

MARIA ABADIA CARDOSO

ANATOL ROSENFELD:

O CRÍTICO COMO PENSADOR

UBERLÂNDIA - MG
2014

MARIA ABADIA CARDOSO

ANATOL ROSENFELD:

O CRÍTICO COMO PENSADOR

TESE apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em História Social.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientador: Prof.a Dr.a Rosangela Patriota Ramos

UBERLÂNDIA - MG
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

C268 s Cardoso, Maria Abadia, 1978-
2014 Anatol Rosenfeld: o crítico como pensador / Maria Abadia Cardoso. --
2014.
340 f.

Orientadora: Rosangela Patriota Ramos.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. História social - Teses. 3 Rosenfeld, Anatol,
1912-1973 - Crítica e interpretação - Teses. 4. História e teatro - Teses. 5.
Literatura e história - Teses. I. Patriota, Rosangela, 1957- II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
História. III. Título.

CDU: 930

MARIA ABADIA CARDOSO

BANCA EXAMINADORA

Prof.ª Dr.ª Rosangela Patriota Ramos
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
(Orientadora)

Prof. Dr. Eduardo José Reinato
Pontifícia Universidade Católica (PUC-GO)

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa
Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Prof. Dr. Leandro José Nunes
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Para Alice.

AGRADECIMENTOS

O TÉRMINO DE UM percurso nos faz refletir sobre o próprio processo e, especialmente, sobre as pessoas que foram importantes para concretizá-lo. É certo que em muitos casos o discurso não consegue abranger a totalidade e o significado da presença de algumas pessoas, seja por sua ação, seus gestos ou suas palavras. É esse o caso da presença da professora doutora Rosangela Patriota Ramos em minha formação. A sua orientação desde a monografia, passando pelo mestrado e seguindo até o doutorado estará sempre presente em toda a minha trajetória acadêmica. Isso significa que a sua postura intelectual e sua generosidade ao compartilhar seus profundos conhecimentos ecoaram para além da finalização da tese. Não posso deixar de mencionar a sua amizade, a sua preocupação e seu sincero interesse, sempre demonstrados, os quais não se limitam aos “muros” da academia. Obrigada por tudo e, fundamentalmente, por me inspirar a ver que em diversos momentos a própria pesquisa se torna o nosso porto seguro.

Ao professor doutor Alcides Freire Ramos sou imensamente grata por poder assistir a suas brilhantes discussões, seja nas disciplinas cursadas, seja nas reuniões do Nehac, seja nas conversas informais, e, em especial, pela leitura sempre atenta de meus textos, que sempre me faz retornar a eles com outro “olhar”. Agradeço sinceramente por tê-lo em minha banca de Exame de Qualificação e de Defesa. Obrigada também por sua amizade.

Ao professor doutor Eduardo José Reinato agradeço a leitura apurada e extremamente generosa que fez de meu trabalho no Exame de Qualificação. Fico imensamente feliz em saber que será também o leitor da totalidade do meu trabalho na Defesa da tese. Obrigada pela excelente contribuição.

Ao professor doutor Leandro José Nunes agradeço ter aceitado o convite para composição da banca de Defesa. Desde já agradeço também as contribuições que agregarei ao trabalho. Não posso deixar de reconhecer a validade de suas disciplinas ao longo da graduação, estando já os seus referenciais e reflexões incorporados a minha atuação como professora.

Ao professor doutor Rodrigo de Freitas Costa agradeço ter aceitado o convite para composição da banca de Defesa. Tenho certeza que suas contribuições serão

valiosas para o meu trabalho. Fico muito feliz em saber que ele será lido por alguém que acompanhou a minha trajetória acadêmica e compartilhou leituras, discussões, além de ter sido companhia agradável nas viagens. Obrigada por tudo!

Aos leitores de Vesentini e Benjamin – Ludmila, Sandra, Jacques e Talitta –, aos leitores de Certeau, Bloch e Foucault – Leilane, André Bertelli, Carol, Grace, Lays e Rodrigo Francisco –, enfim a todos os colegas do Nehac pelas reuniões de segunda-feira que nos faziam voltar para casa sempre com a sensação de quanto o conhecimento histórico é de fato uma complexa, mas agradável construção.

Estendo meus agradecimentos à amizade de Carol e Nádia. Obrigada pelas conversas compartilhadas.

Ao Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), “lugar” de apoio, de incentivo e de inspiração em todas as etapas de minha formação.

Aos meus colegas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, Denise e Danyollo, pelas agradáveis conversas e por me ambientarem na cidade de Goiânia. De maneira especial agradeço a Flávia pela sempre agradável companhia nos cafés e almoços e principalmente por estar sempre disposta a me ouvir.

À Beatriz, pela revisão generosa e atenta ao texto.

Aos meus pais, Celsa e Jeová, pela vida e pela liberdade que sempre me concederam. Os seus exemplos de força e de dignidade carregarei por toda a vida. Obrigada pela confiança que sempre direcionaram para os meus projetos.

Aos meus irmãos, Aparecido, Silma, Neide e Silvia. De maneira especial à Silvia, que me ajudou bastante com os cuidados da Alice, sem cujo auxílio essa etapa ficaria com certeza mais difícil.

Aos meus sobrinhos Wisner, Fernando, Vanessa, Pedro e Arthur, pelo carinho.

À família Boaventura, Gilson, Eunice, Sônia, Sandra, Silvania, Rosana e César, pelos divertidíssimos almoços e cervejas de domingo e principalmente pelo amor que sempre dedicaram à Alice.

Ao Alencar, pelo convívio e carinho.

À Alice, minha fonte de inspiração, pelo amor incondicional. Obrigada por seu sorriso sempre tornar os meus dias mais leves e felizes.

RESUMO

CARDOSO, Maria Abadia. **Anatol Rosenfeld: O Crítico como Pensador.** 2014. 340 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

PRIVILEGIANDO AS INTRÍNSECAS relações entre a História e a Estética, especificamente uma abordagem que procura compreender a historicidade no âmbito da teoria crítica e da prática criativa, esta pesquisa pautou-se em investigar a produção intelectual de Anatol Rosenfeld. Produção essa que contempla principalmente textos de teoria e crítica literárias, bem como teoria e *práxis* teatrais. Desse modo, a Literatura e principalmente o Teatro foram linguagens fundamentais para investigar a materialidade que a dimensão estética e a dimensão histórica, assim como as suas interfaces, adquirem nos escritos de Anatol Rosenfeld. Com o intuito de compreender a singularidade de suas construções, foi necessário “mapear” não somente os seus referenciais teóricos, mas especialmente os históricos. Dentre outros, foram vieses importantes para o desenvolvimento deste trabalho: atuação intelectual e perspectiva política, passado e presente, arte e política, teoria e crítica. Os seus escritos, considerados aqui como documentos, foram primordiais para situar a historicidade de suas construções.

Palavras-chave: História – Estética – Anatol Rosenfeld – Literatura – Teatro – Crítica teatral

ABSTRACT

CARDOSO, Maria Abadia. **Anatol Rosenfeld: O Crítico como Pensador.** 2014. 340 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

Favoring the intrinsic relationship between History and Aesthetics, specifically an approach that seeks to understand the historicity within the critical theory and creative practice, this research was based on investigate the intellectual production of Anatol Rosenfeld. This production mainly includes texts of literary theory and critics, as well as theory and theatrical *práxis*. Thus, literature and mostly theater were fundamental languages to investigate the materiality that the aesthetic and the historical dimensions, as well as its interfaces, acquire in Anatol Rosenfeld's writings. In order to understand the uniqueness of its construction, it was necessary to "map" not only their theoretic, but specially their historic referential. Among others, important biases for the development of this work were: intellectual activities and political perspectives, past and present, art and politics, theory and critic. His writings, considered here as documents, were crucial to situate the historicity of his constructions.

Keywords: History – Aesthetics – Anatol Rosenfeld – Literature – Theater – Theatrical Review

* * *

CAPÍTULO I

A TRAJETÓRIA DE ANATOL ROSENFELD: NARRATIVAS E PERSPECTIVAS HISTÓRICAS

[11]

“Os primeiros tempos no Brasil”	[14]
O “retorno” ao universo das letras	[21]
Uma reflexão sobre o intelectual	[25]
Anatol Rosenfeld e a Escola de Arte Dramática (EAD)	[36]
A comunidade judaica de São Paulo	[38]
O Nazismo: análise historiográfica e perspectiva histórica	[46]
“A recusa da vida burguesa”	[63]

* * *

CAPÍTULO II

CENA DE SANGUE EM PONTA GROSSA”: APONTAMENTOS SOBRE A OBRA DE ARTE LITERÁRIA

[69]

“Independentemente da apreciação, atualização e concretização dos apreciadores, a obra é uma e a mesma”	[81]
---	------

- “Seria ridículo querer negar hoje que o fato literário se relacione com as questões socioculturais gerais” [96]
- “O critério de julgamento terá de ser o estético” [99]
- A constituição da obra literária em diferentes perspectivas [106]
- Nos meandros da dimensão estética e da dimensão histórica [112]

* * *

CAPÍTULO III

O PENSAMENTO TEATRAL DE ANATOL ROSENFELD: OS AUTORES, AS OBRAS, OS TEMAS E A (RE)CONSTITUIÇÃO DE UMA ESCRITA DA HISTÓRIA

[129]

- “A essência do teatro é a transformação do ator em personagem” [139]

“Vendo as coisas sempre como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e por isso incompreensíveis. Estando identificados com elas pela rotina, não as vemos com olhar épico da distância, vivemos mergulhados nessa situação petrificada e ficamos petrificados com ela”: o teatro épico de Bertolt Brecht [153]

“A obra dramática de Dias Gomes, variada nos processos e formas, nem sempre homogênea no que se refere ao valor e às próprias aspirações artísticas, distingue-se, apesar de tudo, pela unidade fundamental. Essa unidade reside no empenho consequente e pertinaz, por valores políticos e sociais – por valores humanos, portanto – mercê da visão crítica de um homem que não está satisfeito com a realidade do Brasil e do mundo”: as escolhas de Rosenfeld na dramaturgia de Dias Gomes [172]

“Era um homem cujo trabalho, cuja argúcia crítica
foi se impondo e foi se impondo tanto pelo que trazia,
quanto pelo que recebeu e soube incorporar [...]”

[203]

* * *

CAPÍTULO IV

A CRÍTICA TEATRAL DE ANATOL ROSENFELD E SUA INTERFACE COM A CULTURA BRASILEIRA

[217]

“A poética de Boal”: a singularidade interpretativa
de Anatol Rosenfeld em *Arena conta Tiradentes*

[231]

“O teatro agressivo”

[275]

* * *

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[312]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[321]

Introdução

Articular as manifestações teatrais às rupturas e continuidades do tempo histórico que as acolheram implica, de um lado, um esforço de apreensão de aspectos significativos daquela sociedade mediante escolhas artísticas. De outro lado, os distintos níveis das relações sociais dão indícios que possibilitarão articular motivos que explicam a presença de obras artísticas em situações específicas, pois a construção do repertório temático e formal, e as circunstâncias do momento histórico estimulam e propiciam a emergência de determinadas práticas e representações.

Arte/Política e História/Estética como campos investigativos são possibilidades de trabalho nas quais a arte, ao desvelar sua historicidade, propicia o instigante diálogo entre o historiador e as diversas linguagens artísticas. Enfim, [...], é oportuno recordar: o diálogo entre História e Teatro tem sido realizado com o firme propósito de a História emprestar ao Teatro a sua singularidade interpretativa, ao passo que a este caberá conceder ao historiador a ousadia do possível no seu contato com a ficção.

Rosangela Patriota

“COMO ESCREVE A HISTÓRIA?” “Para que serve a história?” “O que fabrica um historiador quando faz história?” Questionamentos que motivaram a escrita de alguns historiadores, respectivamente, Paul Veyne,¹ Marc Bloch² e Michel de Certeau.³ No que se refere a esse último, a sua “operação historiográfica”, ao definir as instâncias de “lugar social”, de “uma prática” e de “uma escrita”, procura contemplar, em termos epistemológicos e metodológicos, as nuances do próprio *metier*.

Adentrando no campo das definições, a primeira instância, como o próprio nome especifica, traz à tona os elementos que permitem situar o lugar de produção do próprio conhecimento histórico. “É em função deste lugar que se instauram métodos, que se delineia a tipografia de interesses, que os documentos e questões, que lhes são propostas se organizam”.⁴ Desde que se faça a extensão para campo de conhecimento e campo histórico-social é possível dizer que o conhecimento histórico adquiriu o seu devido estatuto, ou seja, só é legitimado graças ao lugar em que é elaborado. Em suma um conceito extremamente relevante para a abordagem da relação entre “produtos” e “lugares de produção”.

No que se refere à segunda instância, sabe-se que, para Michel de Certeau, a “prática” do historiador “[...] trabalha sobre o material para transformá-lo em história”.⁵ Essa prática permite uma transformação nos objetos, seja distinguindo-os de um “continuum” percebido; seja redistribuindo o espaço por meio do estabelecimento das fontes: “esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto”;⁶ seja permitindo o surgir das diferenças: “[...] poder-se-ia dizer que a formalização da pesquisa tem, precisamente,

¹ VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história.** Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4 ed. Brasília: UNB, 1998. 285 p.

² BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou o ofício de historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. 159 p.

³ CERTEAU, Michel de. **A escrita da História.** Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 345 p.

⁴ Ibid., p. 67.

⁵ Ibid., p. 79.

⁶ Ibid., p. 81.

por objetivo produzir “erros” – insuficiências falhas – cientificamente utilizáveis”;⁷ seja no trabalho sobre o “limite”, em suma, a maneira como a história lida e “olha” para outros campos de conhecimento, isto é, ela se desloca para outros campos (sociológico, econômico, cultural etc.) oriundos de problemática e interesses específicos e “o historiador assume esse interesse, como uma tarefa própria no conjunto mais amplo da pesquisa”.⁸ Por todas essas questões, a “prática” é condição primordial para a produção do conhecimento concebido como histórico:

Em história, como alhures, é científica a operação que transforma o “meio” – ou o que faz de uma organização (social, literária etc.) a condição e o lugar de uma *transformação*. Dentro de uma sociedade ela se move, pois, num dos seus pontos estratégicos, a articulação da cultura com a natureza. Em história, ela instaura um “governo da natureza”, de uma forma que concerne à relação do presente com o passado – não sendo este um “dado”, mas um produto.⁹ [Destaque do autor]

Ao mesmo tempo, essa “operação”, quando articulada a um “lugar social”, só adquire o estatuto de “histórica”, em suma, materializa-se, por meio de uma escrita. Se a prática redistribui o espaço por meio do estabelecimento das fontes, dialoga com outros campos de conhecimento, demonstrando os propósitos de sua construção, trazendo assim a visão de um campo indeterminado de possibilidades, a escrita (o discurso) apresenta exigências distintas:

[...] através de um conjunto de figuras, de relatos e de nomes próprios, torna presente aquilo que a prática percebe como seu limite, como exceção ou como diferença, como passa. Por estes poucos traços – a inversão da ordem, o encerramento do texto, a substituição de um trabalho de lacuna por uma presença de sentido – pode-se medir a servidão que o discurso impõe à pesquisa.¹⁰

Não é aleatoriamente que esse processo traz uma consequência primordial para a “matéria prima” sobre a qual a história se organiza: o tempo. “Não é menos verdade que toda historiografia coloca o *tempo das coisas* com um contraponto e a condição de

⁷ CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 86.

⁸ Ibid., p. 90.

⁹ Ibid., p. 80.

¹⁰ Ibid., p. 94.

um *tempo discursivo*".¹¹ Delineiam-se assim as duas categorias que, se desconsideradas, impossibilitam a produção do discurso histórico: o tempo das coisas (real) e o tempo discursivo (diegético).

Nesse sentido, entre uma instância e outra se coloca uma diversidade de nuances que se poderia denominar de objetos, de temas, de conceitos e de temporalidades que recebe uma organização/desorganização, já que a “operação historiográfica” lhes concede um novo estatuto. Em outras palavras, há a passagem de um processo (acontecimento) à sua elaboração intelectual (fato).

Em termos de prática de pesquisa, o estudo de Carlos Alberto Vesentini¹² propõe que entre o “acontecimento” e o “fato” se retirem consequências do ato de “rememorar”. O termo rememorar não deve ser aqui compreendido como uma simples recordação ou lembrança. Partindo desta extensão o autor evidencia de forma crítica a maneira pela qual esse exercício foi singularmente efetivado pelos agentes envolvidos na “Revolução de 30”. Em verdade, avaliando sistematicamente temas, agentes e lutas, o autor “retorna” ao processo e demonstra a maneira pela qual “1930” constituiu-se como “Revolução”. Em torno desse empreendimento intelectual, o “rememorar” cumpre um papel:

Por isso é assustadora a posição do agente quando assume a atitude de distanciamento relativo, sendo sua isenção garantida pela melhor interpretação possível. Não a atitude em si mesma. Como deixar de aceitá-la? Idem quanto ao lembrar e refletir conjuntamente. Situar o problema, revê-lo na perspectiva do tempo, criticá-lo ou recuperá-lo fazem parte da retomada da função do agente.¹³

Essa retomada da “função do agente”, ou seja, daquele “eu” que rememora está repleta de significados e complementa com novas nuances o que se pode chamar de “fato histórico”. Ao considerar a percepção histórica sobre a “Revolução de 30” como um processo, Visentini trouxe elementos primordiais para a produção do conhecimento histórico no âmbito teórico e metodológico, dentre outros, a relação entre o passado e o

¹¹ CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 96.

¹² VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997. 219 p.

¹³ Ibid., p. 44.

presente, no sentido em que essa temporalidade lança questões e interfere na interpretação daquela; o tratamento e a apropriação da memória devem considerar o “peso” do momento histórico em que é produzida e legitimada e, fundamentalmente, as consequências de “voltar ao processo”, lugar em que temas, fatos e agentes encontram em definição o seu engendramento no processo, bem como o estabelecimento de sua posterior recuperação e projeção.

