o desmantelamento das leis trabalhistas e do Estado de Bem Estar Social fazem parte de um todo cultural maior, que leva à monadização do sujeito contemporâneo, e são desdobramentos do processo objetivo (e que penetra as

almas subjetivas) que Marx chamou de fetichismo da mercadoria. O sujeito contemporâneo entranhou a concorrência e se vê como um empreendedor de si mesmo, e não como indivíduo.

A revolução microeletrônica e o mercado de ações sem esteio real no contexto produtivo são outros momentos dessa crescente alienação de si mesmo, no bojo da abstração de todas as relações em sociedade. Nesse contexto, em que nenhum valor está seguro, as identidades passam a ser construídas de fora, como montagem de peças intercambiáveis e, não raro, paradoxais. Valores como heroísmo, patriotismo, ambição, beleza, amor, confiança, são elaborados nos departamentos de *marketing* e *design* de grandes corporações, do setor automobilístico à produção cinematográfica. A montagem dessas identidades faz parte da verdade do conceito de liberdade contemporânea, afeita a esse jogo interminável e solipsista que cria e funda o homem pós-moderno.

A fragmentação da recepção televisiva e da internet também é um momento desse estado de coisas, funcionando sob o signo da informação absoluta que elimina o sujeito para a construção do sentido e das vivências, através de imagens que chegam à sua retina por meio de fluxos ininterruptos que fazem do fenômeno de ver televisão algo vazio (sem conteúdo) e ilimitado (a não ser pelas exigências físicas de fome, sede e sono), impedindo qualquer distância necessária para a crítica. (DURÃO, 2008).⁵ O sujeito, perdido em meio ao mundo das simulações e abstrações dos valores e das imagens não vê nada além de si:

O homem-mônada capitalista se torna em sua última forma um encenador de si mesmo, a vida se torna uma encenação de si mesma, o mundo como palco para os tormentos do 'eu' abstrato. Os 'estetas da vida' se aproximam muito da afirmação de Thatcher de que "não há mais sociedade, apenas indivíduos". (KURZ, 1999, p. 29)

A vida não é apresentada, mas representada, mesmo que inconsciente. A montagem a partir de fora da identidade não gera nenhum tipo de atitude crítica ou qualquer laivo de interpretação ou de atribuição de sentido cultural, de inserção social, tolerância ou reconhecimento da alteridade. Os valores-mônada vêm fechados em blocos monolíticos e assim serão absorvidos ou renegados. A internet pode também

⁵ Ver, a esse respeito, o conceito de fluxo a partir do artigo de Fábio Durão, de grande alcance crítico e diagnóstico, onde o antepõe ao conceito de forma, que impõe a parada, a interrupção, a ruptura. Assim, não se trata de forma apenas quando se estrutura os processos sociais informes, mas também quando se estabelecem rupturas e quebras ativas por parte dos leitores/espectadores, instaurando limites, tirando-os da passividade e da letargia próprias da recepção como fluxo. Isso explicita as dificuldades críticas na atualidade, quando pensamos na televisão e na internet.

servir à agudização desse processo, ao permitir liberdade incondicional de trânsito num hipertexto, o que pode ser usado para compor essas identidades ‘próprias’ *prêt-à-porter*. A forma da internet não garante a mudança para uma postura ativa, ela pode mesmo tornar o sujeito mais isolado em meio à rede, como o homem na multidão. O gosto ‘individual’ se torna o espaço de apreciação e incorporação da obra artística.

Na contramão desse processo, o esforço teórico-crítico pede significado ético e estético da obra de arte, e sua importância como crítica deve ser retomada e ressaltada. O fluxo é, por definição, informe e contínuo, e a arte tem como substância a criação de uma forma. O teatro é uma expressão artística afeita a essa retomada, pois sua própria forma (com o espetáculo em vista) cria um obstáculo (que, claro, não é intransponível) para o recuo a si mesmo e para o distanciamento (estético) entre sujeito (espectador-leitor), obra e vida, em especial quando se pensa no processo que averiguamos, ou seja, na epicização do teatro como barreira para uma recepção passiva e ilusionista.

