

Perspectivas sobre o drama moderno no Brasil: revisitando a história

BERILO LUIGI DEIRÓ NOSELLA
LARISSA DE OLIVEIRA NEVES
ELEN DE MEDEIROS

■ 92

Berilo Luigi Deiró Nosella é professor da Graduação em Teatro e do Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas da UFSJ e professor colaborador do Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas da UFOP, atuando na área de Teoria, Análise e História e Historiografia do Texto e da Cena Teatral Moderna. Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) em História, Política e Cena (UFSJ) e pesquisador vinculado aos Grupos de Pesquisa (CNPq): Estudos de História e Historiografia do Espetáculo-UNIRIO; e do Grupo Estudos em Dramaturgia Letra e Ato-UNICAMP.

Larissa de Oliveira é professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Unicamp. Atua nas áreas de Teatro Brasileiro, Cultura Brasileira, Dramaturgia e História do Teatro. Coordenadora do Grupo Estudos em Dramaturgia Letra e Ato-UNICAMP (CNPq)

Elen de Medeiros é professora de Literatura e Teatro na Faculdade de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, além de professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP. Suas pesquisas estão voltadas à compreensão estética do drama moderno brasileiro e à dramaturgia de Nelson Rodrigues. É membro fundador e vice-líder do Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato – UNICAMP.

■ RESUMO

Resultado da Mesa Redonda “Perspectivas sobre o drama moderno no Brasil”, realizada no IX Congresso da ABRACE em 2016, o presente artigo apresenta uma síntese das ideias em torno do drama moderno no Brasil que embasam os projetos docentes de pesquisadores de três instituições diversas (UNICAMP, UFMG e UFSJ), aglutinados em torno do Grupo de Estudos em Dramaturgia Letra e Ato. Tal artigo apresenta, portanto, três visadas sobre o drama moderno no Brasil que, sem precisarem constituir uma unidade, dialogam profundamente no contexto das pesquisas com o intuito de revisão teórica e historiográfica sobre o tema. Neste sentido, compartilhando de conceitos, teóricos, metodologias e objetos, as pesquisas, as individualidades investigativas vêm constituindo, num histórico, resultados coletivos de pesquisa sobre o tema que, conjuntamente, os pesquisadores vêm procurando organizar e divulgar em diferentes frentes e meios.

■ PALAVRAS-CAVE

Teatro brasileiro moderno, dramaturgia moderna, cena moderna.

93 ■

■ ABSTRACT

This paper has its origin in the round table “Perspectives about the modern Brazilian drama”, that took place in the IX ABRACE Congress in 2016. It presents a synthesis of some ideas about the modern drama in Brazil that lay their foundation in the research project of professors of three universities (UNICAMP, UFMG e UFSJ), connected by the research group: Group of Studies in Playwriting Letter and Act. This paper presents, therefore, three viewpoints about modern drama in Brazil that, without the purpose of forming a unique view, start a dialogue with the canonic history of Brazilian theater, in order to propose a theoretical review. In this sense, sharing concepts, theories, methodologies and objects, the individual researches have been composing collective results about the same thematic, that the three author are organizing in order to publish.

■ KEYWORDS

Teatro brasileiro moderno, dramaturgia moderna, cena moderna.

Apresentação

Articulando-se entorno da premissa de que o drama brasileiro teve várias frentes de modernização, o presente artigo, resultado da mesa-redonda “Perspectivas sobre o drama moderno no Brasil”, realizada no IX Congresso da ABRACE em 2016, apresenta algumas possíveis visadas quanto às referidas frentes, ao mesmo tempo que revê e (até) questiona outras já canônicas. Partindo de conceitos, teóricos, metodologias e objetos em diálogo, cada um dos autores procurou trabalhar aspectos específicos de uma mesma temática, o drama moderno brasileiro.

Dentro deste quadro, artigo definido se divide em três partes, uma de autoria de cada colaborador: a primeira, de Larissa de Oliveira Neves, tem como mote os aspectos populares; a segunda, de Elen de Medeiros, as questões estéticas do drama; e a terceira, de Berilo Luigi Deiró Nosella, o diálogo com o ideário político. A ideia que se projeta, em torno da configuração do moderno no drama nacional, está atrelada às suas várias possíveis constituições, compreendendo-as como complementares, não excludentes, de um percurso histórico amplo e complexo.

A importância da apropriação de aspectos da cultura popular para o drama moderno¹

A inauguração do teatro moderno no Brasil é marcada pela encenação histórica de *Vestido de Noiva*, de autoria de Nelson Rodrigues, pelo grupo amador Os Comediantes, sob a direção de Zbigniew Ziembinski. A data é histórica, 1943, e, polêmicas à parte, tornou-se já senso comum a ideia de que o famigerado espetáculo deu início à era moderna em nosso teatro. O caminhar para se chegar ao moderno, no entanto, recebeu seu pontapé inicial no ano de 1500, quando se começou a forjar o cadinho cultural que propiciaria, mais de quatrocentos anos depois, a escritura de uma peça com a voracidade formal e temática de "Vestido de Noiva".