Em termos de consequências metodológicas, as proposições de Michel de Certeau e Carlos Alberto Vesentini, entre outras,¹⁴ foram primordiais para uma pesquisa que objetiva pensar, do ponto de vista histórico, a relação entre teoria e prática criativa.¹⁵

Sobre essa relação, o primeiro aspecto que deve ser ressaltado é a necessidade de explicitar as denominações. Desde Aristóteles¹⁶ é impossível desconsiderar a existência de uma sistematização que procura, entre outros objetivos, abarcar uma prática criativa, a qual resulta na produção de determinado objeto artístico, e uma teoria, que se preocupa em situar e compreender o processo que propiciou tal criação. Há uma série de análises¹⁷ que se pautaram em problematizar a relação entre “produtos” e

¹⁴ Tanto em termos teóricos quanto metodológicos, algumas referências foram primordiais para o desenvolvimento desta pesquisa, a saber:

BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232. v. I.

BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou o Ofício de historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. 159 p.

KOSELLECK, Heihardt. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. 368 p.

MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: Silva, Marcos A. da. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984. p. 37-64.

¹⁵ Estes dois conceitos foram utilizados por Raymond Williams em sua abordagem sobre a historicidade do conceito de tragédia e sua presença no âmbito da produção artística. Cf. WILLIAMS, Raymond. Tragédia e ideias contemporâneas. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 69-87.

¹⁶ ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959. 304 p.

¹⁷ Entre outras, podemos destacar:

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004. 154 p.

_____. **Teoria do drama burguês** [século XVIII]. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 268 p.

“processos de produção”, e todo esse exercício reflexivo proporcionou o que se poderia denominar “teoria”.

O segundo aspecto que nos chama a atenção é a exigência de delimitar o que se entende por teoria. Haja vista que, dentre outros, os estudos culturais,¹⁸ a estética da recepção¹⁹ e a própria teoria literária não podem ser concebidos como teoria? Se afirmativo, todas essas teorias não são críticas? E, nessa perspectiva, qual a particularidade e a distinção de um estudo que objetiva abordar a teoria crítica e a prática criativa no âmbito da pesquisa histórica?

Em verdade, a especificidade do estudo reside justamente no “lugar”, isto é, no campo de conhecimento que será desenvolvido, a História, e em relação ao objeto a que se dedicará, a saber, a produção intelectual de Anatol Rosenfeld. Produção essa que versa sobre uma variedade de assuntos, situados na antropologia, teatro, filosofia, literatura e estética. Não é aleatoriamente que as denominações de ensaísta, crítico literário e professor de estética e filosofia se condensam em um único intelectual. Conforme evidencia Décio de Almeida Prado:

Mas talvez o traço distintivo de sua obra crítica esteja nessa capacidade de entrecruzar várias áreas do saber, iluminado umas através das outras. Sendo especialista no sentido rigoroso da palavra em mais de um setor podia encarar com igual propriedade o poeta enquanto filósofo e o filósofo enquanto poeta. [...]. Ia do embasamento teórico à obra de arte viva, recuava ao passado ou

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 268 p.

¹⁸ Para Maria Elisa Cevasco, a utilização do termo os estudos culturais se situa no seguinte aspecto: “Os estudos culturais surgiram em um determinado ambiente sócio-histórico, suas relações com os estudos literários, suas primeiras conquistas teóricas e seu projeto intelectual – que inclui certamente o estudo da cultura dita popular e dos fenômenos da vida cotidiana –, mas reserva espaço para ler a alta cultura”. CEVASCO. Maria Elisa. **Dez Lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 7.

¹⁹ Surgida no fim dos anos de 1960 na Alemanha, essa corrente de crítica literária é denominada como “Escola de Constança”. Segundo Regina Zilberman, a Estética da Recepção diverge basicamente de três propostas da moderna teoria da literatura: em primeiro lugar, da “teoria crítica”, que recusa analisar o impacto da obra, considerando-a como objeto independente das questões sociais. Em segundo lugar, propõe outras alternativas também ao “New Criticism”, presente nos Estados Unidos nas décadas de 1930 e 1940, corrente que vê a obra de arte literária como autônoma, sendo, portanto, necessário considerar apenas seus elementos internos. E, em terceiro lugar, da Fenomenologia, a qual concebe o leitor e o autor como instâncias exteriores que, por isso, não interferem na natureza do texto. Cf. ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989. 124 p.

debruçava-se sobre a escola literária em gestação, sempre com a mesma curiosidade, a mesma penetração analítica.²⁰

A par dessa constatação, torna-se perceptível a necessidade de problematizar a relação entre teoria crítica e prática criativa no âmbito de seus escritos. Dito de outro modo, de que forma essas diferentes instâncias adquirem espaço em sua produção? O movimento entre “embasamento teórico” e “obra de arte viva”, apontado por Décio de Almeida Prado, em verdade, torna-se uma possibilidade para esta pesquisa. Mas, ainda que Rosenfeld tenha adquirido grande respaldo na cultura brasileira tanto do ponto de vista de sua teoria, quanto de sua atividade como crítico, faz-se necessário ainda delinear a proposta e relevância de seu estudo para o campo da História.

A partir dessas colocações iniciais, é possível apontar para algumas hipóteses de investigação: Há um projeto intelectual em Anatol Rosenfeld? Se afirmativo, em que “lugar” esse projeto se fundamenta? Há uma continuidade em suas acepções de teórico e de crítico? E, fundamentalmente, de que maneira a relação entre a História e a Estética aparece em sua produção?

O exercício reflexivo empreendido até aqui fez o seguinte movimento: de um lado evidenciou os seus principais referenciais teóricos e metodológicos e, de outro, apresentou o objeto. É certo que a relação entre as duas instâncias não pode ser pensada de forma estanque. Em outras palavras, não é possível pensar os referenciais de um lado e o objeto da pesquisa de outro. A par dessa perspectiva, alguns apontamentos merecem ser destacados.

Em primeiro lugar, quanto ao objeto de análise. Ao eleger como objeto de investigação a produção intelectual de Anatol Rosenfeld, salta aos olhos o caráter multifacetado de seus escritos, tanto em termos de teoria, seja literária ou teatral, quanto à análise crítica de uma diversidade de processos criativos, situados também em diferentes temporalidades. Ao mesmo tempo, os seus escritos, ao serem aqui considerados como “documentos”,²¹ trazem à tona a exigência de pensar as “condições”

²⁰ PRADO, Décio de Almeida. Em memória de Anatol Rosenfeld. In: GUINSBURG. Jacob; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 18.

²¹ Cf. MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: Silva, Marcos A. da. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984. p. 37-64.

de sua produção, tanto em termos de conhecimento quanto de temporalidade histórica. Desse modo, os seus textos sobre teoria literária, teoria e crítica teatrais, além de não estarem “soltos”, são também componentes de um universo interpretativo consolidado. É justamente sob esse aspecto que, para fazer o seu cotejamento com outras fontes, foi necessário mobilizar um repertório específico tanto do âmbito teórico, quanto do histórico.

Percebe-se assim que essa “operação historiográfica”, ao definir suas fontes e dialogar com outros campos de conhecimento, principalmente o campo das linguagens artísticas – de modo geral a literatura e de modo específico o teatro, sem desconsiderar o “lugar” de onde se fala, uma vez que é esse mesmo lugar que estabelece o modo de dialogar com a documentação e propor/recuperar temáticas e suas historicidades –, inspirou-se em Michel de Certeau.

Da mesma maneira, é ainda procurando retirar consequências da ideia de “lugar social” que se procurou considerar a temporalidade da escrita de Rosenfeld, sobretudo o tratamento que concede a uma relação importantíssima para a História: as dimensões de passado e presente. Tanto em termos temáticos quanto históricos, a sua escrita revela a complexidade de delimitação das fronteiras do passado e do presente, principalmente quando se considera que o seu “passado” se encontra na Alemanha Nazista e, no seu “presente”, vive as contradições e embates do Brasil durante o Regime Militar. Assim, se não é possível pensar a produção do conhecimento histórico sem as vertentes do passado e do presente, no âmbito da atuação intelectual de Anatol Rosenfeld elas adquirem contornos singulares, especialmente quando se considera a reelaboração do passado como um produto, bem como a forma pela qual ele se materializa nos processos criativos que se tornaram “objeto” de sua reflexão.

Provocada por tais questões, esta pesquisa se pautará em fazer uma mediação entre a História e a Estética.²² E o entrecruzamento dessas duas instâncias não poderá se

²² A utilização do termo estética até o momento esteve associado à arte e aos objetos artísticos. Todavia, há que se ressaltar que essa não é a única possibilidade de abordagem do conceito. Terry Eagleton o descreve numa outra perspectiva: “A Estética nasceu como um discurso sobre o corpo. Em sua formulação original, pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten, o termo não se refere primeiramente à arte, mas, como o grego *aisthesis*, a toda região da percepção e sensação humanas, em contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceitual”. EAGLETON, Terry.

restringir a uma análise conceitual. Em outras palavras, é necessário situar, do ponto de vista histórico, o processo que levou às construções intelectuais de Rosenfeld. Processo que, em parte, poderá ser elucidado pela ideia de “lugar social”, desde que entendido como campo de conhecimento e campo histórico-social.

Desse modo, o primeiro capítulo, intitulado “A trajetória de Anatol Rosenfeld: narrativas e perspectivas históricas”, teve como propósito analisar as possibilidades oriundas de sua trajetória no Brasil, o que consequentemente traz à tona a necessidade de pensá-lo como imigrante, judeu e intelectual. Ao mesmo tempo, esteve inserido em processos históricos amplos e complexos. Nesse exercício reflexivo, não se objetivou fazer uma “biografia”, mas, ao considerar que as memórias presentes em **Sobre Anatol Rosenfeld** – uma das principais fontes desse capítulo – organizam, estabelecem e legitimam o “caminho” percorrido por ele, algumas leituras que se colocam nessa perspectiva foram importantes.

O segundo capítulo, denominado “*Cena de Sangue em Ponta Grossa*: apontamentos sobre a obra de arte literária”, pautou-se em “mapear” as reflexões de Rosenfeld a respeito da “estrutura” da obra de arte literária. O diálogo da História e Literatura forneceu importantes perspectivas investigativas, todavia a proposta aqui é delinear o modo como Rosenfeld singulariza a discussão. Em suma, como se configura a “dimensão histórica” e a “dimensão estética” dentro do próprio fenômeno estético. Desse modo, a aproximação da História com a Teoria Literária, bem como com a Estética de Recepção foram importantes para pensar a singularidade dos escritos de Rosenfeld.

A proposta de pensar de que modo o seu pensamento teatral, ao eleger determinados temas e autores como prioridade de reflexão, é, para além de uma elaboração intelectual, um modo de percepção histórica é o objetivo do terceiro capítulo, “O pensamento teatral de Anatol Rosenfeld: os autores, as obras, os temas e a (re)constituição de uma escrita da História”. O mote de investigação será pensar o modo como a relação entre passado e presente é reelaborada e se materializa nos seus escritos teóricos sobre teatro e também de que maneira esses mesmos escritos são, ao mesmo

Particulares Livres. In: _____. **A Ideologia da Estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993, p. 17.

tempo, a possibilidade de uma escrita da História. Ao considerar que sua trajetória se constitui em duas temporalidades distintas, a saber, a Alemanha Nazista e o Brasil do Regime Militar, esse capítulo se propõe a analisar três temas: o “Fenômeno Teatral”, a particularidade de sua leitura sobre Brecht e suas opções a respeito da dramaturgia brasileira.

O quarto capítulo, “A Crítica Teatral de Anatol Rosenfeld e sua Interface com a Cultura Brasileira”, procurará acompanhar, de maneira geral, os pressupostos metodológicos e epistemológicos de sua crítica teatral e, de maneira específica, as interpretações que construiu a respeito dos processos criativos de Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa. Essa análise se pautará ainda em pensar o lugar e o modo como essa perspectiva estabelece um “lugar” e um campo interpretativo para Rosenfeld na História do Teatro Brasileiro.²³

Para tanto, a organização desses capítulos visou a pensar a construção de seu objeto, adotando como um dos pressupostos principais a noção de “singularidade interpretativa”²⁴ que a História empresta ao Teatro. Com o intuito de retirar consequências teóricas e metodológicas dessa possibilidade, tal perspectiva deve ser estendida para a relação entre: História e Biografia; História e Teoria Literária; História e Crítica Teatral, vieses esses primordiais para o desenvolvimento deste estudo. Ao mesmo tempo, tal diálogo tornou-se imprescindível para o fito que perpassa toda esta pesquisa: pensar a relação entre a dimensão histórica e a dimensão estética nos escritos de Anatol Rosenfeld, procurando evidenciar o estatuto que o crítico/teórico lhes reserva, bem como a historicidade do seu exercício reflexivo.

²³ Em termos de possibilidades teóricas e metodológicas, a obra **O Teatro Brasileiro: ideias de uma história** (GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro: Ideias de uma História**. São Paulo: Perspectiva, 2012. 269 p.) fornece indícios importantes.

²⁴ PATRIOTA, Rosangela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008. p. 26-58.

Capítulo I

A TRAJETÓRIA DE ANATOL ROSENFELD:

NARRATIVAS E PERSPECTIVAS HISTÓRICAS

No final do trágico século XX, que conduziu inúmeras ideologias a um destino funesto, faz-se sentir um desejo imperioso de recuperar a unidade desfeita do pensamento e da existência, por tanto tempo separados entre o “Que é existir?” e o “Que é pensar?”. A busca de sentido que daí resulta tem por efeito interrogar de novo que coisa poderia tecer a unidade ou a discordância entre um pensamento da vida e uma vida consagrada ao pensamento. A procura de autenticidade implícita, que emerge desse entrelaçamento, alimenta a necessidade de um desvio biográfico que interroga diferentemente os percursos intelectuais, tentando pensar em conjunto a dimensão racional e a dimensão existencial presentes em seu século.

François Dosse

ANALISAR O SÉCULO XX, em seu teor de tragicidade, é considerar que num curto espaço de tempo os homens se defrontaram com duas Guerras Mundiais, Guerra Fria, genocídios, meios violentos de descolonização, imigrações em massa, entre outros acontecimentos funestos. Certamente, cada um desses processos, amplos e complexos dada à sua própria natureza, já foram estudados e categorizados no campo das ideias. Todavia, um questionamento se coloca: qual a especificidade dessa temporalidade que se denomina século XX, na qual, por mais que o campo reflexivo procure sistematizá-la, sempre sobra espaço para a necessidade de “encontrar significação”?²⁵

Desse modo, a distinção entre o “Que é existir?” e o “Que é pensar?”, ou, ainda, o limite entre a “dimensão racional” e a “dimensão existencial”, proposta por Dosse, na epígrafe acima, dialoga diretamente com essa perspectiva. De que maneira é possível produzir conhecimento sobre a trajetória de um indivíduo que esteve inserido nesse século? Alguém que durante os jogos olímpicos de 1936, em Berlim, foi convocado pela polícia por dar informações a um francês e, sendo judeu, viu-se impelido a abandonar a Alemanha e vir para o Brasil?²⁶

O que se conhecia sobre o seu passado era pouco, filtrado pelas confidências de um ou outro amigo, formando à sua volta uma discreta legenda, tão reservada quanto ele mesmo. Não que não contivesse a sua cota de sofrimento, o seu quinhão de tragédia e de silencioso heroísmo. Não é difícil imaginar, por exemplo, o que teria significado, para um judeu alemão, completar vinte anos na Alemanha de 1932. A subida do Nazismo ao poder cortaria repentinamente toda uma perspectiva de vida, obrigando-o a deixar para trás parentes, amigos, a carreira universitária iniciada no campo da filosofia e das letras.

²⁵ Em verdade, a expressão “encontrar significação” foi lançada por Raymond Williams para fazer um contraponto com o modo pelo qual o mundo contemporâneo banaliza acontecimentos como a fome, as guerras, as catástrofes etc. Nesse processo, segundo ele, acontecimentos perdem o seu teor de tragicidade e passam a ser vistos apenas como “acidentais”. É importante transcrever a passagem na íntegra: “As tragédias vivas do nosso próprio mundo não podem de maneira nenhuma ser assimiladas, ou seja, ser vistas à luz daqueles sentidos de antes; elas são, por mais dignas de pena que sejam, acidentais. Novos tipos de relação e novos tipos de lei, que estabelecem vínculos com nosso sofrimento presente e o interpretem, são as condições da tragédia contemporânea. Mas enxergar novas relações e novas leis é também modificar a natureza da experiência e todo complexo de atitudes e relações que dela dependem. *Encontrar* significação é ser capaz de tragédia, mas, obviamente, foi mais fácil encontrar uma ausência de significação”. WILLIAMS, Raymond. Tragédia e ideias contemporâneas. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 76.

²⁶ Cf. SCHWARZ, Roberto. Os primeiros tempos de Anatol Rosenfeld no Brasil. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995. p. 57-60.

A chegada ao Brasil, em meados da década de 30, marcou o início de um ciclo forçosamente diverso. Ele trabalhou a terra com as próprias mãos como qualquer imigrante, [...], visitou cidades pobres do nosso interior, vendendo gravatas. Percorrida metade da parábola usual do imigrante, a metade mais penosa, [...], abandonou-a para voltar às origens. Retornou aos livros, aos artigos, às aulas particulares, ao trabalho jornalístico, fazendo-se uma espécie de intermediário entre a cultura alemã, que conhecia tão bem, e a brasileira, que começava a amar. E jamais quis ser mais do que isso. Convidado com insistência para cargos estáveis, [...], recusou sempre.