Para isso contribui a recepção teatral imediata, local e em presença física. Como visto, o teatro oscila entre a universalidade (falsa, quando assumida como literatura vista a partir de um cânone fixo de obras modelares e depositária de um saber suprahistórico e atemporal) e a localização na história, com uma motivação e questões próprias do tempo e do local, que levam à materialidade de uma montagem específica, que, numa palavra simples, prende a arte ao chão e a impede de alçar vôo em direção ao incomensurável, às esferas celestes, e concretizam suas questões, limitando-as e dando um contorno apreensível, vistos coletivamente (que, por sua vez, corre o risco duplo da chama que rápido se apaga e de recair em panfleto). Pela dialética entre as duas pode irromper o processo reflexivo, e não apenas adoração ou consumo de um produto da indústria cultural, fenda por onde se salva o teatro, que quer ser menos do que um universal e mais do que se resumir ao mero particular.

Não é o caso de defender a impermeabilidade do teatro pela indústria cultural, o que seria um erro: sendo a forma social total, ela se espraia para todas as esferas da vida, e assim também para o teatro, como se vê no drama burguês tradicional que teve e tem longa vida, a par dos desdobramentos formais e temáticos das obras que importam, para secundar Adorno. Cada montagem é uma interpretação e atualização, e assim o caráter de fenômeno da obra de arte defendida pela estética da recepção, que surge *no* e *pelo* leitor/espectador, está muito à vontade no teatro. Rosenfeld diz, com acerto, que a “*ação dramática [...] se apresenta sempre ‘pela primeira vez’.* [...] a

ação é original, cada réplica nasce agora, não é citação ou variação de algo dito há muito tempo.” (ROSENFELD: 1997, p. 31) A atuação dos atores não é nunca idêntica, nem mesmo as reações do público, e cada representação conta com a possibilidade de algo dar errado, seja na iluminação, seja no erro da fala de algum ator; trata-se de uma relação humana em presença, de um humanismo em sentido forte, distante das formas artísticas que postergam a recepção.

Sendo assim, o teatro pode ser um espaço mais propício para se colocar questões sobre novas formas e assuntos nos dias que correm. Há uma pressão direta do público e, ainda, dos próprios integrantes da equipe, sobre tudo que se relaciona à montagem: da escolha do texto – de um dramaturgo ou fruto de criação coletiva com base em ensaios e discussões do próprio grupo – à abordagem que se fará dele, a ênfase, as entonações das falas. Apesar de menos visível, mais acanhado e local, limitado (por seu caráter mesmo), talvez seja mais decisivo e incisivo, e chegue mais rápido às questões mais prementes. Apesar de seu alcance menor em relação ao livro (literatura), precisa de menos capital e depende menos de um circuito moroso, truncado e seletivo, marcado por instituições mercadológicas e ideológicas, como a Editora, a gráfica, a distribuição, o *design* do produto, o *marketing*, a divulgação, a capa etc. Uma nova discussão pode ser colocada em cena por um grupo experimental, ou amador (ou semi) a qualquer hora; havendo um público fiel, mesmo que pequeno, pode influenciar e tornar-se tendência. Com elos intermediários mais flexíveis e curtos, o teatro está mais próximo de conseguir sentir a temperatura e pressão do tempo histórico. O seu caráter coletivo também é necessário para uma crítica dos desdobramentos do alheamento em relação ao outro, do solipsismo característico do mundo atual.