A teatralidade (Cf. PAVIS, 1999) brasileira construiu-se no decorrer desse tempo. Existe um certo consenso de que o teatro "oficial"² – com dramaturgos, atores e público, um "sistema teatral" urbano, nos moldes europeus – instalou-se no Brasil por volta da década de 1830, depois da independência (Cf. PRADO, 1993, p. 15). No entanto, manifestações artísticas com maior ou menor carga de teatralidade sempre vigoraram nas festas e feiras, ruas e igrejas, campos e praças.

De um lado temos o teatro apresentado por grupos de artistas profissionais ambulantes. Esse teatro, seja pelo público pobre e/ou escravo que o assistia, seja pelas formas pouco ortodoxas apresentadas (malabares; farsas; bonecos); seja, ainda, pela condição de saltimbancos dos artistas que o concebiam, muitas vezes também negros e mestiços, não aparecia nas histórias (Cf. MAGALDI, 1997), pelo menos não até muito recentemente. A história teatral, baseada essencialmente no texto, não reconhecia esse teatro mambembe como sendo parte de nosso percurso.

De outro, temos o desenvolvimento histórico de uma série de manifestações artísticas populares performáticas e coletivas, os chamados folguedos, que, embora sejam diferentes de um teatro profissional, pelo seu caráter comunitário, festivo e, na maioria dos casos, religioso-ritualístico, apresentam uma série de saberes teatrais, nas corporeidades, nas dramaturgias, na relação artista (brincante) – público (comunidade), no caráter de apresentação-participação, etc. Torna-se bastante difícil em alguns casos, como no Cavalo-Marinheiro pernambucano, ou no Pás-saro Junino paraense, diferenciar essas manifestações de um teatro propriamente dito (Cf. NEVES, X).

¹ Esse texto faz parte de pesquisa financiada pela Fapesp.

² Utilizo nesse artigo esse termo para indicar o teatro realizado em salas de espetáculo, reconhecido por uma crítica, especializada ou não, debatido nos meios letrados e institucionais.

Esses dois perfis de teatralidade (o teatro profissional ambulante; e os folguedos) ficaram à margem da história do teatro brasileiro durante muito tempo. No entanto, na prática, eles, além de repercutirem na vida social das pessoas e de possuírem um vigor estético-cultural inquestionável, sempre estiveram em diálogo com parte do teatro “oficial”. No século XIX, o teatro mais elitista, apresentado em edifícios construídos especialmente para tal, tais como o Imperial Teatro São Pedro (que pode ser considerado a casa de nosso teatro romântico) e o Ginásio Dramático (casa de nosso teatro realista), dialogava com linguagens teatrais europeias. Os dramaturgos e as companhias miravam, como exemplo de bem-fazer, o padrão estético europeu, e, visando contemplar as nossas questões “adoçavam”³ as formas teatrais francesas a temas caros aos brasileiros, como a escravidão.

No entanto, os comediógrafos, como Martins Pena e Francisco Manoel de Macedo, e os autores dos gêneros musicados (operetas, revistas, mágicas, burletas etc.), com destaque para Artur Azevedo, perceberam que, ao invés de “adoçar” uma estética europeia ao que vivenciavam no Brasil, o caminho para afetar um maior número de pessoas consistia em mergulhar a fundo na própria estética popular nacional. Esses autores e os artistas que encenavam suas peças, preocupados em agradar um público ávido por diversão, tinham como meta propiciar a identificação dos brasileiros. Portanto, além de utilizar um imaginário contemporâneo, com muita sátira e paródias, inseriam em suas obras uma estética teatral oriunda tanto dos folguedos como do teatro de feira.

No começo do século XX, até o advento do moderno entre nós, o desenvolvimento das artes cênicas que se valem do popular expande-se gradualmente. A revista carnavalesca, a comédia de costumes e o melodrama circense são alguns exemplos de gêneros que dialogam com a população de maneira ampliada (letrados, analfabetos, ricos, pobres, remediados frequentavam esses espetáculos). Tais linguagens trazem em seu estofo, também, os dois tipos de teatro descritos acima, desenvolvidos como forma de diversão e de resistência, sem uma preocupação elitista de se alcançar um padrão estético estrangeiro, distante, pouco envolvente para o brasileiro.

O trabalho com o cômico, baseado na cultura nacional, realizado por um teatro de autor, apresentado em edifícios, “oficial”, portanto, ainda que ferrenhamente criticado pelos especialistas⁴, construiu entre nós uma tradição cênica que se mantém até hoje. Mesmo após o surgimento do moderno, e com ele toda uma nova era teatral entre nós, o espetacular cômico-festivo das burletas, do circo e da revista, entre outros, não perdeu seu espaço.