A irradiação de sua influência, fora do âmbito da língua alemã, começou em 1956, com o Suplemento Literário de **O Estado de São Paulo**, de que foi o primeiro titular da seção de Letras Germânicas.²⁷

Essas linhas evidenciam um “tempo diegético”²⁸ em que, de maneira geral, a trajetória de um indivíduo é descrita da seguinte forma: trabalhador na lavoura de eucalipto, vendedor de gravatas, professor e jornalista. E essas diferentes atuações referem-se ao ensaísta, professor de estética e de teatro Anatol Rosenfeld.

Todavia, só é possível compreender esse “postulado da existência contada”²⁹ se se considerar que tal passagem se insere num projeto mais amplo, que é a obra **Sobre Anatol Rosenfeld**, a qual marca o vigésimo aniversário de sua morte e é composta por depoimentos de intelectuais que se relacionaram direta ou indiretamente com Rosenfeld.

²⁷ PRADO, Décio de Almeida. Em memória de Anatol Rosenfeld. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 16-17.

²⁸ “Tempo diegético” ou “tempo discursivo” é resultante da escrita do historiador. É certo que está relacionado ao “tempo das coisas”, ou seja, ao tempo “real”, mas permite, por exemplo, que um século seja descrito em algumas páginas e, fundamentalmente, está sempre relacionado com o presente. “[...] qualquer que seja o seu conteúdo, a historiografia trabalha para encontrar um presente que é o término de um percurso, mais ou menos longo, na trajetória cronológica (a história de um século, de um período ou de uma série de ciclos)”. CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 97-98.

²⁹ Cf. BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: _____. **Razões práticas sobre a teoria da ação**. Tradução de Mariza Corrêa. São Paulo: Papirus, 1997. p. 183-191. A proposta aqui é refletir sobre a trajetória de Rosenfeld no Brasil, o que consequentemente traz à tona a necessidade de pensá-lo como imigrante, judeu e intelectual. Ao mesmo tempo, esteve inserido em processos históricos amplos e complexos. Nesse exercício reflexivo, não se objetiva fazer uma “biografia”, mas, ao considerar que as memórias presentes em **Sobre Anatol Rosenfeld** – uma das principais fontes deste capítulo – organizam, estabelecem e legitimam o “caminho” percorrido por ele, algumas leituras que se colocam nessa perspectiva serão importantes, a saber:

DOSSE, François. **O desafio biográfico**: escrever uma vida. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: EDUSP, 2009. 440 p

LEVI, Giovani. Usos da biografia. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Morais. (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 167-182.

Obra essa que fornece subsídios para traçar um percurso e estabelecer um “lugar” para ele no Brasil. Ao mesmo tempo, quando tal obra é vista como documento e, mais especificamente, como memória³⁰ – uma interpretação construída historicamente por intelectuais que conviveram com Rosenfeld – requer que haja um cotejamento com outros documentos e referenciais.³¹

“OS PRIMEIROS TEMPOS NO BRASIL”

De início, já é necessário apresentar alguns questionamentos: é possível reconstituir a trajetória de um intelectual com início, meio e fim? A que “lugares”, temas ou processos históricos as memórias presentes em **Sobre Anatol Rosenfeld** remetem? Que temporalidade é essa que permite a um indivíduo se movimentar em universos tão distintos? Qual a relação entre a “dimensão racional” e a “dimensão existencial”?

Ao se atentar para algumas passagens – “Ele trabalhou a terra com as próprias mãos como qualquer imigrante (precisávamos, segundo as autoridades, mais de braços para a lavoura que de cérebros)”;³² “Embarcou então para o Brasil, onde fez trabalho

³⁰ Para a abordagem da memória, em seus aspectos teóricos e metodológicos, as seguintes referências serão importantes:

VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**. São Paulo: Hucitec, 1997. 219 p.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 221-232. v. 1. (Obras escolhidas).

³¹ Tal apontamento não coloca em suspensão os aspectos ressaltados em **Sobre Anatol Rosenfeld**, mas, fundamentalmente, mostra que, para rememorar a atuação/presença desse intelectual no Brasil, os depoentes mobilizam um repertório que é histórico e formal ao mesmo tempo. Como exemplo, Sábato Magaldi o concebe como “historiador do teatro”; já Jacó Guinsburg, num caminho próximo, afirma que a reflexão aguda e extraordinária de Rosenfeld lhe permitiu compreender o que estava sendo gerado no palco brasileiro daquele momento. Se se fizer um cotejamento dessas colocações com **O mito e o herói no Moderno Teatro Brasileiro**, (São Paulo: Perspectiva, 1982. 122 p.) verifica-se que parte da atividade teatral no Brasil nas décadas de 1950 e 1960 é retratada nessa obra. Está entre suas prioridades o estudo das produções de Augusto Boal, bem como a construção dramática de Dias Gomes e Jorge Andrade. Apesar de situada no âmbito brasileiro, tal análise faz uma articulação com outros autores como Hegel, Brecht e Durrenmatt, já que se pauta em discorrer sobre o tema do *herói* e do *mito*, conceitos tão complexos para a dramaturgia. Dada a amplitude dessas abordagens, bem como de todo o repertório que Rosenfeld constrói sobre o teatro brasileiro, as colocações dos depoentes são fundamentais para o estudo dos seus escritos no âmbito teatral, tema que será abordado em um capítulo específico deste trabalho.

³² PRADO, Décio de Almeida. Em memória de Anatol Rosenfeld. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 16.

braçal na lavoura. Escapara da prisão e talvez até da morte, mas a sua vida estava cortada”;³³ “Quando chegou ao Brasil, em 1937, a orientação aqui era de aproveitar o braço estrangeiro na lavoura”;³⁴ “Sabe-se que, filho de judeus, fugiu do Nazismo e aportou clandestinamente no Brasil. Sobreviveu no início trabalhando na lavoura”³⁵ – um dos primeiros temas a que a obra **Sobre Anatol Rosenfeld** levará é a imigração. Do ponto de vista histórico, o que é possível afirmar sobre esse tema?

Considerando que “o Brasil é historicamente um país de imigração”,³⁶ há uma diversidade de estudos que focam nesse tema. Existem abordagens, como, por exemplo, a de Lucia Lippi Oliveira,³⁷ que fazem um estudo do processo histórico da imigração no Brasil, revelando, do ponto de vista histórico, as motivações da aceitação ou restrição ao imigrante, bem como os fatores que levaram os portugueses a se concentrarem no Rio de Janeiro, os italianos, em São Paulo e os galegos, em Salvador. Para a autora, “Portugueses, espanhóis e italianos, por serem brancos, católicos e falantes de línguas próximas, podiam ser assimilados mais rapidamente e, como já mencionamos, correspondiam ao perfil do imigrante desejado”.³⁸ Ao mesmo tempo, ocupar uma posição subalterna, segundo Oliveira, não os surpreendia, uma vez que já viviam essa condição no país de origem. Muitos ainda procuravam manter as marcas trazidas da casa que deixaram para trás: retratos de família, imagens religiosas, tapetes, objetos de decoração etc.

Num caminho próximo, Boris Fausto³⁹ centra sua abordagem na “condição específica do imigrante”, evidenciando, em primeiro lugar, o profundo corte que a imigração representa: “Já assentado no Brasil, o imigrante busca amenizar o corte

³³ LINS, Osman. Homenagem à memória intelectual. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 30.

³⁴ SCHWARZ, Roberto. Os primeiros tempos de Anatol Rosenfeld no Brasil. In: Ibid., p. 57.

³⁵ GUINSBURG, Jacó; GUZIK, Alberto. Traços para um retrato de Anatol. In: Ibid., p. 155.

³⁶ KESTLER, Izabela Maria Futado. **Exílio e literatura**: escritores de fala alemã durante a época do nazismo. Tradução de Karola Zimber. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 45.

³⁷ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **O Brasil dos imigrantes**. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002. 74 p.

³⁸ Ibid., p. 27

³⁹ FAUSTO, Boris. Imigração: cortes e continuidades. In: NOVAIS, Fernando A.; SHWARCZ, Lilia Moritz. (Orgs.). **História da vida privada no Brasil**: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 13-61. v. 4.

materializando, de várias formas, a lembrança da terra que deixou”.⁴⁰ Questiona também não apenas o “olhar” do imigrante, mas o “olhar” da população do país que o recebe. A cidade de São Paulo adquire espaço de reflexão privilegiado pelo autor:

Os estrangeiros não formavam, é bem verdade, uma frente homogênea, pois as diferentes etnias distinguiam-se uma das outras, elaborando ou reforçando imagens preconceituosas do “judeu da prestação”, do “espanhol encrenqueiro”, do “turco embrulhão”, etc., mas tinha em comum uma convicção essencial: todos se consideram gente devotada ao trabalho, os verdadeiros construtores de uma cidade que ia se convertendo em metrópole.⁴¹

No que se refere a esse último aspecto, não é possível desconsiderar as mudanças ocorridas na cidade de São Paulo em meados do século XX. Aliando surto desenvolvimentista e manifestação da ideia de progresso, as organizações de cultura, tais como museus, teatros, cinemas etc., eram produtoras de novas formas de sociabilidade.⁴² Em meio a esse processo, os imigrantes cumpriram um papel importante:

Apesar da redução das correntes imigratórias no fim dos anos 30 e, muito especialmente, a partir das restrições impostas pela legislação de 1934, foi exatamente nos anos 50 que sua presença se impôs. Os imigrantes começaram a alcançar o topo da escala social em múltiplas atividades, [...] com presença crescente nos meios de comunicação social, nos aparelhos culturais, na literatura, no cinema, no teatro, explodindo uma gramática cultural de múltiplos tons, densamente impregnada pela nova sensibilidade.⁴³

A legislação imigratória (1930-1945) e seus fundamentos ideológicos adquirem espaço nos estudos de Izabela Maria Furtado Kestler.⁴⁴ O decreto-lei 19.482 de 12 de dezembro de 1930 limitava o número de imigrantes que poderiam entrar no Brasil. “O objetivo era não só manter o mais baixo possível o número de desempregados, como

⁴⁰ FAUSTO, Boris. Imigração: cortes e continuidades. In: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Orgs.). **História da vida privada no Brasil**: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 18. v. 4

⁴¹ Ibid., p. 26.

⁴² Cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura**: São Paulo no meio de século XX. Bauru: EDUSC, 2001. 484 p.

⁴³ Ibid., p. 58.

⁴⁴ KESTLER, Izabela Maria Furtado. **Exílio e literatura**: escritores de fala alemã durante a época do nazismo. Tradução de Karola Zimber. São Paulo: EDUSP, 2003. 291 p.

também evitar o acirramento da luta de classes com a entrada de imigrantes supostamente doutrinados pelo marxismo ou com a experiência sindical”.⁴⁵ Em 1934 foi promulgado o decreto-lei 24.258, que distingue entre imigrantes e não imigrantes. No primeiro caso, são considerados os estrangeiros que vinham trabalhar como técnicos ou na agricultura. E, no segundo, os não agricultores e turistas. Já a partir de 1937, a legislação foca em reprimir a imigração judaica para o Brasil. Contudo, o estudo de Kestler, ao priorizar a literatura de exílio, questiona inclusive a utilização do termo “imigrante”, uma vez que os escritores e jornalistas de fala alemã que vieram para o Brasil não o fizeram voluntariamente. Outra ressalva feita pela autora merece ser transcrita:

A distinção usual na pesquisa do exílio entre o “exílio político”, isto é, “antifacista” e a “imigração judaica em massa” deve ser evitada devido ao seu caráter qualificativo. [...] No caso da imigração judaica trata-se também de uma história da aculturação, da assimilação e, paradoxalmente, em muitos casos da manutenção da língua e cultura alemãs.⁴⁶

Existem ainda estudos que retratam a ocupação desses imigrantes na produção fabril. Assim, os italianos investiram na indústria alimentícia e na tecelagem, os alemães na produção de cerveja e de papel, os judeus, e depois os coreanos, na produção de tecidos.⁴⁷

Esses apontamentos iniciais permitem apresentar, do ponto de vista histórico, certas características do processo que permitiu a Anatol Rosenfeld entrar no Brasil como imigrante. Todavia, quando se pensa em sua trajetória num sentido mais amplo, há uma singularidade em sua condição de imigrante, pois, ao contrário de muitos que aqui aportaram, não desenvolvia trabalhos braçais anteriormente, uma vez que, conforme evidenciam os depoimentos, abandonou um doutorado sobre romantismo

⁴⁵ KESTLER, Izabela Maria Futado. **Exílio e literatura**: escritores de fala alemã durante a época do nazismo. Tradução de Karola Zimber. São Paulo: Edusp, 2003, p. 45. Sob esse aspecto, outra referência também é importante: FLORES, Hilda Agnes Hübner. **História da imigração alemã no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EST, 2004. 143 p.

⁴⁶ KESTLER, 2003, op. cit., p. 15.

⁴⁷ Cf. CARNIER JUNIOR, Plínio. **Imigrantes**: viagem, trabalho e integração. São Paulo: FTD, 2000. 64 p.

alemão e foi ser colono numa fazenda em Campinas. Assim, registrado como agricultor, conseguiu chegar ao Brasil.

Também, diferentemente dos imigrantes que procuravam manter vivos aspectos da terra de origem, pouco falava de sua vida pessoal: “[...] um silêncio que tragava de qualquer referência pessoal. Hábito adquirido no início do exílio? Um modo de amortecer, para si mesmo, recordações de identidade anterior?”.⁴⁸

Ao mesmo tempo, no que se refere à imigração judaica, não é possível, no caso específico de Rosenfeld, falar nem em “aculturação” nem em “manutenção da língua e cultura alemãs”, pois, ainda que a sua obra revele um amplo conhecimento dessa cultura, o repertório que construiu sobre a arte e a cultura no Brasil demonstram que estabeleceu raízes⁴⁹ no país que o recebeu.

⁴⁸ LADEIRA, Julieta de Godoy. O fim de um homem livre. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 23-24.

⁴⁹ Essa expressão é inspirada em Simone Weil no que diz respeito a dois termos: “enraizamento” e “dezenraizamento”. O primeiro é resultante da participação do indivíduo no lugar, no nascimento, na profissão: “Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber quase que a totalidade da sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios de que faz parte naturalmente”. (WEIL, Simone. *O Enraizamento*. In: _____. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 347.) Já o segundo ocorre quando há conquista militar, e essa é sempre nefasta. No caso de Rosenfeld, pode-se, numa leitura inicial, dizer que ele passou pelo processo de desenraizamento, uma vez que se viu obrigado a sair de seu lugar de origem e teve que se adaptar a uma realidade totalmente diferente. Contudo, quando se considera a riqueza do modo como sua obra dialoga com a cultura brasileira e seu pleno conhecimento dessa realidade, é impossível negar que conseguiu estabelecer novas raízes: “Integrara-se neste meio. Não como estrangeiro, mas como alguém que estava do lado de dentro, participando de nossos problemas”. (LADEIRA, 1995, op. cit., p. 24) Para ter uma dimensão da sua obra, é válido citar alguns de seus trabalhos:

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993. 257 p.

_____. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 176 p.

_____. **Doze Estudos**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960. 175 p.

_____. **O Teatro Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1968. 173 p.

_____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. 270 p.

_____. **Estrutura e Problema da Obra Literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976. 66 p.

_____. **Mistificações Literárias: “Os protocolos dos sábios de Sião”**. São Paulo: Perspectiva, 1976. 192 p.

_____. **Teatro Moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 249 p.

_____. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982. 122 p.

_____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 305 p.

Ainda com o intuito de acompanhar a trajetória de Rosenfeld, outro momento encontra-se descrito nas palavras de Schwarz: “foi lustrador de portas no Paraná, e depois representante das gravatas **Back**, trabalho com que viajou pelo Brasil e chegou a ganhar dinheiro”.⁵⁰

Para Marcelo Gruman,⁵¹ a concentração de judeus em ambientes urbanos tem origem em épocas remotas da história europeia, durante os séculos em lhes havia sido proibido adquirir e cultivar terras. No caso específico do surto urbano-industrial brasileiro, as duas grandes metrópoles – São Paulo e Rio de Janeiro – tornaram se locais privilegiados de oportunidades. Nesse processo, a mascateação⁵² foi o modo de inserção mais típico dos imigrantes recém-chegados, atividade que contemplava algumas vantagens:

_____. **História da Literatura e do Teatro Alemães.** São Paulo/Campinas: Perspectiva/Edusc/Unicamp, 1993. 306 p.

_____. **Letras Germânicas.** São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSC/Unicamp, 1993. 338 p.

_____. **On The Road:** ficção. São Paulo: Perspectiva, 2006. 269 p.

_____. **A arte do teatro:** aulas de Anatol Rosenfeld (1968). Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009. 407 p.

⁵⁰ SCHWARZ, Roberto. Os primeiros tempos de Anatol Rosenfeld no Brasil. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld.** São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 58.

⁵¹ GRUMAN, Marcelo. “Ser doutor no país dos bacharéis”: o papel da identidade étnica no processo de integração dos judeus à sociedade brasileira (1900-1940). **Revista Espaço Acadêmico**, n. 73, Jun. 2007.