Um bom exemplo disso é o ressurgimento de teatros de grupo, outra tendência que volta com força a partir do final dos anos 80 e início dos 90. Esses núcleos, formados por membros relativamente fixos e com um repertório que explicita uma história criativa, embasados por uma discussão estética, não têm como finalidade precípua o lucro, embora isso seja parte da equação final, como item inescapável. Mas será sempre tomado em chave crítica por grupos como o Tapa, a Cia. do Latão, a Pombas Urbanas, a Cia. do Feijão (todos de São Paulo), o Galpão (de Belo Horizonte), o Armazém (de Londrina, hoje no Rio de Janeiro), o TUM (de Maringá), para não citar muitos outros, ligados a instituições (universitárias, filantrópicas) ou a comunidades, sejam amadores, semi-amadores ou profissionais. A Cia do Latão, que

começou como um estudo da teoria (prática) da pesquisa teatral brechtiana nos anos 90, é um exemplo emblemático dessa perspectiva, aliando pesquisa séria, divulgação e apresentações que estimulam o debate sobre o que é o teatro, sua função nos dias de hoje, quais os problemas sociais mais urgentes, como expressá-los artisticamente, e por aí afora. O trabalho desses grupos, e mesmo os com menor base teórica, é disseminado e pouco assimilável pela indústria cultural, justamente pela impossibilidade de se conseguir um retorno rápido e seguro. Ali se criam novas sensibilidades, novas formas expressivas, novas experiências (se ainda se pode falar em experiências compartilháveis); nesses espaços se elabora novas perspectivas de leitura artística, num processo coletivo, que vai ao encontro de uma demanda social legítima e crucial nos dias de hoje, em que a crise que se iniciou nos anos 90 explodiu na forma de bolhas especulativas do setor imobiliário norte-americano, mas que já estava no horizonte há bem mais tempo, postergada pela flexibilização exagerada dos controles dos mecanismos financeiros.

Num outro contexto histórico, no final dos anos 50 e início dos 60, também a procura por participação política e discussão aberta levou ao surgimento de novas formas teatrais e de um movimento teatral estudantil vigoroso, num clima exaltado que foi o ponto de partida para novas formas de expressão, sensibilidade e participação social. Refiro-me a grupos e montagens como o Arena com *Eles não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, o CPC da UNE com *O auto dos 99%*, de Vianinha, o Teatro Oficina com *O rei da vela*, de Osvald de Andrade, que eram efervescentes no período citado. Esse é o momento e clima em que os festivais de música popular no teatro Paramount atraem grande público, em São Paulo, o que foi catapultado a nível nacional pela televisão em imagens ainda hoje repetidas à exaustão. O resultado foi o surgimento de uma geração com nomes como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee, Elis Regina – heterogênea e trazendo novos ares para a arte brasileira.⁶ Tudo isso foi interrompido em 1968, depois de abalado em 1964, e com a abertura dos anos 80, só viu ressurgir, noutra configuração social e histórica, a partir dos anos 90, como se esboçou há pouco.

⁶ O livro de Iná Camargo Costa *A hora do teatro épico no Brasil* é muito didático para se acompanhar esse capítulo importantíssimo da história do teatro brasileiro, obliterado pela remissão exclusiva à história da televisão e da música popular brasileira, para as quais foi, de fato, importantíssima, mas isso não precisaria ocorrer em detrimento da história teatral. Nomes como os supracitados dramaturgos são praticamente ilustres desconhecidos em comparação aos músicos, o que não ocorre pela sua má qualidade artística ou importância histórica.