Resumindo, no final da década de 1930, início da década de 1940, podemos considerar que tínhamos, grosso modo, três tipos de teatralidades brasileiras. Entendendo por teatralidade brasileira linguagens teatrais que de fato tinham sido criadas no Brasil a partir de matrizes culturais cunhadas também no Brasil. Claro que essas matrizes vieram de outros lugares (com exceção da cultura indígena-autóctone), mas, no decorrer de mais de quatrocentos anos, elas se transformaram a ponto de poderem ser consideradas originais (Cf. RIBEIRO, 2015; SCHWARCZ,

³ Termo utilizado por Décio de Almeida Prado ao analisar a obra teatral de José de Alencar. (PRADO, 1993, p. 343)

⁴ Muito recentemente inicia-se, a contrapelo, nos estudos crítico-acadêmicos, a construção de um novo olhar valorativo sobre o teatro cômico-popular, mas ainda estamos longe de termos um consenso sobre esse assunto.

2015). Seriam elas: 1. o teatro autoral e empresarial cômico e/ou musicado; 2. o teatro “não-oficial” de feira, de circo e de praça; 3. os folguedos populares.

Todos esses três tipos não eram valorados corretamente pela elite letrada, que, se não o ignorava, analisava-o de forma negativa, ou comparando-o àquele modelo estético europeu já comentado ou não conseguindo enxergar nessa arte suas características próprias. Há algumas exceções – o grupo de pensadores e artistas modernistas, por exemplo, dentre os quais se destacam Mario de Andrade (embora com um olhar paternal de folclorista), Oswald de Andrade (em especial na sua peça “O Rei da Vela”, de 1933) e, principalmente, Alcântara Machado, o único a perceber qual seria a chave para o moderno no Brasil – e a abrir os olhos de seus colegas, inclusive dos dois outros citados aqui.

No desenvolver do seu pensamento crítico, durante a década de 1920, Machado passou do senso comum entre seus pares, isto é, da predileção pelo teatro moderno europeu, para a percepção, bastante à frente de seu tempo, de que o teatro brasileiro somente se renovaria quando passasse a olhar para si mesmo (Cf. PINTO, 2015). Ele se encantou com o circo, descobriu a vivacidade única do teatro de revista e por fim percebeu o que ninguém, a seu tempo, havia percebido, que o teatro: “Está aí na macumba, no sertão, nos porões, nos fandangos, nas cheganças, em todos os lugares e em todas as festanças onde o povinho se reúne e fala os desejos e sentimentos que tem” (MACHADO, 2009, p. 375). No entanto, Machado foi uma voz dissonante em sua época, com pouca repercussão imediata de seu pensamento (deixando, porém, um legado crítico inestimável).

Apesar da dificuldade em se difundir um pensamento teórico menos preconceituoso em relação à cultura nacional – preconceito esse oriundo de um processo violento de colonização com duração de mais de trezentos anos (oficialmente), a partir da década de 1940 os artistas de teatro começaram a perceber o que Machado percebera: para o teatro se modernizar, seria necessário que o desejado indivíduo [o teatro] fosse retirado das “entranhas da terra”. Tínhamos então, em meados do século XX, um repertório riquíssimo de linguagens de cena e temas inexistentes em nenhuma outra cultura, prontos para serem explorados pelo teatro moderno. Aos poucos, com gradativo interesse, os artistas de um teatro que ansiavam pelo moderno foram se dando conta desse prodígio.

Além de uma renovação estética, que é assunto de outra sessão desse artigo, todos os dramaturgos modernos de destaque na cena nacional utilizaram a cultura popular nacional para a feitura de suas peças. Alguns como pano de fundo, como Nelson Rodrigues (a obra completa de Nelson Rodrigues destrincha o Brasil, com cartomantes, gafeiras, médicos de quinta, rezadeiras, entre tanto outros) e Jorge Andrade (utilizando a aristocracia e os latifundiários paulistas como inspiração, ele alcança, em alguns títulos, uma reverberação insólita do brasileiro), outros colocando-a na linha de frente, como Ariano Suassuna, Dias Gomes e Carlos Alberto Soffredini.

Esses dramaturgos, e os artistas que aceitaram os desafios da cena nacional moderna, aprenderam, com seus antecessores – não os letrados de nariz voltado para o outro lado do oceano, mas sim os batalhadores incansáveis do teatro profissional –, que a individualidade do escritor moderno brasileiro só seria contemplada de modo pleno quando houvesse um mergulhar profundo em seu próprio manancial de repertório formal e temático. O autor moderno: reinventa a comédia

de costumes, a revista, a burleta, etc. (1); recupera a estética do artista de rua e circense (2); recria os folguedos (3). Os três perfis levantados acima ressurgem no teatro moderno com novas cores, formatos, linguagens – a base é nacional, coletiva e popular. É esse trabalhar, tecer, e inventar a partir de matrizes tradicionais que faz o moderno. E, no Brasil, esse moderno que se faz a partir do diálogo – seja afirmativo, seja subvertido – com as matrizes teatrais populares tem gerado resultados deslumbrantes.