⁵² A atividade de mascate é uma das fontes de inspiração para a criação literária de Meier Kucinski em **Imigrantes, Mascates e Doutores**. É possível traçar um paralelo entre a abordagem de Gruman e os contos de Kucinski. Ambos têm como “pano de fundo” a inserção dos imigrantes judeus no Brasil. Assim, as preocupações que perpassam a atividade de mascate, como o investimento no trabalho, bem como a busca pela ascensão social e a ênfase na educação dos filhos, conforme descritas por Gruman, ecoam respectivamente nos contos de Kucinski, como “O fim do mês”, “Champagne autêntico francês” e “O ator e o professor catedrático”. Em seu conjunto, demonstram o quanto a criação artística “bebe” em fontes históricas. Faz-se importante ressaltar que, embora Rosenfeld tenha seguido um caminho diferente do desse escritor que, “após sua imigração para o Brasil, [...] continuou a sua atividade jornalística e literária iniciada na Europa, publicando reportagens nos jornais de Vilna, o Vilner Tog (**O Diário de Vilna**), de Kovna, no seu **Floksblat (Jornal do Povo)** e outros”, (BEREZIN, Rifka. Prefácio. In: KUCINSKI, Meier. **Imigrantes, mascates e doutores**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 21.) como grande ensaísta e crítico, nunca deixou de produzir intelectualmente. Exercendo a atividade de caixeiro viajante, além de conhecer o interior do Brasil, como Goiás, Mato Grosso etc., iniciou a produção de seus primeiros escritos aqui no país, os quais constituíam-se de poesia e de ficção em idioma alemão. Sob a coordenação de Jacó Guinsburg e Nanci Fernandes, essa produção encontra-se sistematizada sob o título **On The Road**, obra que mostra não somente riqueza poética, mas o “olhar” que lança para a cultura brasileira e para sua condição de imigrante e de judeu. Para além disso, em seu conjunto, a sua obra evidencia um amplo conhecimento, entre outras, das áreas de Literatura, de Teatro e de Crítica teatral, repertório que será analisado nos próximos capítulos.

Em primeiro lugar, dispensavam qualquer habilidade específica ou soma significativa de recursos. Começavam-se carregando caixas e malas dos mascates mais treinados e mal aprendiam as palavras e frases suficientes para executar a venda. [...]. À medida que o Brasil se tornava mais urbanizado, o comércio também crescia, por isso as oportunidades de ascensão econômica permaneceram relativamente abertas.⁵³

Com o desenvolvimento dessas atividades, muitos imigrantes judeus tornaram-se donos de pequenas oficinas, fabricantes de roupas, móveis etc. Nos anos de 1930 já havia no bairro paulistano do Bom Retiro uma série de firmas de vestuário que fabricava e vendia roupas, casacos, coletes e gravatas. Ainda para o autor, o modo como esses imigrantes evidenciavam sua ascensão social era a ligação entre o local de residência e prestígio social. E também a ênfase na educação dos filhos: “[...] os imigrantes projetaram nos filhos (e estes, nos netos) aquilo que não conseguiram ser e fazer, ou seja, ser um “doutor” no país dos bacharéis”.⁵⁴

Em verdade, para refletir sobre esse momento na trajetória de Rosenfeld, em especial o fato de ter se tornado caixeiro viajante, atividade sobremaneira ligada ao comércio, a análise atrás contribui mais para fazer um contraponto, uma vez que, apesar de ter tido a oportunidade de adquirir o seu próprio negócio e enriquecer – conforme palavras de Schwarz, “[...] então ele viajava, vendia as gravatas e as capas e retomava aos estudos, parece que ele ganhou muito dinheiro nesse período [...]”,⁵⁵ perspectiva presente no modo como os judeus buscavam “construir” um “lugar” no Brasil, conforme aponta o estudo de Grumam, – a opção de Rosenfeld nesse momento foi outra:

Quando julgou que as suas economias eram suficientes, Rosenfeld deixou as gravatas, organizou-se para viver com o mínimo e dedicou alguns anos integrais à leitura. Instalou-se no porão da casa de um

⁵³ GRUMAN, Marcelo. “Ser doutor no país dos bacharéis”: o papel da identidade étnica no processo de integração dos judeus à sociedade brasileira (1900-1940). **Revista Espaço Acadêmico**, n. 73, p. 2, Jun./2007.

⁵⁴ Ibid., p. 3-4.

⁵⁵ Depoimento de Roberto Schwarz sobre Anatol Rosenfeld para o projeto **Alemanha Brasil**. Dinâmicas Transculturais. Ensaios Transdisciplinares. Entrevistado por Nádia Barros. Direção de Breno Langhi. Data da entrevista 17 Out. 2008. Disponível em: <http://www.lai.fu-berlin.de/forschung/forschungsprojekte/aktuelle_projekte/brasiliatischeintelektuelle/Entrevistas/Anatol_Rosenfeld/Schwarz_Teil2/index.html>. Acesso em: 22 Out. 2010. [Transcrito]

amigo, na Rua Artur Azevedo, onde pagava um aluguel pequeno. O porão dava para um quintalzinho, e a porta ficava embaixo da escada que subia para a cozinha. Aí Rosenfeld vivia enfurnado, entre a escrivaninha, a cama e os livros empilhados.⁵⁶

Esse foi o momento em que Rosenfeld retomou os estudos e a eles dedicou-se integralmente. Ao mesmo tempo, iniciou a atividade jornalística: “Ele vivia de uma maneira bastante interessante, ele vivia dando aulas particulares e as pessoas pagavam. [...] Ele traduzia artigos em alemão, traduzia notícias em alemão num jornal que tinha aqui. Segundo Schaden, ele era muito explorado pelo diretor deste jornal”.⁵⁷ Retomou a sua vida cultural começando a frequentar eventos culturais dos imigrantes em São Paulo. Paralelamente, se estabeleceu em torno de Rosenfeld uma roda de amigos com os quais se reunia semanalmente para discutir filosofia.

O “RETORNO” AO UNIVERSO DAS LETRAS

Outro momento dessa trajetória que as memórias de **Sobre Anatol Rosenfeld** revelam é a sua atuação no Suplemento Literário de **O Estado de São Paulo**.⁵⁸ De acordo com as palavras de Antonio Candido:

Penso que gostava das tarefas que lhe permitissem ser útil sem a quebra da liberdade de movimento, como no caso de certas formas de diálogo, real ou virtual, que permitem desdobrar as ideias a plantá-las no mundo. Assim foi que aceitou a seção de Letras Germânicas no Suplemento Literário de **O Estado de São Paulo**, desde o seu início

⁵⁶ SCHWARZ, Roberto. Os primeiros tempos de Anatol Rosenfeld no Brasil. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 58.

⁵⁷ Entrevista de Antonio Candido sobre Anatol Rosenfeld para o projeto **Alemanha Brasil**. Dinâmicas Transculturais. Ensaios Transdisciplinares. Entrevistado por Nádia Barros. Direção de Breno Langhi. Data da entrevista 17 Out. 2008. Disponível em: <http://www.lai.fu-berlin.de/forschung/forschungsprojekte/aktuelle_projekte/brasilianischeintelektuelle/Entrevistas/Anatol_Rosenfeld/candido_1/index.html>. Acesso em: 22 Out. 2010. [Transcrito]

⁵⁸ No que se refere à criação desse suplemento, é válido mencionar a dissertação de mestrado de Elisabeth de Souza Lorenzotti intitulada **Do artístico ao jornalístico**: vida e morte de um suplemento. Entre outros documentos, a autora lança mão do projeto de criação do Suplemento e de entrevistas com Antonio Candido (idealizador), Décio de Almeida Prado e Ítalo Bianchi. Esse empreendimento foi abordado em termos de: nascimento do projeto, autonomia do suplemento em relação ao jornal e a opção de que ele fosse uma publicação que privilegiasse a análise e a reflexão: “publicação não jornalística, mas artística e literária”. LORENZOTTI, Elisabeth de Souza. **Do artístico ao jornalístico**: vida e morte de um suplemento. 2002. 129 f. Dissertação. (Mestrado em Jornalismo) – Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, f. 32.

em 1956; e este foi o veículo que revelou ao país o grande intelectual até então só conhecido pelos amigos.⁵⁹

O surgimento do Suplemento Literário de **O Estado de São Paulo** se insere num quadro da história do Brasil específico, o que traz à tona a exigência de articular processos históricos – os quais incluem mudanças econômicas, políticas e culturais – com o campo das ideias, ou seja, da produção e da divulgação do saber propriamente ditos.

Pode-se dizer que entre os anos de 1950 até o final da década de 1970 assistiu-se no Brasil à constituição de uma economia moderna. As mudanças oriundas do processo de industrialização ecoaram em diversos aspectos, desde as maravilhas eletrodomésticas, passando pelo aparecimento dos alimentos industrializados, até os novos hábitos de vestuário, constituindo assim os “novos padrões de consumo”.⁶⁰

Paralelamente a esse processo, a urbanização deixava as suas marcas. Já nos anos de 1950 migraram para as cidades cerca de oito milhões de pessoas. Em especial, cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Salvador passavam a denotar uma “sociedade em movimento”:

[...] a industrialização acelerada e a urbanização rápida vão criando novas oportunidades de vida, oportunidades de investimento e oportunidades de trabalho. Oportunidade de investimentos na indústria, no comércio, nos transportes, nas comunicações, na construção civil, no sistema financeiro, no sistema educacional, de saúde, etc., que exigem capital maior ou menor, tecnologia mais ou menos complexa.⁶¹

É certo que essas profundas mudanças repercutiram nos âmbitos político e cultural. Parte da produção intelectual do período priorizava a elaboração de projetos de desenvolvimento para o Brasil, a exemplo da ESG (1948) e do ISEB (1955). Houve também a expansão dos centros de pesquisa, com investimento nas áreas de

⁵⁹ CANDIDO, Antonio. A inteligência crítica e o gosto pela erudição. In: GUINSBURG, Jacob; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 54.

⁶⁰ Cf. MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS; SCHWARCZ. **História da vida privada no Brasil**: contrastes na intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 559-658. v. 4.

⁶¹ Ibid., p. 581.

Antropologia, Sociologia e Educação, com destaque, em São Paulo, para a criação do Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo. Constituía-se também uma indústria de bens culturais por meio do teatro, do cinema, ao lado da televisão e da publicidade. A imprensa sofreu uma grande modificação. Assim, se nos anos de 1930-1940 sobrevivia de pequenos anúncios e da publicidade de lojas comerciais, nos anos de 1950 investiu no setor publicitário.⁶²

É exatamente em meio a esse turbilhão de mudanças que o surgimento dos suplementos deve ser situado:

Um aspecto imediato chama a atenção do observador da imprensa dos anos 50: o aparecimento de novos suplementos literários em quase todos os grandes jornais diários. E os jornais que não tinham suplementos literários abriam espaço para temas ligados à cultura através de seções específicas.⁶³

Segundo Alzira Alves de Abreu, os cadernos de arte e de literatura intitulados “Suplementos” eram editados aos sábados e domingos:

Silviano Santiago nos fala que “o jornal criou semanalmente para o escritor e a literatura um lugar muito especial – o suplemento literário”, e explica a lógica deste veículo: “complemento é parte de um todo, o todo está incompleto se falta o complemento. Suplemento é algo que se acrescenta a um todo. Portanto sem o suplemento o todo continua completo. Ele apenas ficou privado de algo a mais. A literatura (contos, poemas, ensaio, crítica) passou a ser algo a mais que fortalece semanalmente os jornais, através de matérias de peso, imaginosas, opinativas, críticas, tentando motivar o leitor apressado dos dias de semana a preencher o lazer do *weekend* de maneira inteligente”.⁶⁴

Em outras palavras, para uma sociedade em rápido processo de industrialização e urbanização, a existência de “novos padrões de consumo” passa também pelo consumo da arte.

Todavia, o estudo sobre os suplementos traz outra perspectiva de problematização: a constituição do perfil dos colaboradores. Em primeiro lugar, podem

⁶² Cf. ABREU, Alzira Alves. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa no Brasil. In: _____, et al. **A imprensa em transição**. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p. 13-60.

⁶³ Ibid., p. 18-19.

⁶⁴ Ibid., p. 21.

lhes permitir o acesso às universidades, a cargos públicos e às editoras, em segundo lugar, acolhem aqueles que não tiveram reconhecimento universitário e se tornam o único veículo para divulgação das ideias.⁶⁵

Considerando a trajetória de Anatol Rosenfeld, essa rápida discussão sobre a constituição dos suplementos reforça ainda mais a singularidade de suas escolhas, pois, uma vez que se observa o seu perfil, fica evidente que a sua inserção no **Suplemento** não objetivava angariar um cargo institucional ou um reconhecimento intelectual.

Em verdade, Antonio Cândido, na organização do **Suplemento**, dedicou uma parte para a seção de literatura estrangeira. E o nome de Rosenfeld para a seção de Letras Alemãs foi indicação de Egon Schaden, professor de Antropologia, em consequência do fato de se reunirem na casa desse professor para discutir Filosofia, Literatura e Cultura.⁶⁶ Esse último apontamento traz à tona outra particularidade da trajetória de Rosenfeld:

⁶⁵ No que se refere a esse aspecto, sob o título “Caderno resgatará suplemento que marcou época”, encontra-se a seguinte afirmação: “Idealizado por Antonio Cândido e dirigido por Décio de Almeida Prado, o Suplemento foi uma inovação à época, contando com colaboradores que se tornaram referência em diferentes áreas. Com o crítico Wilson Martins, os ensaístas Paulo Emílio Salles Gomes e Anatol Rosenfeld, o antropólogo Ruy Coelho”. (CADERNO RESGATARÁ SUPLEMENTO que marcou época. **Estadão**, São Paulo, 06 Mar. 2010. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso.caderno-resgatara-suplemento-que-marcou-epoca,520535,0.htm>>. Acesso em: 24 Jan. 2014.) Juliana Meres Costa, em seu artigo “Sabático: um novo tempo para a leitura? (a retomada do Suplemento Literário no **Estado de São Paulo**)”, questiona o papel social destinado à literatura no mundo contemporâneo, problematiza os impasses vividos pelos jornais impressos na era digital e a concomitância de muitas mídias. Em plena crise do jornalismo, o Estadão fez uma reforma gráfica e editorial tendo como referência um passado remoto: “A reformulação gráfica do jornal pode ser entendida como uma tática de sobrevivência, posto que essa ocorreu em um contexto de crise do jornalismo impresso. A criação do **Sabático**, bem como sua imediata identificação com o **Suplemento Literário**, pode ser compreendida da mesma forma, já que se baseia na reapropriação de um modelo consagrado cujo *status* enquanto item de erudição de cultura é inegável”. (COSTA, Juliana Meres. Sabático: um novo tempo para a leitura? (A retomada do *Suplemento Literário* no Estado de São Paulo). **Anais do SETA**, v. 5, 2001. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/article/view/1269>>. Acesso em: 24 Jan. 2014.) Ainda que, conforme evidencia a autora, essa seja uma estratégia que procura estabelecer prestígio para o jornal, é inegável que a referência usada nesse processo, isto é, o próprio **Suplemento Literário**, idealizado por Antonio Cândido, tem seu lugar como padrão de cultura.

⁶⁶ Constituíram-se em torno da figura de Anatol Rosenfeld grupos de estudos que se propuseram a discutir Filosofia, Estética e outros temas. Dentre tais grupos, destaca-se o do professor Jacó Guinsburg, que assim se expressa: “[...] claro que depois de alguns encontros eu verifiquei, eu e minha esposa verificamos a qualidade da inteligência dele, conhecimento, personalidade, etc. Nós continuamos a ter contato constante. Ele jantava toda segunda-feira na minha casa. Depois disso nasceu um curso de Filosofia e Epistemologia que ele deu, para um grupo nosso que era variado, muita gente entrou, saiu, mas durante mais ou menos quinze anos”. Entrevista de Jacó Guinsburg sobre Anatol Rosenfeld. Disponível em: <<http://www.lai.fu>>

Vivia muito pobemente morando em casas de famílias alemãs que alugavam quarto para ele. E a partir do Suplemento o Anatol se lançou, depois ele fez nome. Ele foi convidado para dar aulas, ele negava qualquer vínculo institucional.⁶⁷

Assim, a “recusa a cargos estáveis”, “a distância da carreira universitária”, a “não institucionalização”, “o distanciamento da burocracia” são sempre destacados nos depoimentos que compõem o livro, tornando-se essa escolha algo que particulariza a sua trajetória. Não é aleatoriamente que em depoimentos sobre Rosenfeld para uma revista alemã em 2008 esse tema é bastante rememorado. Há consenso entre os depoentes ao dizer que o seu sustento era retirado das aulas particulares, dos cursos ministrados e dos artigos que publicava. E isso, é fundamental dizer, era uma opção, porque a sua erudição e conhecimento lhe permitiriam desenvolver uma carreira como professor universitário. Mas a sua escolha foi outra. Assim, conseguiu não apenas sobreviver de seu trabalho intelectual, mas construir uma contundente reflexão sobre literatura e teatro no âmbito brasileiro, contudo sempre distante das instituições.⁶⁸

UMA REFLEXÃO SOBRE O INTELECTUAL

Em verdade, a postura de Rosenfeld traz a exigência de uma análise a respeito da relação entre os intelectuais e as instituições, bem como a da configuração da ideia de “intelectual independente”. Certamente, antes de abordar esses temas é

berlin.de/forschung/forschungsprojekte/aktuelle_projekte/brasilianischeintelektuelle/Entrevistas/Anatol_Rosenfeld/guinsburg_1/index.html. Acesso em: 22 Out. 2010. [Transcrito]

⁶⁷ Entrevista de Antonio Candido sobre Anatol Rosenfeld. Disponível em: <http://www.lai.fu-berlin.de/forschung/forschungsprojekte/aktuelle_projekte/brasilianischeintelektuelle/Entrevistas/Anatol_Rosenfeld/candido_1/index.html>. Acesso em: 22 Out. 2010. [Transcrito]

⁶⁸ Tal opção, com certeza, traz à tona a possibilidade de pensá-lo como um intelectual que não se institucionalizou. Todavia, tanto do ponto de vista conceitual, quanto histórico, há uma gama de problematizações sobre a definição, as áreas de atuação e as representações do intelectual. Há que se ressaltar o diálogo propiciado por tais reflexões. Entre outras, as abordagens de Jean-Paul Sartre e Edward W. Said serão importantes. A obra em que Jean-Paul Sartre debruça-se exclusivamente a discorrer sobre essa temática é organizada a partir de três conferências ministradas no Japão em 1965, sob o título de **Em Defesa dos Intelectuais**. Situando historicamente o lugar em que os intelectuais são “recrutados” e definindo o que se espera deles, o autor evidencia de forma clara e objetiva: “um físico que constrói uma bomba é um cientista; um físico que contesta a construção de uma bomba é um intelectual”. Percebe-se que a crítica caracteriza efetivamente essa função. Edward W. Said demonstra, em sua obra **Representações do intelectual**: as conferências de Reith de 1993, entre outros aspectos, o papel público do intelectual na sociedade, seu diálogo com as instituições, o poder e as autoridades. Todas essas questões serão importantes para problematizar as atividades de Rosenfeld.

imprescindível problematizar algumas questões que são postas em torno do termo intelectual.