O Teatro Universitário de Maringá (TUM) une, sintomaticamente, as duas pontas desses momentos históricos, do auge dos anos 60 à retomada nos 90. Em seu repertório atual vê-se tanto uma peça baseada em Brecht, que volta com tudo aos palcos brasileiros hoje (*Medidas contra a violência*, seleção e direção de Eduardo Montagnari) como o *Auto dos 99%*, de Vianinha (agora, *dos 97%*, em chave realista e irônica sobre nossas conquistas), montada, como visto, pelo CPC-UNE por grupos volantes num dos momentos mais importantes do teatro nacional, em 1962-3. Desse modo, aquele momento histórico pode dizer algo para a atualidade, irrompendo como uma explosão que manda aos ares a ‘continuidade’ e o ‘progresso’ históricos, explicitando afinidades como o afunilamento no ensino superior e o descaso com a educação fundamental, que não nos orgulham e são parte de nossa ‘modernização conservadora’. Aqui estamos próximos da filosofia da história nas teses *Sobre o conceito de história*, de Benjamin (1996), e serve bem para pensarmos tanto o sujeito contemporâneo no capitalismo tardio como no travo que caracteriza o processo brasileiro de inserção social e econômica. De certa forma, o historiador materialista benjaminiano pode ser um dramaturgo como Brecht ou Vianinha, cuja atualização, em sentido forte, é tanto didática, teórica como historicamente imprescindíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Faz-se absolutamente necessário voltarmos ao teatro e reconduzi-lo às discussões no âmbito da mediação entre literatura e sociedade. Essa retomada é fundamental na atualidade, pois há pouquíssimo espaço para a discussão sobre teatro nas escolas de ensino fundamental e nos currículos universitários que ensinam literatura, seja por seu atual desprestígio como manifestação artística – visto sua difícil assimilação como produto de massa, por suas características objetivas mesmo, da necessidade de um teatro, atores e público – e, ainda, no caso brasileiro, por não se ter formado um cânone de autores de primeira grandeza, como ocorreu no âmbito do romance com Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, e na lírica com Drummond e Manuel Bandeira, para ficar em poucos exemplos indiscutíveis. Por exemplo, a elevação de Nelson Rodrigues à condição de primeiro grande nome da dramaturgia nacional não é unanimidade (COSTA apud CARVALHO, 2009). Mesmo assim, suas obras são pouco lidas nas escolas e faculdades, ao menos em disciplinas

específicas sobre teatro. Caso mais grave ocorre ainda com a obra de Martins Pena, Jorge Andrade, Artur Azevedo, Oduvaldo Viana Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos, entre muitos outros, que passam quase despercebidos pelo grande público. Essa lista poderia ser ampliada com nomes como Machado de Assis e José de Alencar, que além de dramaturgos foram críticos teatrais. Fica a questão: será que a literatura brasileira chega ao nível de sistema literário (Candido) já em meio à consolidação do romance como gênero por excelência, e o teatro nunca pôde se firmar? Ou os críticos e historiadores literários brasileiros não deram a devida atenção a esse teatro, campo de intensos debates na virada do século XIX para o XX? Esse é um capítulo da história artística nacional ainda por ser escrito, ou reescrito, e esse artigo tem o intuito de penetrar esse debate apenas instalando a questão.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética - a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp/ Hucitec, 1998.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas vol. I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CANDIDO, A. *Dialética da malandragem*. In: O discurso e a cidade, p. 17-46. 3. ed. São Paulo / Rio de Janeiro: Duas Cidades / Ouro sobre azul, 2004.
- CARVALHO, S e colaboradores (orgs). *Atuação crítica: entrevistas da Vintém e outras conversas*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- COSTA, I, C. *A hora do teatro épico no Brasil*. RJ: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Sinta o drama*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- DURÃO, F. *Da forma como parada*. In: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC – *Tessituras, interações, convergências*. Visita feita em 22/06/2009 no endereço:
http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/055/FABIO_DURA_O.pdf

JAMESON, F. *O romance histórico ainda é possível?* Tradução de Hugo Mader.
In: Revista Novos Estudos CEBRAP nº 77, março de 2007, p. 185-203.

KURZ, R. *Die Welt als Wille und Design*. Postmoderne, Lifestyle-Linke und die
Ästhetisierung der Krise. Berlin: Tiamat, 1999.

LÄMMERT, E. “História é um esboço: a nova autenticidade narrativa na
historiografia e no romance”. Tradução de Marcus Mazzari. Em *Estudos
Avançados número 23*. Revista do Instituto de Estudos Avançados da USP, 1995,
p. 289-308.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Coleção Espírito Crítico. Tradução de José
Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

MONTAGNARI, E. *Teatro universitário em cenas*. Maringá: Eduem, 1999.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. 3ed. São Paulo: Edusp/Unicamp/Perspectiva,
1997.

_____. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: Texto/Contexto, p. 75-98.
São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHWARZ, R. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa.
São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

WATT, I. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras,
2007.