Haja vista nosso marco inaugural – "Vestido de Noiva" – para encerrar com o mesmo exemplo utilizado no começo. Depois dessa estreia, o teatro "oficial" brasileiro nunca mais seria o mesmo, e nem o teatro "não-oficial". Esse último galgaria, aos poucos, a passos lentos, porém constantes, o lugar merecido nessa história, não mais à margem, e sim ao centro.

Por um projeto estético modernizador: questões e problemáticas⁵

Tanto quanto podemos levantar como hipótese, o drama brasileiro deu projeção a certas correntes na primeira metade do século XX, que o colocam diante de um impasse estético e ontológico que irá desembocar no que hoje ousamos chamar de *drama moderno brasileiro*. Estamos aqui lidando com autores e textos teatrais que projetaram à forma dramática algum tipo de *questionamento*, repensando sua estrutura diante de algumas questões que surgiam a esses autores. Aventamos, aqui, a ideia de que o drama brasileiro se projetou à modernização também pela reformulação estética de sua forma, dando vazão a um ideal que tinha como base os movimentos de vanguarda e modernização europeia, mas ao mesmo tempo calçado no contexto histórico-social brasileiro imediato.

Enquanto baliza de reflexão teórico-crítica, partimos do pensamento tanto de Peter Szondi (2001) quanto de Jean-Pierre Sarrazac (2002; 2012), compreendendo-os enquanto críticos que se debruçaram à compreensão da forma dramática moderna. Embora ambos tenham se detido à análise das transformações ocorridas na Europa, e que nosso processo ocorreu por outras vias, o cerne da teoria deles nos fornece um material metodológico importante para observar com acuidade o drama nacional. Se de um lado Szondi observa com propriedade a contínua inserção do elemento épico do seio da forma dramática, verificando com isso como o drama convencional – o drama burguês, pautado pela relação interpessoal, no tempo presente, cuja linguagem primordial é a dialógica – é paulatinamente transformado; por outro, Sarrazac, tendo como ponto de partida o mesmo formato dramático, verifica os conflitos inerentes a ele a partir de outros elementos para além do épico, seja o lírico, o íntimo, o documental, o rapsódico etc. De todo modo, podemos apreender de ambos os pensamentos um movimento de o drama voltar-se para si mesmo, questionando-se, a partir de seu contexto histórico-social e também de transformações profundas da psique humana.

Nesse sentido, a primeira questão que nos salta aos olhos é: em que medida podemos compreender o nosso drama moderno como força de questionamento de paradigmas? É então que nos reportamos a um momento bastante crucial para

⁵ Este texto é oriundo de pesquisas financiadas pela Fapesp (projeto de pós-doutorado "Caminhos e poéticas do drama moderno brasileiro", desenvolvido na Universidade de São Paulo entre 2010 e 2012, sob supervisão da Profa. Maria Sílvia Betti) e pela UFMG (pesquisa docente "Formulações estéticas do drama moderno brasileiro", em desenvolvimento desde o início de 2016).

entender as insurgências, o início do século XX, momento em que – devido às condições teatrais vigentes e à eclosão da Primeira Guerra Mundial – o teatro brasileiro se vê diante de um desafio: como manter seu público cativo enquanto produz um teatro “sério” visto à época como carente de formação e tradição? Assim, temos um contexto muito arraigado no seu passado recente, cuja base era uma produção teatral cômica e musical, denominada ligeira. Em contraponto, figuras ligadas à literatura, pautadas na ideia de que esse teatro era *decadente*, projetaram textos – intitulados sérios – no intuito de renovar a forma dramática nacional.

Aqui então surge a nossa hipótese acerca desse enfrentamento. Em primeiro lugar, observa-se uma proposição contrária ao teatro vigente, no sentido de romper com o padrão cênico extremamente teatralizado pelo teatro ligeiro. Para isso, houve um caminho forte de literarização dos textos dramáticos, amparando-se em um movimento cuja força poética dava a tônica de sua linguagem, o simbolismo. João do Rio, Roberto Gomes, Renato Vianna são exemplos dessa prática, que buscavam em Oscar Wilde (o primeiro) ou Maurice Maeterlinck (os dois últimos) as referências imediatas para a elaboração de seu teatro (v. MEDEIROS, 2011; 2012). Além disso, mesmo que eles tenham se pautado em um teatro de vanguarda de além-mar, havia de certa forma uma preocupação em não se distanciar em demasia do público, mesclando a proposta estrangeira a uma demanda imediata do espectador de então.

De algum modo, fica perceptível na dramaturgia produzida durante um determinado período, nas primeiras décadas do século XX, um impasse entre o que se poderia considerar moderno – com base na modernização europeia –, o que se produzia costumeiramente, e paradoxalmente, a necessidade de se fortalecer enquanto *brasileiro*. Em relação a este último ponto, por exemplo, é nítida a evocação de uma constituição de nacionalidade nas crônicas escritas por João do Rio ou por Alcântara Machado, em períodos distintos, mas que evidenciam o terreno movediço do pensamento teatral da época: o que é o teatro brasileiro nesse contexto, frente às contínuas visitas de companhias estrangeiras e as inconstantes empreitadas nacionais? Nacionalizar-se, em muitos momentos, significava modernizar-se. Para isso, Alcântara Machado e os modernistas se amparam na linguagem do circo-teatro (cf. observado anteriormente).