Em primeiro lugar, a sua própria definição. Se o referencial for a instrução, eles existem como sacerdotes, escrivães, técnicos, funcionários, professores e especialistas. Contudo, tal perspectiva não é suficiente, uma vez que resta investigar quando começaram a se unir, a adquirir consciência de si próprios como grupo e a ter fama. E isso é algo relativamente recente. Especificamente no final do século XIX na Europa e na Rússia, “os intelectuais assumiram a forma de dissidentes e revolucionários”.⁶⁹

Processos históricos amplos e complexos como a Revolução Russa e a Primeira Guerra Mundial permitiram uma nova configuração para o termo e, ainda que ele permaneça, o seu sentido se modificou: “os intelectuais efetivamente revelaram-se críticos do Estado e da sociedade”⁷⁰.

O raio de ação de tal perspectiva é tão amplo que permite a diferentes teorias que constroem uma visão sobre a realidade social estabelecer um “lugar” para o intelectual. Assim, “[...] de Bakunin no século XIX a Chomsky no século XX, os anarquistas têm resumido que os intelectuais carecem da disciplina, da abnegação e da humildade essenciais para uma atividade política séria; os intelectuais eram elitistas famintos de poder”.⁷¹ Já os marxistas “[...] também viam os intelectuais simpatizantes da burguesia e elitistas destituídos de fibra e incapazes de se comprometerem efetivamente”.⁷² É certo que não é possível descrever a complexidade e consequência de tais interpretações. Todavia, elas são importantes para demonstrar que subjaz à figura do intelectual, em especial nas denominadas teorias de esquerda, a necessidade de que se situem a contrapelo da história.

Se do ponto de vista conceitual há essa complexa definição, a análise de Russel Jacoby⁷³ aponta para temas que dão “forma” à postura do intelectual, a saber, a

⁶⁹ JACOBY, Russel. Intelectuais: da utopia à miopia. In: _____. **O fim da utopia**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 138.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid., p. 143.

⁷² Ibid., p. 146.

⁷³ Id. **Os últimos intelectuais**: a cultura americana na era da academia. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Trajetória Cultural/USP, 1990. 288 p.

reestruturação das cidades, o desaparecimento da boemia e a expansão das universidades. Diz ele: “[...] minha preocupação é com os intelectuais públicos, com os escritores e pensadores que se dirigem a uma audiência educada e não especializada”.⁷⁴ Ainda que os dois primeiros temas sejam motes para pensar o conteúdo e abrangência de determinadas posturas intelectuais, o terceiro terá consequências singulares, pois traz à tona aspectos que envolvem a institucionalização e a especialização.

É nessa perspectiva que Jacoby identifica três gerações: 1900, 1920 e 1940. Os intelectuais nascidos na virada do século – Lewis Mumford, Dwight Macdonald e Edmundo Wilson – “[...] representam os intelectuais americanos clássicos; eles se sustentavam por meio de livros, críticas e jornalismo; nunca, ou muito raramente, ensinavam em universidades”.⁷⁵ Dirigiam-se ao grande público e não se submetiam a ninguém. A geração nascida por volta de 1920 – Alfred Kazin, Daniel Bell e Irving Howe – escrevia para pequenas revistas numa época em que as universidades ainda estavam à margem. Já para a geração de 1940 a vida fora das universidades tornou-se quase impensável: “[...] não apenas eles eram atraídos pelos salários e pela segurança acadêmica, mas também empurrados pelo declínio da vida intelectual tradicional”.⁷⁶ Percebe-se que a instituição que singularizará as gerações é a universidade.⁷⁷ Ela passa a significar estabilidade na vida acadêmica: salário, segurança e férias:

As escolas superiores recém-abertas e ampliadas permitiram, se não obrigaram, que os intelectuais deixassem uma existência precária por carreiras estáveis. Eles trocaram as pressões dos prazos e dos escritos free-lance pela segurança do ensino assalariado e das aposentadorias com férias de verão para escrever e descansar.⁷⁸

⁷⁴ JACOBY, Russel. Intelectuais: da utopia à miopia. In: _____. **Os últimos intelectuais**: a cultura americana na era da academia. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Trajetória Cultural/USP, 1990, p. 18.

⁷⁵ Ibid., p. 29.

⁷⁶ Ibid., p. 32.

⁷⁷ A respeito desse aspecto, Terry Eagleton procura analisar a função crítica que o escritor do século XVIII e parte do século XIX exercia, atividade essa ligada ao domínio público. A institucionalização acadêmica aparece como um “divisor de águas”. Nesse espaço a crítica ganha segurança, especificidade, liderança intelectual, mas comete “um suicídio político; seu movimento de institucionalização acadêmica é também o movimento de efetivo desaparecimento enquanto força socialmente ativa”. EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 58.

⁷⁸ JACOBY, 1990, op. cit., p. 26.

Ainda para Jacoby, se, nos anos de 1950, o futuro dos intelectuais independentes suscitava discussão, nos anos de 1980 discutia-se o futuro de uma classe intelectual: “os intelectuais viajavam com currículos e cartões de visita, eles sobrevivem graças à retaguarda institucional”.⁷⁹ A consequência mais nefasta desse empreendimento é que

O futuro de um indivíduo dependia de um complexo conjunto de avaliações realizadas por colegas e por administradores. A própria liberdade acadêmica era frágil e seus princípios frequentemente ignorados. Essas violações também não estavam restritas a administradores intrometidos ou investigadores externos. A ameaça provinha, talvez de modo crescente, do próprio interior; as carreiras acadêmicas minavam a liberdade acadêmica. Isso pode ser um paradoxo, mas evoca uma contradição inerente à liberdade acadêmica – a instituição neutraliza a liberdade que garante.⁸⁰

A reflexão de Russel Jacoby aborda a constituição dos intelectuais, bem como a perspectiva que se tem deles num período extenso, aproximadamente da virada do século XX até os anos de 1980. Justamente pelos processos históricos desse período, não é possível abordar o tema de maneira linear ou estanque. O seu foco está situado no ambiente norte-americano. Assim, de modo específico, fenômenos como o macarthismo, a contracultura e o modo como a denominada “nova esquerda” se posicionava serão singulares para estabelecer um lugar para os intelectuais. Contudo, ainda que situada numa dada temporalidade, o que permite não apenas datá-la, mas situá-la num ambiente específico, esse estudo, sem dúvida, permite que se vislumbrem alguns aspectos em torno da denominada institucionalização acadêmica. É possível mostrar o modo como o autor situa o processo.

[...] o ambiente, os hábitos e a linguagem dos intelectuais sofreram transformações nos últimos cinquenta anos. Os intelectuais mais jovens não necessitam ou desejam um público mais amplo; quase todos são apenas professores. Os campi são seus lares; os colegas, sua audiência; as monografias, e os periódicos especializados, seu meio de comunicação. Ao contrário dos intelectuais do passado, eles se situam dentro de especialidades e disciplinas – por uma boa razão. Seus empregos, carreiras e salários dependem da avaliação de especialistas,

⁷⁹ JACOBY, Russel. Intelectuais: da utopia à miopia. In: _____. **Os últimos intelectuais:** a cultura americana na era da academia. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Trajetória Cultural/USP, 1990, p. 121.

⁸⁰ Ibid., p. 131.

e esta dependência afeta questões levantadas e a linguagem empregada.⁸¹

Para Jacoby, há uma ruptura entre os intelectuais mais jovens e os intelectuais do passado. Esses últimos, denominados não acadêmicos ou intelectuais independentes, conseguiam escrever e se comunicar com um público mais amplo e leigo, transmitindo não apenas conhecimento, mas sonhos e esperanças. Já aqueles estão demasiadamente preocupados com a carreira acadêmica. “À medida que vida profissional prospera, a cultura pública se torna mais pobre e mais velha”.⁸²

Colocando em questão a perspectiva de Russel Jacoby, Edward Said⁸³ afirma que o século XX trouxe novas problematizações para o intelectual. Dada a configuração histórica desse período, a crítica e o desencanto, a descrença nas antigas tradições, entre outros fatores, deram novas nuances ao trabalho intelectual. Segundo ele,

[...] ser um intelectual não é de jeito nenhum incompatível com o trabalho acadêmico ou mesmo com a profissão de pianista. O brilhante pianista canadense Glenn Gould (1932-82) foi um artista dedicado à gravação, tendo assinado contratos com grandes gravadoras durante toda a sua vida profissional; isso não o impediou de ser um intérprete iconoclasta e um comentador de música clássica com tremenda influência no modo como a execução é realizada e julgada. Intelectuais acadêmicos – historiadores, por exemplo – remodelaram totalmente o pensamento quanto à escrita da História, à estabilidade das tradições, ao papel da linguagem na sociedade. Podemos pensar em Eric Hobsbawm e E. P. Thompson na Inglaterra, ou Hayden White nos Estados Unidos. O trabalho deles teve grande difusão para além da academia, apesar de ter nascido e se alimentado dentro dela na sua maioria.⁸⁴

Se a academia, para Jacoby, traz o desinteresse em lidar com o mundo fora da sala de aula e os profissionais que a ela se vinculam estão preocupados em agradar patrocinadores e agências, definhando assim o debate, para Said, a ameaça específica

⁸¹ JACOBY, Russel. **Os últimos intelectuais:** a cultura americana na era da academia. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Trajetória Cultural/USP, 1990, p. 19.

⁸² Ibid., p. 21.

⁸³ SAID, Edward W. **Representações do intelectual:** as conferências de Reith em 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. 127 p.

⁸⁴ Ibid., p. 77-78.

para o intelectual, independente de sua localização, não é a academia ou o comercialismo das editoras e do jornalismo, mas o profissionalismo:

Por profissionalismo eu entendo pensar no trabalho do intelectual como alguma coisa que você faz para ganhar a vida, entre nove da manhã e cinco da tarde, com um olho no relógio e outro no que é considerado um comportamento apropriado, profissional – não entornar o caldo, não sair dos paradigmas ou limites aceitos, tornando-se, assim, comercializável e, acima de tudo, apresentável e, portanto, não controverso, apolítico e “objetivo”.⁸⁵

Todavia, a análise de Said, além de fornecer nova perspectiva para problematizar o tema da institucionalização, traz outras questões que auxiliam no estudo aqui proposto.

Ele mobiliza alguns pontos de vista para pensar a condição do intelectual. O primeiro deles seria “[...] o intelectual que, forçado a viver no exílio, não consegue se adaptar, preferindo colocar-se à margem das correntes dominantes”.⁸⁶ O intelectual exilado é aquele inconformado, “nunca se encontra plenamente adaptado”⁸⁷ e, ao mesmo tempo, nutre uma insatisfação tamanha que essa se torna seu estilo de pensamento. Entre as vantagens dessa condição, a primeira seria aprender a fazer o melhor em circunstâncias de instabilidade, já que “[...] uma vida intelectual é fundamentalmente conhecimento e liberdade”,⁸⁸ algo que, entretanto, poderia atemorizar muitas pessoas. A sua visão se dá sempre sob duas perspectivas: a do que se deixou para traz e a do que acontece aqui e agora. “Do ponto de vista intelectual, isso significa que uma ideia ou experiência é sempre contraposta a outra, fazendo com que ambas apareçam sob uma luz às vezes nova e imprevisível”.⁸⁹ A segunda vantagem é a tendência a ver as coisas não apenas como são, mas como elas se tornaram o que são. Em outras palavras, pensar os processos como escolhas históricas efetivadas por

⁸⁵ SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as conferências de Reith em 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, p. 78.

⁸⁶ Ibid., p. 60.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid., p. 66.

⁸⁹ Ibid., p. 67.

homens e mulheres. A terceira vantagem é que não é possível retomar a vida e ser simplesmente mais um cidadão no novo lugar.

Para o intelectual, o deslocamento do exílio significa ser libertado da carreira habitual, em que ‘fazer sucesso’ e seguir a trilha das pessoas consagradas pelo tempo são os marcos principais. O exílio significa que vamos estar sempre à margem, e o que fazemos enquanto intelectuais tem que ser inventado porque não podemos seguir um caminho prescrito. Se pudermos tentar esse destino não como privação ou algo a ser lastimado, mas como uma forma de liberdade, um processo de descoberta no qual fazemos coisas de acordo com nosso próprio exemplo, à medida que vários interesses despertarem nossa atenção e segundo o objetivo particular que nós mesmos ditamos, então ele será um prazer único.⁹⁰

Na reflexão de Said, a condição de exilado é real, isto é, o intelectual de fato foi obrigado a abandonar seu país, mas pode ser também metafórica. Tanto num caso como no outro – e já lançando mão de outro termo que revela sua condição –, ele é também “marginal”. Essa situação liberta o intelectual de agir com cautela ou receio de inquietar os colegas, membros de uma mesma corporação.

Naturalmente, ninguém está livre de ligações e sentimentos. Nem tenho em mente o suposto intelectual sem compromisso com o nada, cuja competência técnica pode ser emprestada ou posta à venda a qualquer um. Entretanto, penso que, para ser tão marginal e indomado como alguém que se encontra de fato no exílio, o intelectual deve ser receptivo ao viajante e não ao potentado, ao provisório e arriscado e não ao habitual, à inovação e à experiência e não ao *status quo* autoritariamente estabelecido. O intelectual que encarna a condição de exilado não responde à lógica do convencional, e sim ao risco da ousadia, à representação da mudança, ao movimento sem interrupção.⁹¹

Em seu conjunto, as reflexões de Jacoby e Said mostram que existem perspectivas teóricas a respeito do intelectual fundamentadas em torno de contextos históricos e ambientes específicos. Cada um constrói seus argumentos mobilizando repertórios que às vezes se aproximam e outras vezes se distanciam. Contudo, a realidade histórica constituída em torno de aspectos sociais, econômicos, políticos e

⁹⁰ SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as conferências de Reith em 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, p. 69.

⁹¹ Ibid., p. 70.

culturais não deixa de ser a base das duas investigações. Assim, pode-se dizer que do exercício reflexivo desses dois autores se constituiu uma dada concepção de intelectual. Resta analisar de que modo as denominações construídas auxiliam a compreender a opção de Rosenfeld pela não institucionalização.

“O intelectual independente”⁹² é como Roberto Schwarz o vê.

Ele sentia, suponho, que fora da universidade ou dentro de grupos que se organizavam em função de um interesse vivo e não institucional, de alguma maneira a vida intelectual poderia passar de maneira mais viva, de maneira diferente daquela que ocorre nas universidades. [...] Eu penso que hoje, quando o ideal do intelectual muito frequentemente é aparecer na página três da **Folha**, não deixa de ser interessante esse sentimento para as possibilidades que os pequenos grupos e que a atuação discreta, mas ligada a desejos reais, podem abrir.⁹³

Ainda que não estivesse inserido na academia, Rosenfeld não deixou de ter uma vida intelectual ativa: ministrava cursos, escrevia para jornais etc. A vasta produção que deixou é prova disso. Se tais atividades são passíveis de ser realizadas mesmo por um professor universitário, como entender a sua recusa à institucionalização?

Décio de Almeida Prado, um das pessoas indicadas para convidá-lo para ser professor, afirma “Ele jamais aceitou, porque dizia: - Não, porque eu quero ter tempo livre para poder ler, para poder escrever. Ele não queria enfim era se prender a qualquer tipo de vínculo”.⁹⁴ Também Antonio Cândido oferece subsídios para pensar sobre isso: “[...] talvez porque as palestras semimundanas não atrapalhassem seu desejo de ficar disponível e aberto, enquanto as faculdades trazem uma carga de envolvimento institucional mais do que se percebe”.⁹⁵ Ao mesmo tempo, essa “recusa”, sem dúvida, lhe permitia uma liberdade de pesquisa incomensurável, seja lendo ou escrevendo: “Anatol, como é que você trabalha? – ‘Eu leio duas horas as coisas que eu preciso ler;

⁹² SCHWARZ, Roberto. O intelectual independente. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995. p. 93-97

⁹³ Ibid., p. 96-97.

⁹⁴ PRADO, Décio de Almeida. O *Clerc* perfeito. In: Ibid., p. 76.

⁹⁵ CANDIDO, Antonio. A inteligência crítica e o gosto pela independência. In: Ibid., p. 53.

depois eu leio duas horas as coisas que eu gosto de ler; depois eu escrevo duas horas. Saio um pouco, faço as coisas que preciso ou quero e recomeço”.⁹⁶

Ao mesmo tempo, a sua opção por não se institucionalizar lhe permitia uma liberdade de pesquisa e escrita sobre uma diversidade de assuntos, isto é, não se tornou especialista somente num campo de conhecimento. “Rosenfeld foi um dos primeiros intelectuais a viver como *freelancer* em São Paulo. Além de escrever, dava cursos de literatura e filosofia. Habitara-se aos artigos e às aulas de circunstância, que o limparam da chatice inerente à especialização”.⁹⁷ Assim, embora seu ponto de partida fosse a Filosofia que ele estudou na Alemanha, conseguiu construir uma sólida reflexão sobre literatura brasileira “[...] em cujos meandros se movia com a mesma facilidade com que transitava pelas literaturas europeias, especialmente a alemã”;⁹⁸ passando pelo teatro, investigando a invenção cênica, do teatro do diretor para o teatro do ator, “[...] Anatol Rosenfeld estudou, por via antropológica, linguístico-estrutural e estética, a fenomenologia da atuação e do ato teatral, indo ao cerne desta produção, para captar os seus fatores e sua fatura essenciais”.⁹⁹ Sem desconsiderar os campos antropológicos, linguísticos e estéticos: “era sempre tudo bem fundamentado”.¹⁰⁰

Em verdade, a independência de Rosenfeld não o colocou apenas “fora” das universidades, mas era algo que ele cultivava na escolha da diversidade de temas sobre os quais conseguiu construir uma sólida reflexão, bem como em relação ao público a que se dirigia. Em especial o público de seus cursos, que, pode-se dizer, formava um grupo bastante diversificado.

Eram cursos dados em casa de uns e outros, seguidos de bolo e chá. Reuniam-se, por exemplo, futuros médicos, psicólogos, biólogos, sociólogos, advogados, alguns dos respectivos pais e namorados, para aprender rudimentos de epistemologia. O simples fato de se terem reunido era sinal de insatisfação e desejo de distância crítica em relação à profissão. [...] Nos cursos de Rosenfeld, que não tinham finalidade de diploma, a matéria de ensino cruzava-se facilmente com

⁹⁶ SCHNAIDERMAN, Regina. O homem que não pontificava. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 110.

⁹⁷ SCHWARZ, Roberto. Anatol Rosenfeld, um intelectual estrangeiro. In: Ibid., p. 128.

⁹⁸ MOUTINHO, Nogueira. Anatol Rosenfeld: inteligência e erudição. In: Ibid., p. 21.

⁹⁹ GUINSBURG, Jacó. Anatol Rosenfeld e o teatro. In: Ibid., p. 118.

¹⁰⁰ Ibid.

o acaso das intervenções, e logo entrava pela atmosfera mais viva do interesse real, que não se acomoda na compartimentação acadêmica das disciplinas.¹⁰¹

Desse modo, não há dúvida de que, como “intelectual independente”, Rosenfeld conseguiu se comunicar com um público mais amplo. Outra consequência oriunda daí é a liberdade de escolha dos temas, ou, em outras palavras, liberdade de pensamento. Em contrapartida, havia uma “modéstia na qual ele se conformava para ser intelectual”.¹⁰² Morava em um subsolo pequeno onde havia uma cama, uma escrivaninha com muitos livros e algumas cadeiras.

O Anatol realmente vivia da mão para boca, o Anatol vivia com muito pouco, vivia de aulas e um pouco dos artigos que escrevia, mas realmente vivia com o mínimo. Isso, em compensação, ele tinha todo o tempo para ele, para estudar, para pensar na vida, enfim, era uma opção de vida muito surpreendente, que era de um homem comum. Em geral quem não trabalha é vadio, e ele não trabalhava ou trabalhava o mínimo para ganhar dinheiro, mas era para estudar. Então é uma coisa muito surpreendente.¹⁰³

Em verdade, a “surpresa” de Schwarz reside no fato de que ele e a maior parte dos demais interlocutores que Rosenfeld conquistou ao longo de sua trajetória estavam inseridos nas universidades. Rosenfeld tinha não apenas “[...] uma residência de nível muito inferior à dos seus visitantes”,¹⁰⁴ mas uma opção de vida que o colocava, do ponto de vista de condição social, distante de sua geração.

Então ele se arranjou com o mínimo possível, isso é muito pouco convencional porque ele podia ensinar na faculdade, podia ter uma vida pequena burguesa arranjada [...] não queria depender de um emprego e sempre então viveu com esse mínimo. Os amigos se preocupavam “se o Anatol fica doente, o que acontece? Porque se fosse professor universitário, você tinha hospital do servidor público, você tinha aposentadoria, você, enfim, arranjava a sua vida”. E ele

¹⁰¹ SCHWARZ, Roberto. Anatol Rosenfeld, um intelectual estrangeiro. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 129.

¹⁰² Depoimento de Roberto Schwarz sobre Anatol Rosenfeld para o projeto **Alemanha Brasil**. Dinâmicas Transculturais. Ensaios Transdisciplinares. Entrevistado por Nádia Barros. Direção de Breno Langhi. Data da entrevista 17 Out. 2008. Disponível em: <http://www.lai.fu-berlin.de/forschung/forschungsprojekte/aktuelle_projekte/brasiliatischeintelektuelle/Entrevistas/Anatol_Rosenfeld/Schwarz_Teil2/index.html>. Acesso em: 22 Out. 2010. [Transcrito]

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid.

dizia “é, mas eu prefiro assim”. As pessoas diziam “mas, Anatol, chega a ser uma irresponsabilidade, você podendo ter uma vida melhor por que é que você não procura, e podendo ensinar a um número grande de alunos, como você fica nesse esquema de aulas particulares?”.¹⁰⁵

Se se considerar o aspecto institucional, “Rosenfeld não foi ninguém”.¹⁰⁶ Não se naturalizou, não foi professor universitário, não foi funcionário público e não teve emprego estável. Viveu “[...] sem o consolo de acumular propriedades, sem a segurança do salário, aposentadoria, Hospital do Servidor Público e outras vantagens”.¹⁰⁷

Ao considerar o modo como essas “memórias” levam a construir um dado perfil de intelectual, percebe-se que a postura de Rosenfeld permite pensá-lo, grosso modo, como um dos “últimos intelectuais” de Jacoby, já que não se institucionalizou e, consequentemente, não se tornou “especialista”. Ao mesmo tempo, além de se posicionar à margem de sua geração, o objeto de seus estudos, bem como o público de seus cursos, permite concebê-lo como “marginal” e “amador” na acepção de Said. Assim, o que se verifica é uma discussão teórica da relação entre o intelectual e as instituições e o “rememorar” de muitos intelectuais, mas “[...] além do apelo repetitivo e das camadas interpretativas, o primeiro apelo vem da época”.¹⁰⁸

Nesse sentido, as “memórias”, quando associadas com as discussões teóricas de Jacoby e Said, revelam que, em torno de uma postura intelectual, há a exigência em situá-la numa perspectiva política. É necessário ainda investigar a base e/ou a fronteira entre uma e outra. No caso de Rosenfeld, somente a não institucionalização, ainda que seja um dos fatores que singularizam sua história, não é capaz de explicar sozinha. Faz-se necessário investigar e pensar a sua trajetória num sentido mais amplo.

¹⁰⁵ Depoimento de Roberto Schwarz sobre Anatol Rosenfeld para o projeto **Alemanha Brasil**. Dinâmicas Transculturais. Ensaios Transdisciplinares. Entrevistado por Nádia Barros. Direção de Breno Langhi. Data da entrevista 17 Out. 2008. Disponível em: <http://www.lai.fu-berlin.de/forschung/forschungsprojekte/aktuelle_projekte/brasilianischeintelektuelle/Entrevistas/Anatol_Rosenfeld/Schwarz_Teil2/index.html>. Acesso em: 22 Out. 2010. [Transcrito]

¹⁰⁶ SCHWARZ, Roberto. Anatol Rosenfeld, um intelectual estrangeiro. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 129.

¹⁰⁷ Ibid., p. 127.

¹⁰⁸ VESENTINI, Carlos Alberto. A **teia do fato**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 76.

ANATOL ROSENFELD E A ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA (EAD)

A abordagem do processo de inserção de Rosenfeld na EAD, a atmosfera das aulas e o seu vasto repertório constituem o fio condutor de Alfredo Mesquita em “Rosenfeld e a Escola de Arte Dramática”. O texto revela ainda outra singularidade do intelectual: “Era atento. Uma coisa muito rara hoje em dia, as pessoas prestarem atenção. [...] Ouvia bem, se interessava pelas pessoas, pelas coisas. Era uma coisa raríssima”.¹⁰⁹

Em meio a vários convites para ministrar aulas, Rosenfeld tornou-se professor na Escola de Arte Dramática (EAD). Sobre esse fato, Alfredo Mesquita, diretor da escola, assim se manifesta:

Mais tarde, veio para EAD (Escola de Arte Dramática), no curso de dramaturgia e crítica, para ocupar a cadeira de Estética Teatral. Faltava um professor e eu tive a ideia – que considero genial – de convidá-lo. Ele aceitou imediatamente. [...] Mas disse: “Eu não tenho conhecimento suficiente. Eu preciso me preparar”. Perguntei: “Quanto tempo você quer para se preparar?” Ele disse: “Três ou quatro anos.” Eu respondi: ‘Jamais! Eu preciso de você imediatamente!’ Então eu expliquei para ele: “Na Europa, seria necessário. Aqui no Brasil, não. A gente faz tudo de ouvido. A gente convida uma pessoa que não entende do assunto e ela aceita o convite imediatamente. Mais tarde dá-se um jeito. A gente se vira.” [...] Ele aceitou por se tratar da EAD. [...] Foi uma grande aquisição para a escola. Ele era um grande professor e foi um grande êxito para nós.¹¹⁰

Considerando as escolhas de Rosenfeld apresentadas até o momento, pode-se dizer que tal aceitação está relacionada a dois fatores principais. Em primeiro lugar, o próprio perfil da EAD antes da institucionalização. Sua proposta principal era: “Para representar a vida que ensina, é necessário transformar o teatro em escola. Esse é o desafio da EAD de São Paulo e seu criador Alfredo Mesquita no final dos anos 40”.¹¹¹ Para levar tal projeto adiante seria necessário se esquivar de modelos, currículos, normas ou padrões. Assim, era uma escola diferente, estava fora do quadro institucional.

¹⁰⁹ MESQUITA, Alfredo. Rosenfeld e a Escola de Arte Dramática. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 68.

¹¹⁰ Ibid., p. 69.

¹¹¹ FERRARA, José Armando. Encenar/Ensinar. In: **ESCOLA DE ARTE Dramática (48-68)**: Alfredo Mesquita. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1985, p. 37.

As pessoas se tornavam seus alunos porque gostavam de teatro. Em outras palavras, o foco não era o diploma.

As relações internas, entre direção, secretaria, alunos e professores, tratavam-se sempre de forma direta, pessoal, com forte teor afetivo. Afinal todos estavam ali com um só propósito, porque assim o haviam desejado, sem visar lucro imediato, a não ser o de aprimorar-se. Para os alunos o diploma não garantia nenhuma profissão segura. [...] Os professores, por seu turno, não pensavam em termos de salário, pouco mais que simbólicos e pagos irregularmente. O elo que unia a todos, mestres e discípulos, não era de natureza institucional e sim a sensação, tanto mais forte por ser subjetiva, de estar colaborando numa valiosa obra coletiva.¹¹²

Em segundo lugar, a proposta de repertório da EAD era bastante densa:

Com a finalidade precípua de formar atores e, se possível, com o tempo, dramaturgos, críticos, cenógrafos, diretores e cenotécnicos que, com base cultural sólida, conhecimentos técnicos aprofundados, baseando seu trabalho nos princípios da ética profissional, viessem a integrar o nosso teatro ainda incipiente, frágil mesmo, mas que tantas esperanças justificadas nos trazia.¹¹³

Para alguém que, como imigrante, não objetivou construir fortuna no Brasil, alguém que, como intelectual, preferiu não seguir carreira universitária, certamente o ambiente da EAD atraía Rosenfeld.

Em pouco tempo ele dominou a matéria e conseguiu coisas espantosas com os alunos. Porque ele tinha também um dom didático. E mais do que isso, se integrou ao teatro. Ele disse uma frase que me comoveu: “A EAD mudou o rumo do meu interesse artístico literário, das minhas leituras. Antes, apenas gostava de teatro. Hoje, sou um

¹¹² FERRARA, José Armando. Encenar/Ensinar. In: **ESCOLA DE ARTE Dramática (48-68)**: Alfredo Mesquita. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1985, p. 15-16. Ainda que as relações se estabelecessem dessa maneira, é necessário considerar que, concernente ao conteúdo, método, teoria, fundamentos técnicos e interpretação, havia na EAD um projeto intelectual específico. Esse era condição primordial tanto no que se refere à inserção dos professores quanto ao ingresso e permanência dos alunos. “A estrutura montada por Alfredo Mesquita era fundamentada em um tripé básico: formação cultural, fundamentos técnicos e trabalho de interpretação propriamente dito. Os dois primeiros itens, evidentemente, deveriam preparar o aluno para a plena realização do último. Esse tripé básico já existia em embrião, desde a fundação da Escola, com as seguintes matérias: história do teatro, drama e comédia (interpretação), imposição vocal, mímica e francês. Tal estrutura seria aperfeiçoada em 1951-1952, quando foram introduzidas as seguintes disciplinas: preparatório, estética geral e estética da língua portuguesa, ritmo e português”. SILVA, Armando Sérgio da. **Uma oficina de atores**: a escola de arte dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: EDUSP, 1988, p. 58.

¹¹³ MESQUITA, 1966, apud **ESCOLA DE ARTE Dramática (48-68)**: Alfredo Mesquita. São Paulo: Secretaria de Estado de São Paulo, 1985, p. 22.

apaixonado pelo teatro”. Ele não perdia um espetáculo em São Paulo. Lia teatro, lia tudo e se maravilhava, discutia e vibrava.¹¹⁴

Esse processo permitiu que começasse não apenas a escrever sobre crítica teatral nos jornais, mas se tornasse, ao lado de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, um importante crítico de teatro em São Paulo.¹¹⁵

A COMUNIDADE JUDAICA DE SÃO PAULO

“O homem e o intelectual” de Jacó Guinsburg evidencia, fundamentalmente, o modo como Rosenfeld se relacionava com sua própria identidade judaica:

Primeiramente porque Anatol Rosenfeld foi um imigrante judeu que aqui se fixou, com ampla participação no processo cultural paulista e brasileiro. E ele o fez enquanto intelectual europeu, mas também como judeu, que em momento algum recusou esta identidade. Isto porque, sendo de origem judaica, teve de abandonar a Alemanha na época da ascensão do Nazismo, vindo para o Brasil na qualidade de refugiado judeu; ou porque durante toda a sua vida em São Paulo permaneceu associado à Congregação Israelita Paulista, o que é por si só um contexto definidor; ou porque na sua atividade profissional de Jornalista militou, anos a fio, na **Crônica Israelita**, em cujas páginas abordou, sob a forma de reportagens, comentários e artigos, um largo leque de tópicos e questões da vida comunitária local e de aspectos que a desbordavam, mas principalmente porque na sua produção intelectual encontramos numerosos trabalhos dedicados a importantes temas do judaísmo e que denotam, além de preparo e consciência dos problemas, contínua preocupação e meditação a seu respeito.¹¹⁶

Em primeiro lugar, essa passagem traz a exigência de se abrir um pequeno parêntese para traçar alguns apontamentos sobre a comunidade judaica em São Paulo.¹¹⁷

¹¹⁴ MESQUITA, Alfredo. Rosenfeld e a Escola de Arte Dramática. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 70.

¹¹⁵ A sua produção como crítico de teatro será objeto de reflexão de outro capítulo.

¹¹⁶ GUINSBURG, Jacó. O homem e o intelectual. In: Ibid., p. 63-64.

¹¹⁷ No que se refere ao fato de São Paulo ser vista como oferecendo melhores perspectivas para a reconstrução da vida dos judeus no Brasil, entre outras, há duas possibilidades de reflexão. Em primeiro lugar, existe um olhar promissor que se lança para a cidade. “Num artigo intitulado ‘Impressões de São Paulo’, o presidente da primeira Organização Sionista do Rio, Max Fineberg, fala dos judeus de São Paulo: ‘Tenho para mim que as instituições que lá encontrei, ainda que menos numerosas que as do Rio de Janeiro são, ao menos na aparência, melhores e mais belas. A vida israelita de lá é mais interessante que a daqui. Os nossos correligionários não pretendem emigrar do país e, na maioria dos casos, trazem as suas famílias para se fixarem definitivamente em São Paulo, ao

Quando se referencia tal comunidade, pode-se inicialmente pensar em uma totalidade homogênea. Todavia, considerando o momento em que surgiram as diversas instituições que a compõem, os objetivos de suas principais ações e o perfil de seus criadores, cada qual tem as suas particularidades.

De modo geral, a bibliografia que retrata do tema constitui uma “memória” em que se vislumbram nomes de famílias que levaram adiante os projetos de constituição dessas instituições, fossem elas de assistência social ou de cultura, meios de comunicação, sobretudo os jornais impressos, escolas, ou ligadas especificamente a aspectos religiosos. Em outras palavras, a comunidade judaica de São Paulo nunca se dissociou das condições históricas do “lugar” que a acolheu, mas a sua história permite dizer que, em toda a sua existência, procurou abarcar a vida dos judeus em seus variados aspectos, objetivando assim que eles estabelecessem laços de sociabilidade na sociedade receptora.

Nessa nova vida, o judaísmo, como sistema de valores, símbolos, ideias e comportamentos, teve papel preponderante, sendo rapidamente operacionalizado, de forma tal que, aos poucos, foi surgindo uma comunidade judaica organizada que desempenhou diferentes funções entre os recém-chegados e seus filhos.¹¹⁸

Nesse processo, uma das primeiras preocupações com os recém-chegados, pode-se dizer a prioridade mais imediata, era permitir que recriassem os mecanismos de

contrário da maioria dos que tenho encontrado no Rio de Janeiro, que, logo que adquirem algum pecúlio, tratam só de voltar para os mesmos países de onde vieram”. (VELTMAN, Henrique Bernardo. **A história dos judeus em São Paulo**. Rio de Janeiro: Instituto Arnaldo Niskier, 1994, p. 39-40.) Em segundo lugar, como se sabe, a São Paulo dos primeiros anos do século XX começava a passar por um processo de industrialização e urbanização. (Cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura**: São Paulo no meio de século XX. Bauru: EDUSC, 2001. 484 p.) e nesse processo havia uma discussão sobre o papel desempenhado pelos judeus na construção dessa sociedade: “Pioneiros também na vida econômica da futura grande metrópole, da megalópolis incontrolável, geraram, na sociedade brasileira local, atitude de respeito e dignidade em relação ao nome ‘judeu’ ou ‘israelita’, coisa que nem sempre aconteceu em outros lugares”. (FALBEL, Nachman. **Estudos sobre a comunidade judaica no Brasil**. São Paulo: Federação Israelita do Estado de São Paulo, 1984, p. 108.) Ainda sobre o tema, algumas leituras serão fundamentais, a saber:

HISCHBERG, Alice Irene. **Desafio e resposta**: A história da Congregação Israelita Paulista desde a sua fundação. São Paulo: Planimpress, 1976. 238 p.