No que tange aos dois primeiros pontos, os dramaturgos aqui em questão foram basilares desse processo, o que dramaturgicamente acabou provocando uma cisão na forma dramática da época: sem processar-se apenas enquanto entretenimento, mas sem deixar de ser, os autores molduraram suas dramaturgias a partir de um conflito estético. Entre o teatro de *boulevard* e o teatro simbolista, compuseram textos teatrais que confrontam perspectivas opostas, ao mesmo tempo em que surgem como uma proposta alternativa diante do teatro musicado.

Afora esses nomes, dentre tantos outros que não são aqui citados, não podemos negligenciar projetos alternativos, amadores, de nomes como os de Álvaro Moreyra, com seu Teatro de Brinquedo, Flávio de Carvalho e o Teatro da Experiência, e Oswald de Andrade, cuja trilogia dramática só conheceu a publicação em 1937 – “O Rei da Vela” foi então engavetado, para ser retomado apenas em 1967 com a histórica montagem do Teatro Oficina. O que esses nomes têm em comum é a proposta de renovação, ou modernização teatral, a partir da completa ruptura com o teatro ligeiro, cada qual com sua tendência. São projetos de linguagem contun-

dentos, e que, no contexto em que se inserem, transpõem um espaço muito marcado, o das convenções.

Álvaro Moreyra, em "Adão, Eva e outros membros da família..." (1927), promove o alargamento das funções dramáticas fundamentais, como noção básica de personagem, de fábula, de tempo e da própria construção dialógica. Esgarçados os elementos nos quatro atos, a peça é, segundo Décio de Almeida Prado (2001b), mais uma conversa fiada. O próprio autor comenta que almeja um "teatro com reticências" (apud DORIA, 1975, p. 27), o que o próprio título sugere. Despretensiosa, a peça provocou algum alarido, mas travou em equívocos amadores de seu idealizador.

Flávio de Carvalho não teria escrito "O bailado do deus morto" (1932) não fosse o atraso do amigo Oswald de Andrade na redação de uma peça para a estreia do Teatro da Experiência. Mais um adendo ao seu, digamos, manifesto "A origem animal de deus", essa peça se aproxima do movimento dadaísta, especialmente pela desconstrução da linguagem e de qualquer referencial lógico e pela aproximação com um ritual pagão.

O modernista Oswald de Andrade, ao escrever "O Rei da Vela" (1933), parte de sua tradicional ironia literária e subverte as principais funções do drama e as referências sociais fundamentais brasileiras, elaborando uma forma contundente e deveras crítica – ao teatro e à sociedade. Tendo como base a estrutura da comédia de costumes vigente, da Geração Trianon, Oswald se apropria de suas convenções para ridicularizá-las, e fazer delas meio de ironizar a estrutura patriarcal e a formação burguesa de nossa sociedade. Ali, percebe-se timidamente o desabrochar do eu-épico e um certo questionamento do fazer teatral da época, mas que não teve seus leves traços mais bem demarcados, além de não ter conhecido o palco à época. Drama moderno em sua essência, as peças de Oswald de Andrade foram por muito tempo relegadas ao esquecimento.

É então, a partir de todo esse repertório teatral, e de certa trajetória de insatisfação e questionamento, que surge o nome de Nelson Rodrigues. Dramaturgo controverso, seja pelas suas posições políticas ou por suas declarações polêmicas, no campo da dramaturgia ele subverteu todo e qualquer paradigma a fim de elaborar o seu projeto teatral. Assim como Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues parte exatamente do teatro das formas dramáticas convencionais, como a comédia de costumes, o melodrama, a farsa, a tragédia, para então se voltar contra o estabelecido. Em um jogo ambivalente constante, ele se apropria de certos lugares comuns do drama convencional para subverter suas funções e ironizar as estruturas sociais tradicionais: "o que se vê é uma abordagem crítica da estrutura social brasileira, cujo sistema de relações e cujos valores de base têm sua aparente segurança abalada" (SUSSEKIND, 1977, p. 13).

Para poder realizar essa crítica, como bem aponta Flora Sussekind, o dramaturgo faz uso da desconstrução da linguagem: a) sexual; b) do repertório ocidental; c) do senso comum. Acrescento ao dizer que Nelson Rodrigues também desconstrói a linguagem dramática, subvertendo suas funções primordiais na reelaboração das estruturas. Nesse sentido, ao propor uma tragédia a partir da estrutura do melodrama burguês "Vestido de Noiva", cuidando para isso da desestruturação das relações pessoais – e por conseguinte do próprio paradigma burguês –, o autor reformula o drama nacional. Muito pouco compreendido o jogo estético que fez à

época, Nelson Rodrigues foi muito mais julgado por sua posição política que por sua força dramática.