SEREBRENICK, Salomão; LIPINER, Elias. **Breve história dos judeus no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Biblos, 1962. 151 p.

¹¹⁸ TOPEL, Marta F. **Jerusalém e São Paulo**: a nova ortodoxia judaica em cena. Rio de Janeiro/São Paulo: Topbooks/FAPESP/Associação Universitária de Cultura Judaica, 2005, p. 58.

sobrevivência. É justamente nesse aspecto que as instituições de assistência social enquadram o seu raio de ação.

Dentre elas, destaca-se a Sociedade Beneficente das Damas Israelitas, fundada em 1915. O seu objetivo principal era arrecadar auxílio para as famílias necessitadas. A essa segue a Sociedade Israelita Amigos dos Pobres – Ezra, fundada em 1916.¹¹⁹

Os judeus aqui chegados eram, geralmente, da classe operária ou pequenos artesãos, habituados à segregação e à falta de direitos políticos na Europa. Chegavam em grande número, sem meios e eram atendidos pela Associação de Socorro EZRA, a Policlínica Linath Hatzedeck, a Organização Feminina das Damas Israelitas e a Gota de Leite.¹²⁰

A ascensão de Hitler ao poder, concomitante à divulgação dos **Protocolos dos Sábios de Sião**,¹²¹ à decretação das leis de Nuremberg e à “arianização” das empresas

¹¹⁹ Cf. FALBEL, Nachman. **Estudos sobre a comunidade judaica no Brasil**. São Paulo: Federação Israelita do Estado de São Paulo, 1984. 197 p. A esse respeito, consultar ainda:

SEREBRENICK, Salomão; LIPINER, Elias. **Breve história dos judeus no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Biblos, 1962. 151 p.

¹²⁰ HISCHBERG, Alice Irene. **Desafio e resposta: A história da Congregação Israelita Paulista desde a sua fundação**. São Paulo: Planimpress, 1976, p. 22.

¹²¹ Os **Protocolos dos Sábios de Sião** tornaram-se a mais influente falsificação do século XX. Originários da Rússia, então sob o comando do czar Nicolau II, e recebendo traduções para diversas línguas, revelam a reunião de sábios judeus que planejavam a conquista do mundo. “Os conselheiros do Czar Nicolau II, que não hesitava em financiar a propaganda antissemita de sua própria bolsa (material de arquivo publicado depois da Primeira Guerra Mundial mostrou que ele havia distribuído mais de 13000000 de rublos para este fim), encorajaram o monge, Nilus, a preparar em 1913 uma falsificação que veio depois a ser conhecida como o nome de ‘Os Protocolos dos Sábios de Sião’. Aqui, um velho romance francês de conteúdo não judaico foi convertido em um pretenso registro de uma reunião de sábios judeus que planejavam a conquista do mundo”. (BARON, Salo W. Dimensões mundiais da História judaica. In: _____. **História e historiografia do povo judeu**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 159.) Sob o título **Mistificações Literárias**: “Os Protocolos dos Sábios de Sião”, Anatol Rosenfeld situa a referida publicação nas chamadas “fraudes literárias”. Dentro do ambiente de sua criação, Os Protocolos objetivavam, na própria Rússia czarista daquela época, fortalecer as tendências absolutistas frente às correntes liberais. Já as variadas traduções que receberam, apesar da dificuldade de apontar os motivos dos editores posteriores, para Rosenfeld, seu “[...] objetivo é sempre o mesmo: o que se visa com a demagogia antissemita é obter vantagens políticas ou de outra ordem, pelo apelo a um preconceito, racial ou religioso, arraigado em certas nações e camadas sociais, e pelo incitamento deste mesmo preconceito: fenômeno que é um dos mais tristes sintomas da patologia social da nossa época”. (ROSENFELD, Anatol. **Mistificações Literárias**: “Os protocolos dos sábios de Sião”. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 60.) Ainda segundo Rosenfeld, o relatório revela em seus primeiros nove capítulos os métodos utilizados para obter o domínio mundial, e os outros capítulos descrevem os planos da “nova ordem”. Dentre as incoerências que Rosenfeld evidencia para mostrar o quanto os “Protocolos” constituem-se em uma fraude, é válido mencionar: “Entre os que mais aprenderam com os ‘Protocolos’ distingue-se Adolf Hitler, que deles adotou a técnica de atribuir aos judeus a culpa de todos os males e calamidades que afligem o mundo. Distúrbios e desordens internos, guerras, revoluções, crises econômicas, dissensões – tudo é provocado pelos judeus segundo um plano

alemãs havia modificado substancialmente a vida dos judeus alemães, que foram obrigados a sair de seu país.¹²² Nesse contexto surgiu a Comissão de Assistência aos Refugiados Israelitas da Alemanha (CARIA).

Em junho de 1933, um pequeno grupo de judeus alemães criou a Comissão de Assistência aos Refugiados Israelitas da Alemanha – CARIA – que angariava recursos de toda a coletividade a fim de prestar ajuda financeira aos enfermos e àqueles que não conseguiam logo um emprego. Os primeiros imigrantes desta leva são em grande parte jovens, que, devido à situação de crescente fortalecimento do Nazismo e consequente aumento do antisemitismo na Alemanha, não viam condições de iniciar uma vida profissional. No Brasil, este grupo passará a pertencer à classe média alta, permanecendo coeso e isolado em colônias urbanas.¹²³

Estão entre as preocupações dessa entidade: obtenção de trabalho para os recém-chegados, atendimento médico, regularização de documentos e organização de aulas de português. “A principal preocupação, sempre, era dar condições ao imigrante de realizar com dignidade a sua independência econômica”¹²⁴.

Já em 1934, um grupo de jovens – os primeiros recebidos pela CARIA – fundou a Sociedade Israelita Paulista (SIP). Seus objetivos eram tornar os jovens conscientes e orgulhosos de seu judaísmo e unificar os grupos judeus de diferentes origens. Para tanto, realizava algumas atividades, como conferências e discussões,

diabólico para dominar o mundo. Todos os ‘ismos’ condenados – segundo a respectiva situação – foram difundidos por este pequenino povo – o liberalismo, o capitalismo, o comunismo, o socialismo, o constitucionalismo, republicanismo, o materialismo, o espiritualismo, o nacionalismo – este para jogar um povo contra o outro. Também o sistema democrático da pluralidade dos partidos se deve, segundo os ‘Protocolos’, aos judeus desejosos de espalharem entre as nações a semente da discordia. É extremamente curioso que os judeus, depois de terem espalhado todos esses males para corromper os povos cristãos, se tornaram vítimas de suas próprias maquinações: pois também o Estado de Israel é vítima do pluralismo dos partidos, da democracia, do capitalismo e do socialismo reinante em certas colônias agrícolas, do constitucionalismo, liberalismo, materialismo, e espiritualismo, bem como do nacionalismo, – de modo que os Sábios de Sião parecem instilar na sua própria criação o veneno com que pretendem arruinar os povos cristãos”. ROSENFELD, Anatol. **Mistificações Literárias**: “Os protocolos dos sábios de Sião”. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 40.

¹²² É necessário destacar que embora o Brasil tenha se tornado uma possibilidade para muitos refugiados judeus, as leis migratórias do governo Vargas estabeleceram restrições para a imigração em geral e a de judeus, em particular. Cf. KESTLER, Izabela Maria Futado. **Exílio e Literatura**: escritores de fala alemã durante a época do nazismo. Tradução de Karola Zimber. São Paulo: EDUSP, 2003. 291 p.

¹²³ HISCHBERG, Alice Irene. **Desafio e resposta**: A história da Congregação Israelita Paulista desde a sua fundação. São Paulo: Planimpress, 1976, p. 35.

¹²⁴ Ibid.

cursos de hebraico, da história e da religião judaicas e publicava um informativo periódico.

É possível inferir que, dadas as condições históricas que obrigavam a vinda dos judeus para o Brasil, o perfil das novas entidades ou agremiações tendia a ultrapassar os objetivos apenas assistencialistas, ou seja, não era suficiente apenas satisfazer as necessidades mais imediatas dos recém-chegados, era preciso pensá-los também em seu sentido mais amplo, considerando assim os aspectos culturais, sociais e religiosos. “Urgia recebê-los, dar-lhes apoio moral e material, sem o que se transformariam em objeto de deprimente e pouco útil filantropia”.¹²⁵

Foi nesse contexto que amadureceu a ideia de formar em solo brasileiro uma nova congregação. “Movia-os o tradicional conceito dos judeus oriundos da Alemanha: para eles a Congregação representava o centro do judaísmo e, como tal, garantia de sua sobrevivência”.¹²⁶

Perante tamanho desafio, a CIP estabeleceu diversas comissões: Serviço Social (setor jurídico, setor de orientação, setor feminino e Lar das Crianças), Religião, Juventude e Cultura, Finanças e Administração. É certo que, conforme demonstra Hirschberg, as atividades e propostas dessas comissões tenderam a sofrer alterações com o decorrer do tempo, dadas as condições da CIP e do próprio grupo e sociedade de que fazia parte. Contudo, algo singularizou sua existência:

Os primeiros anos, em que a CIP esteve relativamente mal acomodada nos salões da Rua Brigadeiro Galvão, foram precisamente os anos em que mais importante foi sua função social congregadora, agregadora, centralizadora da vida comunal e comunitária dos judeus alemães e demais perseguidos no nazi-fascismo.¹²⁷

Não é aleatoriamente que Guinsburg afirmará que a CIP “é por si só um contexto definidor”.¹²⁸ Algo que ecoa com as palavras de Hischberg: “É importante,

¹²⁵ HISCHBERG, Alice Irene. **Desafio e resposta**: A história da Congregação Israelita Paulista desde a sua fundação. São Paulo: Planimpress, 1976, p. 40.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid., p. 63.

¹²⁸ GUINSBURG, Jacó. O homem e o intelectual. In: _____; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 63.

aqui, ressaltar a presença de um pequeno, mas atuante contingente de judeus fugitivos do *fascio*. O nível de sua formação, o tipo de sua organização e a vivência comum da perseguição antisemita os uniu ao grupo da CIP”.¹²⁹

No começo desta reflexão usou-se o termo comunidade judaica, o que não quer dizer que os judeus vindos para o Brasil fossem um grupo homogêneo, mas sim que o que se denomina comunidade judaica em São Paulo procurou abarcar a vida judaica em seu sentido mais amplo. Assim, a partir do final dos anos de 1920 a vida judaica local encontrava-se amparada em instituições em seus aspectos religiosos, culturais e econômicos.¹³⁰ Por isso verifica-se que, paralelamente à existência das instituições acima arroladas, ou até mesmo ligadas a elas, surgiram escolas judaicas, como a Thalmud-Torá, fundada em 1916, e a Escola Renascença, fundada em 1922, sendo essa última, na visão de Falbel, “[...] a grande incubadora do judaísmo paulista, pois nela passaram várias gerações que lá aprenderam a nossa língua, nossa história, nossa literatura e receberam nossas tradições”.¹³¹ Com esse propósito surgiram escolas judaicas em todos os níveis também no Cambuci, Brás, Vila Mariana e em outros lugares da cidade.

As publicações **O Mundo Israelita**, (1929), **Jornal Judaico de São Paulo** (1931), **A Civilização, Páginas Israelitas** (1932), **Crônica Israelita** (1940) e **Resenha Judaica**, dentre outras, apesar de suas particularidades, formaram a imprensa judaica em São Paulo.

Em seu conjunto, essas diferentes instituições, paralelas à existência de escolas e da imprensa judaica, configuraram de uma determinada maneira o judaísmo paulistano. De acordo com Marta Topel,

[...] se as instituições comunitárias fundadas pelos primeiros judeus que aqui chegaram foram, basicamente, sinagogas – ainda que também seja necessário salientar a criação de uma importante rede escolar, uma ampla gama de associações voluntárias, entre as quais se destacam bibliotecas e instituições de assistência aos mais pobres –,

¹²⁹ HISCHBERG, Alice Irene. **Desafio e resposta: A história da Congregação Israelita Paulista desde a sua fundação**. São Paulo: Planimpress, 1976, p. 64.

¹³⁰ Cf. FALBEL, Nachman. **Estudos sobre a comunidade judaica no Brasil**. São Paulo: Federação Israelita do Estado de São Paulo, 1984. 197 p.

¹³¹ Ibid., p. 114.

diversas mudanças coadjuvaram a que a primeira geração nascida no país abandonasse a sinagoga como espaço judaico por excelência, projetando o judaísmo em outras direções.¹³²

Nesse processo, as instituições culturais, esportivas e movimentos juvenis cumpriram papel importante para a configuração do judaísmo paulistano. Contudo, ainda para Topel, isso não quer dizer que o judaísmo paulistano se tenha desagregado. O que se observa é que, frente às demandas históricas, surgiam novas formas de se pensar a configuração de uma identidade judaica, tanto por parte das instituições, quanto para os indivíduos. O trauma da *Shoa* e o estabelecimento do estado de Israel passaram a atuar como eixos de solidariedade e coesão grupal, “[...] no sentido dos judeus paulistanos sentirem-se unidos por um passado trágico e um destino comum”.¹³³ Esse aspecto, para a autora, é fundamental, pois “[...] o grupo não se dissolveu no seio da sociedade maior, nem continuou a desenvolver uma identidade étnica primordialmente religiosa”.¹³⁴

Isso não quer dizer que a vida religiosa dos judeus se tenha esgotado nessa época. As atividades religiosas das Sinagogas de bairros, como Bom Retiro, Cambuci e Lapa, continuaram a existir. Porém, para Topel, “[...] os depoimentos são unâimes em constatar as dificuldades em organizar um *mynian* para a realização das cerimônias religiosas que não o *shabat* e as Grandes Festas do Calendário Judaico”.¹³⁵

¹³² TOPEL, Marta F. **Jerusalém e São Paulo:** a nova ortodoxia judaica em cena. Rio de Janeiro/São Paulo: Topbooks/FAPESP/Associação Universitária de Cultura Judaica, 2005, p. 63.

¹³³ Ibid., p. 67.

¹³⁴ Ibid., p. 68.

¹³⁵ Ibid., p. 76. No que se refere a esse aspecto, a criação literária fornece possibilidades investigativas. Considerando as especificidades de cada escritor, Meier Kucinski e Anatol Rosenfeld abordam a dificuldade em compor um grupo de dez homens para a realização de um culto religioso de caráter público, o denominado *minien*. O primeiro, em seu conto **O Minian**, apresenta um impasse vivido pelo professor aposentado Leibl, que, ao ir ao banco receber seu salário, é interpelado pelo gerente, Sr. Capri: “Ouvimos o conselho de nosso eminente rabino, para convidar dez hebreus necessitados e gratificá-los modestamente, mas sem desonra, para garantir o *minian*, o quórum de dez homens necessários para o serviço religioso, durante o *shakhharit*, a oração matutina. Assumimos pagar-lhe quinhentos cruzeiros mensais para que esteja todas as manhãs, o mais tardar às sete horas, em nosso templo. Se não possui o *talit*, xale de oração, e os *tefilim*, nós os providenciaremos. Receberá o cheque todo início do mês judaico”. (KUCINSKI, Meir. **O Minian**. In: _____. **Imigrantes, Mascates e Doutores**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 115-116.) Leibl, que já não tinha mais uma “concepção de vida otimista, poética, romântica e lírica”, aceita o convite, mas não sem incômodo. Já Anatol Rosenfeld, em seu conto **O Minien Manco**, narra a história de Samuel, que se vê diante da necessidade de escolher entre a composição do *minian* de duas famílias: “Além dessas duas famílias,

Dadas a amplitude e complexidade do tema, esses apontamentos iniciais permitem apenas um pequeno vislumbre do cenário da comunidade judaica em São Paulo. De acordo com os propósitos desta reflexão, é necessário indagar o modo como Rosenfeld, em sua condição de imigrante judeu, se relacionou com esse universo. Para isso, alguns questionamentos são importantes: Rosenfeld buscou auxílio de alguma forma? Forneceu apoio intelectual para essas instituições? No que se refere ao primeiro questionamento, considerando as questões postas anteriormente, não há indícios que Rosenfeld tenha buscado apoio nessas instituições de auxílio, uma vez que, ao chegar ao Brasil, desenvolveu diferentes atividades, conseguindo se manter no novo país de uma forma bastante particular. No que se refere ao segundo, de acordo com o depoimento de Jacó Guinsburg, já citado anteriormente, ele esteve associado à CIP e atuou como jornalista na **Crônica Israelita**. Contudo, “[...] se a presença de Anatol Rosenfeld no âmbito judaico é tangível [...] ela nunca significou uma adesão incondicional, acrítica”.¹³⁶

residem naquela cidade mais sete casais judaicos, dos quais quatro pertencem à tribo Mandelbaum e três à corte do inimigo Pilnitski. [...]. Tudo em tudo, há apenas nove homens em idade adulta, pois os filhos de Mandelbaum estudam em São Paulo e os dos outros casais são ainda crianças, de modo que não daria um *mínien*, mesmo se todos fossem unidos”. (ROSENFELD, Anatol. O Minien Manco. In: FERNANDES, Nancy. (Org.). **Anatol on the Road**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 207.) São protagonistas distintos e que se veem diante de situações também distintas e, apesar das referências intelectuais e históricas de seus criadores, não é possível negar que situações vividas por ambos revelam a dificuldade em compor o quórum de dez homens nos rituais judaicos, algo que o estudo de Marta Topel identifica nos depoimentos de imigrantes judeus aqui no Brasil.