Dramaturgos que o sucederam na história do teatro nacional reconheceram sua importância nessa abertura: Jorge Andrade, Augusto Boal e Plínio Marcos são alguns que, publicamente, falaram de sua importância. Sem dúvida, após o polêmico dramaturgo, cuja produção se esparsa em quase quarenta anos, muitos nomes se ergueram na produção teatral brasileira e igualmente marcaram nossa modernidade, com vias diversas e propostas estéticas plurais.

O que disso tudo é importante observar é certo anseio comum por uma modernização dramaturgica, muitas vezes sem a clara convicção do que seria isso, mas que de algum modo provocaram fricções na produção teatral. Pouco a pouco, alguns desses autores deixaram e preencheram lacunas importantes, mostraram problemas e levantaram questões para a construção de um projeto estético. Não estamos aventando, aqui, a ideia de que houve um plano estético comum, mas que o sentimento de insatisfação que percorreu a primeira metade do século XX provocou uma postura de constante questionamento entre nossos autores, marcando em nossa dramaturgia um contínuo *repensar da forma dramática*.

■ 100 **Persistência do drama no ideário político da dramaturgia moderna brasileira⁶**

Não é novidade a formulação historicizante de Peter Szondi de que a modernidade teatral/dramaturgica se deu pela crise da forma dramática perpetrada pelo desenvolvimento de recursos narrativos épicos e líricos na cena. Também não é novidade a correlação histórica e social destes recursos estilísticos, nos campos da esfera formal e de seus conteúdos, com certas esferas da vida social e suas relações. Segundo Szondi (2001), a forma dramática tradicional, a qual poderíamos chamar de drama burguês (ou drama absoluto), caracteriza-se por circunscrever-se à esfera intersubjetiva, por meio do diálogo. Assim, o drama constitui-se como a expressão da vida num quadro fechado, relativo ao âmbito do que chamamos de vida privada; qualquer fuga para fora desse quadro, seja pela sua ampliação para domínios do público seja pela sua introspecção a âmbitos intrasubjetivos, significaria extrapolar o quadro fechado, ou seja, o âmbito privado, familiar, proposto pelas conformações do drama absoluto. Neste sentido, do desenvolvimento do que chamamos de teatro ou drama moderno, radicaliza-se na crise do drama em direção a uma nova forma que chamaríamos de teatro ou drama épico, na medida que, dando vazão à nova realidade histórica – relativa a uma nova classe social: o proletariado –, as questões que deveriam interessar seriam as do âmbito mais amplo, ou seja, do público, político. É neste sentido que partimos aqui do paralelo pressuposto entre Teatro Moderno-Teatro Épico-Teatro Político.

Feito esse introito teórico, a questão que procurarei apresentar aqui é como tal configuração se deu de forma particular na produção dramaturgica moderna de um país na periferia do desenvolvimento histórico capitalista, (SCHWARZ, 1990).

⁶ O presente texto apresenta introdução a formulações teóricas e conceituais como base dos resultados da pesquisa docente “Dias Gomes e Jorge Andrade em Cena: análises dos processos históricos de modernização da cena brasileira”, coordenado pelo Prof. Dr. Berilo L. D. Nosella, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais-FAPEMIG. A apresentação do mesmo na Mesa Redonda do IX Congresso da ABRACE em Uberlândia em 2016 foi financiada pelo Edital de Participação Individual em Evento Nacional da FAPEMIG.

Insistimos na percepção de que a dramaturgia e o teatro político moderno brasileiro, não renegando as conquistas do Teatro Épico europeu, manteve em suas bases características fortemente dramáticas, como característica cultural própria. Afirmar isso não é suficiente, seria necessário avançar em dois sentidos: demonstrar e discutir, em termos de formulação estética, tal premissa; e discutir do ponto de vista histórico interessado por que isso se deu desta forma e quais suas consequências até o momento? Aqui, procuraremos introduzir questões ao mesmo tempo que exploramos certo quadro histórico, teórico e conceitual, como proposição para enfrentar as referidas questões. Para tal, buscaremos perceber como os âmbitos históricos ligados à experiência privada e à experiência pública, se articulam na produção dramática nacional em eco com a experiência de socialização brasileira, entendendo a obra de Jorge Andrade como objeto exemplar; configurando, por exemplo, numa obra como "A Moratória", profundos traços dramáticos, ligados às suas lembranças familiares e de infância, sem, no entanto, ter seu caráter épico (histórico e político) comprometido.

Partamos da premissa de que se, na percepção de Szondi, uma dada forma, que tem suas formulações na história, sofre rupturas ou cisões por razões de transformações históricas, então, permanências de resquícios ou até estruturas da antiga forma, também podem (e devem) significar permanências históricas.

Iniciemos com Décio de Almeida Prado. Ao analisar a obra "O Demônio Familiar", de José de Alencar, o que Décio procura é o que há de essencial e exclusivamente brasileiro nesta obra; e é exatamente sua capacidade de elaborar de forma própria as experiências externas (classicismo, romantismo e realismo) que expressa sua "brasilidade". Décio identifica o caráter que possibilita a "O Demônio Familiar" de Alencar realizar-se como obra nacional "num certo adoçamento geral de todas as linhas" (PRADO, 1993, p. 343).

Tal "adoçamento das formas" indicados por Décio neste ensaio sobre José de Alencar, apresenta pistas fundamentais para entendermos o que o crítico irá identificar como particularmente brasileiro em nossa produção dramática. Tal adoçamento, nos aproximaria de certo pendor romântico ao brasileiro, a sua forma de organização social e à sua dramaturgia. Esse pendor romântico, bem trabalhado literária e cenicamente poderia produzir grandes obras, contanto que se mantivesse vivo e presente uma certa "qualidade de sentimento". No fundo, o que Décio percebe, e irá perceber de forma muito particular em "A Moratória" de Jorge Andrade, é que essa "qualidade de sentimento" é o que nos liga às nossas raízes, a quem somos, às nossas lembranças (para usar um termo dramático) domésticas. Falemos um pouco de Décio e de "A Moratória".

Há um aspecto central que parece saltar aos olhos ao lermos o conjunto de críticas de Décio às peças de Jorge Andrade, para além da clara percepção da imensa admiração do crítico pelo dramaturgo, que consiste no apontar para um elemento "humano" profundo presente na obra de Jorge Andrade. Esse elemento "humano" configura-se como a presença de certa "qualidade de emoção" que em certos momentos apresenta-se como essência da brasilidade e em outros como uma qualidade do dramático que põe em cena personagens verdadeiramente humanas em oposição ao racionalismo épico, ou até mesmo, como um arrebatamento de entrega do público à fantasia e não a um debate conceitual de ideias, isso tudo na visão do crítico.

Como podemos perceber correndo o olho nas críticas de Décio às peças de Jorge Andrade, persiste em todas elas o comparativismo com "A Moratória", sempre insuperável, como elemento central de julgamento do crítico. Não é o caso de citarmos uma a uma as mesmas, mas basta que se passe o olho sobre elas e isso é facilmente identificável: "A Moratória" é, de uma forma ou outra, sempre citada no conjunto de críticas às obras de Jorge Andrade como modelo ao drama moderno nacional. No conjunto, de uma forma ou de outra, fica claro que para Décio "A Moratória" é a maior e melhor obra de Jorge Andrade e o grande feito de nossa dramaturgia moderna. E tal posição desdobra-se num olhar sobre o nosso teatro moderno, no qual as estruturas dramáticas, que oporiam sentimento x razão, verdade humana x categorização social das personagens, guiarão as futuras leituras e produções de nossas obras dramáticas.

O quadro esboçado aqui, a partir de Décio, já é apresentado por Iná Carmargo Costa ao se debruçar sobre a obra de Dias Gomes e a persistência da estrutura dramática em um de nossos autores modernos declaradamente de esquerda e diretamente ligado ao Partido Comunista. Iná irá iniciar um processo de análise que terá em seus dois livros complementares – "A Hora do Teatro Épico no Brasil" (1996) e "Sinta o Drama" (1998) – um coroamento para entendermos questões fundamentais quanto ao teatro moderno brasileiro do século XX, de 1950 a 1970, de um ponto de vista político.

Porém, o que queremos propor aqui é um exercício de certa inversão, se o quadro é altamente proveitoso, talvez a consequência dele não o seja de todo. Me parece que como percepção e diagnóstico, a persistência e permanência do drama no projeto moderno de maior cunho político entre nós – citemos a obra de Dias Gomes, Guarnieri, Vianinha, Boal, etc. – é de fundamental importância ser debatida. Porém, não nos parece que certa consequente desqualificação destas por este traço, seja proveitosa.

Podemos citar a opção de retirada, consciente e justificada, por Iná, de "A Moratória" do quadro geral de "A Hora do Teatro Épico no Brasil" (1996, p. 21), espécie de revisão historiográfica analítica do nosso teatro moderno por um viés político, tendo como foco o desenvolvimento de um teatro moderno no Brasil com suas particularidades de relação com as doutrinas do Partido Comunista nacional. Tal ausência torna-se interessante se pensarmos na leitura proposta por Gilda de Melo e Souza em seu ensaio "Teatro ao Sul" (2008) (escrito em 1956). Gilda toca numa questão fundamental para lermos a obra de Jorge em outra chave, épica, para dizer o mínimo, ao se perguntar porque "ao sul" (São Paulo): o processo histórico de modernização não gerou o que a autora chama de um ciclo do romance moderno brasileira, como ocorreu no Nordeste, tendo José Lins do Rego como expoente mais alto" (SOUZA, 2008, p. 132), mas sim um ciclo teatral/dramático moderno, tendo Jorge Andrade, e "A Moratória", como grande expoente. Respondendo a si mesma, diz que o processo de modernização industrial sofrido por São Paulo possui uma velocidade de transformação que complexifica a nossa percepção do quadro geral a ponto que tal "panorama solicitava antes uma abordagem cinematográfica, dando uma visão de conjunto; ou uma abordagem teatral" (SOUZA, 2008, p. 133). Porém, defendemos que tal potencial, mais próximo ao épico no seu debate/espelhamento histórico de um quadro social, não se contradiz com o quadro de profundo mergulho nas memórias do menino que vivenciou a agonia do

avô ao perder a fazenda de café em 1929, traço responsável pela (especificamente nacional) “qualidade de sentimento”, identificada por Décio.

Nesse sentido entendemos no Brasil a persistência do drama como sintoma. Como proposição, obviamente, ela é problemática no que diz respeito a um projeto de emancipação social das classes subalternas. Porém, não há possibilidade de superação dessa problemática se partindo da ideia, e não do real, da análise concreta (ou da concretude). Assim, "A Moratória" (e tantas outras produções de nosso teatro político, dentre as mais célebres "Eles não usam *black-tie*", de Guarnieri) se coloca como problema analítico fundamental no que concerne a construção de uma crítica histórica e revolucionária na perspectiva de um movimento político de esquerda, exatamente porque mais do que apenas programática, do ponto de vista ideológico, ela detecta determinado quadro de sociabilidade que, ignorado, significa a derrota de antemão de qualquer movimento político emancipatório de classe. Temos insistido nisso, na importância da releitura de certos clássicos (particularmente chamados de “ao meio do caminho”) que foram apropriados, em termos de leitura, por um pensamento conservador, esvaziando, portanto, tais autores e obras de seu lugar fundamental para compreensão e conseqüente construção de um caminho revolucionário; ou mesmo, que foram lidos pela crítica à esquerda, com extrema dureza em relação ao seus traços (ou componentes) considerados reacionários, como os componentes dramáticos, não permitindo às mesmas o trato do ponto de vista interessado, impedindo-se, assim, a compreensão de que tal crítica, mais do que às obras, deveria se dar num processo de compreensão histórica nacional da própria sociabilidade das classes subalternas e suas relações com a luta revolucionária. Quadro criticável, mas impossível de se negar.

Referências

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

_____. **Sinta o drama**. Petrópolis, RJ, Vozes, 1998.

DORIA, Gustavo A. **Moderno teatro brasileiro**. Rio de Janeiro, MEC/SNT, 1975.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 3 ed. São Paulo, Global Editora, 1997.

MEDEIROS, Elen de. “Formas crepusculares, dores silenciosas: o teatro simbolista de Roberto Gomes”.

Revista Pitágoras 500. vol. 1. Out. 2011. Disponível em

<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/issue/view/3/showToc> Acesso: 10 dezembro 2016.

_____. “João do Rio e a crônica social no palco”. In: **Cadernos Letra e Ato**. vol. 2. Jul. 2012.

Disponível em <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/issue/view/18/showToc> Acesso: 12 novembro 2016.

SUSSEKIND, Maria Flora. “Nelson Rodrigues e o fundo falso”. In: **I concurso nacional de monografias – 1976**. Brasília, MEC, 1977. pp. 7-42.

NEVES, Larissa de Oliveira. "Folguedo e teatro: onde terminar um e começa o outro?" In: **Cadernos Letra e Ato**. vol. 04. Julho, 2014. Disponível em <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/issue/view/20/showToc> Acesso: 09 novembro 2016.

NOSELLA, Berilo L. D. "A presença de Luigi Pirandello e Jorge Andrade no moderno teatro brasileiro, ou como Décio de Almeida Prado os enxerga através da lente da formação". **Revista Pitágoras 500**. vol. 3. Out. 2012. Disponível em <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/issue/view/6/showToc> Acesso: 20 novembro 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo, Perspectiva, 1999.

PINTO, Maria Emília Tortorella. **O popular no moderno teatro brasileiro**: das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena). Campinas, Unicamp, 2015.

PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**: crítica teatral de 1947-1955. São Paulo, Perspectiva, 2001a.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo, Perspectiva, 2001b.

_____. "Os demônios familiares de Alencar". In: **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo, Perspectiva, 1993. pp. 299-344.

_____. **Exercício findo**: crítica teatral de 1964-1968. São Paulo, Perspectiva, 1987.

RIBEIRO, Darci. **O povo brasileiro**. 5 ed. São Paulo, Global Editora, 2015.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Tradução de Alexandra Moreira Silva. Porto, Campos de Letras, 2002.

_____. **Poétique du drame moderne**. Paris, Seuil, 2012.

SCHWARCZ, Lília M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil**: uma biografia. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

_____. "Acumulação literária e nação periférica". In: **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo, Duas Cidades, 1990. pp. 207-227.

SOUZA, Gilda de Melo. "Teatro ao sul". In: **Exercícios de leitura**. São Paulo, Duas Cidades/ Ed. 34, 2008. pp. 131-140.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

Recebido em: 21/12/ 2016 - Aprovado em: 15/03/2017