¹³⁶ GUINSBURG, Jacó. O homem e o intelectual. In: _____; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 64. Essa perspectiva se materializa no modo como Rosenfeld “olha” para o movimento hassídico. No universo religioso judaico é impossível dissociá-lo das condições históricas pelas quais passam os próprios judeus – o hassidismo é uma destas expressões. Distanciando-se do judaísmo ortodoxo, clássico-rabínico, bem como dos ramos ‘ilustrados’ do judaísmo do século XIX, o movimento hassídico propõe, em termos religiosos, um protesto social das massas judaicas dos guetos do Leste Europeu, em especial da Polônia. Assim, a decadência econômico-social de tais grupos foi acompanhada de decadência espiritual. Para Rosenfeld, “Diante do empobrecimento comunal, o grande surto demográfico e a dispersão de considerável número de judeus pelas zonas rurais, tornava-se difícil manter o sistema de ensino elementar obrigatório e quase impossível a frequência intensa do ensino superior nas escolas talmúdicas. [...] A dissolução desta estrutura sólida não só acentuou as discrepâncias econômicas e sociais, dificultou também a participação espiritual na *res publica* teocrática. O ensino religioso restringiu-se a círculos cada vez menores e a superioridade da elite dourada, já em si considerável, cresceu de forma desmedida. Abria-se um verdadeiro abismo entre a *intelligentsia* e o povo. Enquanto a massa embrutecia, a elite se esterilizava em torno da torre de marfim da escolástica talmúdica. [...] As inúmeras leis do rito perdiam seu sentido, na medida em que a massa se alheava dos fundamentos espirituais da religião e se tornava incapaz de penetrar nos meandros complexos de uma infinidade de usos e práticas impostos pelo rigor dos rabinos. Numa sociedade que girava inteiramente em torno do sagrado, tal situação era desastrosa. Os valores espirituais, fortaleza onde encontravam abrigo e compensação as massas vilipendiadas pelo mundo ambiente, como que lhes escapavam e se diluíam”.

Esse apontamento é de extrema importância, uma vez que traz a exigência de situar e problematizar o modo como Rosenfeld “olha” para o processo histórico que permitiu essa dada constituição.

O NAZISMO: ANÁLISE HISTORIOGRÁFICA E PERSPECTIVA HISTÓRICA

Publicado inicialmente no Jornal **Diário do Povo** em 1946, “Entusiasmo e Ironia” compõe o conjunto de textos de **On the Road**. Evidenciando que a palavra entusiasmo significa “estar em Deus”, para Rosenfeld a sua materialidade se efetiva frente a uma sinfonia, a um programa político, à beleza de uma obra artística, ao heroísmo de uma ação ou a uma reivindicação política. “Sem entusiasmo tenaz e perseverante não existiria arte, nem ciência e nenhum grande empreendimento”.¹³⁷ Mas o entusiasmo tem também o poder de ofuscar:

[...] vemos, às vezes, povos inteiros arrebatados pelo entusiasmo. Porém eles não estão em Deus: o diabo é quem está neles. Esse fenômeno pode derivar de duas causas: ou a ideia que entusiasma é, no fundo, ilegítima e, consequentemente, toda paixão por ela inspirada será mero fanatismo; ou a ideia, embora elevada, perde a sua qualidade no contato com as massas ofuscadas, e a consequência será, novamente, o fanatismo. Não há nada pior do que o espírito fechado do fanático, possuído por uma ideia fixa.¹³⁸

Para que o entusiasmo não se transforme em fanatismo é necessária, segundo Rosenfeld, a ironia. Ela cumpre a função de amortecer “[...] os exageros do entusiasmo, mostrando aos incautos, jovialmente, o ridículo da sua fúria”.¹³⁹ Ambos, tanto o entusiasta quanto o irônico, conseguem se colocar acima da realidade. O primeiro

nas rabulísticas dos rabinos. Marginais e não participantes em relação à sociedade mais ampla, viam extinguir-se também a sua participação nos interesses centrais da própria comunidade”. (ROSENFELD, Anatol. O mundo hassídico de ‘O Dibuk’. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.) **Aspectos do hassidismo**. Tradução, organização e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Centro de Estudos Judaicos, 1971. p. 67-68.) Percebe assim que o movimento hassídico, marcando fundamentalmente o modo pelo qual um determinado grupo reinterpreta o próprio judaísmo, estabelecendo novas formas de relacionar com o universo, é um movimento que só pode ser compreendido do ponto de vista histórico.

¹³⁷ ROSENFELD, Anatol. Entusiasmo e ironia. In: FERNANDES, Nancy. (Org.). **Anatol on the Road**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 138.

¹³⁸ Ibid., p. 139.

¹³⁹ Ibid.

comporta-se como se estivesse com um tapa-olho e enxerga apenas a ideia almejada. Já o segundo, olha para todos os lados e tem uma visão tão ampla que se esquece de continuar o voo. Assim, são complementares, pois, “[...] o fato é que o entusiasmo sem ironia é cego, ao passo que a ironia sem entusiasmo é estéril”.¹⁴⁰

Contudo, mais do que definir o conteúdo desses termos, Rosenfeld toca num tema de complexa amplitude histórica e que estará entre as suas preocupações: o Nazismo. Tema esse que comporá outras publicações datadas aproximadamente do mesmo período.¹⁴¹

Em “As causas psicológicas do Nazismo”, a preocupação central de Rosenfeld é mostrar o ambiente que permitiu o florescimento do Nazismo. Para ele, o motor principal de sua ascensão foi o fator econômico. Foi ele o responsável por criar uma “situação psicológica especial”. Num país em que havia um “capitalismo degenerado” e um parlamento composto em sua maioria por comunistas e socialistas, uma propaganda foi totalmente direcionada para encontrar apoio entre as massas:

A ideologia doentia de um neurótico, para vingar no espírito de um povo ou de certas classes desse povo, necessita encontrar um ambiente receptivo, ao menos em parte doentio e neurótico. É fato reconhecido que o Nazismo foi a “revolução da pequena burguesia”. Esta classe abrangendo o artesanato, pequenos funcionários, comerciantes e lojistas modestos, empregados chamados ‘proletários de colarinho duro’ e os intelectuais proletarizados formaram a base do Nazismo, a massa de adeptos que o seguiu com o fanatismo dos crentes.¹⁴²

Utilizando-se dos conceitos de masoquismo e sadismo de Freud, porém retirando deles outras consequências, Rosenfeld aponta que a pequena burguesia – que respondeu prontamente aos apelos nazistas e colaborou com determinação e paixão – “em face do superior humilha-se e ajoelha-se, mas que, em relação ao mais fraco,

¹⁴⁰ ROSENFELD, Anatol. Entusiasmo e ironia. In: FERNANDES, Nancy. (Org.). **Anatol on the Road**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 140.

¹⁴¹ Dentre outros, são artigos que abordam essa temática: “As causas psicológicas do Nazismo”, Jornal Estado de São Paulo (1949); “Espírito Coletivo e Consciência”, Jornal Estado de São Paulo (1947), “O Sentido do Racismo”, fonte desconhecida (1947), “Restaram os arquivos”, O Poder da Propaganda”; “O que ninguém deve esquecer”, Jornal de São Paulo, Folha da Manhã, Diário do Povo e A tarde (1946) e “As estatísticas não sangram”, Jornal de São Paulo (1946). Todos esses textos foram organizados e publicados com a seguinte referência: Id. **Preconceito, Racismo e Política**. Organização e notas de Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011. 226 p.

¹⁴² Id. As causas psicológicas do nazismo. In: Ibid., p. 24.

mostra com brutalidade sua força material”.¹⁴³ Constituiu-se uma pirâmide com a seguinte configuração: no topo estariam o Estado e o Führer, na altura média os crentes nazistas, representados pela pequena e média burguesia e, logo abaixo, as “raças inferiores”, tais como os judeus e outros povos subjugados.

Contudo, segundo Rosenfeld, para uma burguesia empobrecida pela inflação, inferiorizada pela ascensão dos operários e fragilizada por laços familiares rompidos pela Primeira Guerra Mundial, esse caráter autoritário adquiria feições perigosas. Ao mesmo tempo, esse caráter não apresentava tamanha força nem na classe operária nem na grande burguesia. A primeira é espontânea em seus impulsos e não dá tanto valor às aparências, a segunda, embora valorize mais o termo “ter” do que o “ser”, tem uma vida mais autônoma.

Assim, a “nova ordem” trazida pelo Nazismo, com sua hierarquia definida em raças superiores e raças inferiores, colocava o pequeno alemão em uma situação privilegiada: facilitou sua evasão da liberdade e da solidão dentro do poder esmagador do Estado Divino.

Ao mesmo tempo, o Nazismo colocou à disposição dos seus instintos sádicos e destruidores as chamadas raças inferiores. Esses instintos, acumulados durante épocas, se constituíram numa carga formidável. A bestialidade com que os *nazis* se comportaram durante a II Guerra é prova. A mesma ferocidade que vitimou milhões de judeus, que sacrificou e mutilou mulheres e crianças dos povos vencidos, finalmente dirigiu-se, numa descarga de masoquismo e suicídio, contra o próprio povo e a própria terra, deixando-nos entrever o abismo da alma humana nos seus traços mais sinistros e horrorosos.¹⁴⁴

A abordagem do filósofo Nicolai Hartmann sobre o conceito de “espírito coletivo” é o fio condutor de Anatol Rosenfeld em “Espírito Coletivo e Consciência”. Sua análise aponta a existência de três conceitos fundamentais: o “espírito pessoal”, o qual fornece a unidade da pessoa e está diretamente ligado à vida psíquica do indivíduo; o “espírito objetivo”, que se apresenta na linguagem, na moda, na opinião pública, no gosto estético etc., e o “espírito objetivado”, fixado em obras, monumentos e

¹⁴³ ROSENFELD, Anatol. As causas psicológicas do nazismo. In: _____. **Preconceito, Racismo e Política**. Organização e notas de Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 26.

¹⁴⁴ Ibid., p. 36.

documentos. É certo que essas três instâncias estão intrinsecamente relacionadas e só podem ser entendidas quando associadas a processos de ordem histórica.

Segundo Rosenfeld, um elemento importante na descrição do espírito objetivo ou espírito coletivo é a sua ausência de consciência. “A consciência, cada indivíduo a possui por si, ela separa os indivíduos, enquanto o espírito os liga”.¹⁴⁵ Assim não é possível falar em “consciência coletiva”. Tendo como referência essa constatação, o seguinte questionamento é lançado: “[...] pode existir uma culpa coletiva se não existe uma consciência coletiva?”.¹⁴⁶ A partir desse questionamento, Rosenfeld chega ao foco principal de sua análise:

Um dado espírito coletivo, como aquele em parte criado e estimulado pelos nazistas, seguramente ilegítimo como é natural, somente se poderia impor com o consenso e a ativa colaboração de numerosos indivíduos, cuja consciência pessoal se tornara surda e cega. Mas daí só se pode tirar a conclusão de que um certo número de indivíduos foi culpado, contribuindo para que os elementos ilegítimos, existentes nos espíritos objetivos de todos os povos, vencessem. Mesmo se um povo de sessenta milhões de habitantes todos sucumbissem aos elementos ilegítimos do espírito objetivo, mesmo assim não haveria uma culpa coletiva. Haveria a culpa de sessenta milhões de indivíduos. A culpa é sempre pessoal, em princípio ligada à decisão da consciência solitária do indivíduo.¹⁴⁷

Aqui Rosenfeld mobiliza um repertório filosófico de conceitos para problematizar a noção de espírito coletivo, sobre o qual, seguindo sua interpretação, o movimento nazista conseguiu se legitimar. A filosofia que se prestou a tal empreitada foi o racismo. É o tema que desenvolve em “O sentido do racismo”.

A teoria racista do Nazismo está condensada na obra de Alfred Rosenberg, **O mito do século XX**. Nela, dentre outras colocações, afirma: “Todos os Estados do Ocidente e sua obra criadora foram produzidos pelos germanos” ou ainda, “Todos os fenômenos elevados da cultura foram transmitidos pelos imigrantes nórdicos”. O problema dessas construções é o uso que se fez delas:

¹⁴⁵ ROSENFELD, Anatol. Espírito coletivo e consciência. In: _____. **Preconceito, Racismo e Política**. Organização e notas de Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 42.

¹⁴⁶ Ibid., p. 46.

¹⁴⁷ Ibid., p. 46-47.

Estas frases contêm toda a essência da teoria racista do Nazismo. Examinemos o período que Hitler pronunciou num discurso proferido no ‘Dia do Partido Nazista’, em Nuremberg, em 1933: ‘A igualdade é o maior empecilho de toda ordem social, pois entre iguais não há subordinação. Os dois conceitos de mandar e obedecer recebem, um do outro, exato sentido no momento em que homens de valor diferente se encontram. A raça superior triunfa sobre uma raça inferior e estabelece, então, uma relação que liga raças de valores desiguais’.¹⁴⁸

Está explícita nessa colocação a justificativa de dominação, algo extremamente utilizado por Hitler. Outro instrumento para a mesma finalidade é certamente a propaganda, tema da reflexão “O poder da propaganda”.

Segundo Rosenfeld, a propaganda é um instrumento que pode ser utilizado para tornar conhecidas ou valorizar ideias, coisas, instituições, pessoas, formar opiniões crenças e hábitos. Ainda para ele, em tempos recentes, dados os novos meios técnicos, uma propaganda habilmente organizada pode atingir as “massas”, por meio da imposição de ideais ou pessoas. Ao mesmo tempo, essa imposição tem eficácia, especialmente entre as massas, porque o “espírito de um povo” ou o “espírito coletivo” não possui consciência – já que só a consciência individual e autônoma pode avaliar o que é legítimo na arte, na religião e na política – e, sendo assim, também não tem critério para definir o que é legítimo ou ilegítimo. É justamente nesse terreno que o nazismo se propaga:

O melhor exemplo do poder enorme da propaganda cientificamente irracional é a vitória do Nazismo na Alemanha. Naturalmente esta propaganda encontrou certas inclinações históricas e uma disposição propícia num povo que perdera uma guerra, que passara por uma inflação de consequências funestas para a economia pequeno-burguesa e que, com vários milhões de desempregados, estava atravessando uma das maiores crises mundiais já causadas pelo capitalismo. Era preciso, porém, lançar o micrório para aproveitar a disposição e criar a doença. Quem o fez foi Hitler, um fenômeno na arte e na ciência da propaganda demagógica. Em poucos anos ele conseguiu hipnotizar um povo inteiro, tido como um dos mais cultos. Com uma organização minuciosamente calculada, servindo-se de luzes e holofotes ofuscantes, de bandeiras berrantes em profusão, de ornamentos gigantescos e símbolos bárbaros e multicolores, de música rítmica, da distribuição arquitetônica das massas uniformizadas, do

¹⁴⁸ ROSENFELD, Anatol. Espírito coletivo e consciência. In: _____. **Preconceito, Racismo e Política**. Organização e notas de Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 65-66.

cansaço provocado por esperas prolongadas – com tal organização ele amorteceu o critério racional de seus ouvintes.

[...]

Dificilmente encontrar-se-á, na história, um outro exemplo de transformação tão rápida e demoníaca de um povo. Qual é, então, o verdadeiro povo alemão? O povo dos ‘poetas e pensadores’ que produziu Kant, Bach e Goethe, ou esse povo inconsciente produzido por Hitler? O espírito alemão possui todas as possibilidades, assim como o espírito de todos os povos contém também todas as possibilidades. Todos os espíritos de todos os povos contêm elementos legítimos e ilegítimos, e uma propaganda hábil pode, sob certas circunstâncias, valorizar os últimos de tal maneira que a balança se inclina a favor deles.¹⁴⁹

Nos artigos “Restaram os arquivos” e “O que ninguém deve esquecer”, Rosenfeld toca num dos temas de maior complexidade a respeito no Nazismo: a questão judaica.

No primeiro texto há uma referência aos relatórios do *Centre de Documentation Juive Contemporaine*, que visam organizar e sistematizar a documentação sobre os acontecimentos que, durante os anos de 1939 a 1945, aniquilaram a maior parte das comunidades judaicas na Europa. Existe uma diversidade de documentos, tais como relatório de sobreviventes, fotografias etc. Tudo isso foi filmado e guardado em latas de alumínio que, por sua vez, foram depositadas em caixas fortes de um banco, tornando-se uma fonte inesgotável de pesquisa para o historiador especializado. Contudo, para Rosenfeld, tal empreitada já traz em si o seu fracasso, já que é impossível decifrar a “linguagem que atravessa o aço das caixas fortes”.

De tal forma imensa é a tragédia que não somente um, mas uma dezena de historiadores haveriam de fracassar ao tentar escrever a história daqueles anos: simplesmente devido ao fato de que as ocorrências transcendem, na sua multiplicidade, o próprio terreno do historiador e exigem a presença de sociólogos, psicólogos, e mesmo filósofos, para revelar-lhes a essência.¹⁵⁰

¹⁴⁹ ROSENFELD, Anatol. O poder da propaganda. In: _____. **Preconceito, Racismo e Política.** Organização e notas de Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 81-82.

¹⁵⁰ Id. Restaram os arquivos. In: Ibid., p. 70.

É esse também o tema do segundo artigo. Ainda que se mostre em estatísticas que seis milhões de judeus foram mortos, ainda que os piores líderes do movimento enfrentem a justiça de Nuremberg, “não há expiação para os crimes cometidos”.

Cada um deles morreu de morte violenta ou anormal. E cada um teve um romance, um destino, uma tragédia, uma alegria ou um sonho em sua vida, como aquela figura de cinema, e sentiu a aproximação inexorável da própria morte e a dos entes queridos como o fim do mundo. David nunca mais ia encontrar sua namorada naquela esquina onde havia um relógio sempre atrasado. Rebeca nunca mais veria seu filho voltar da escola, esbaforido pela pressa de chegar à casa. Não haveria mais sorvete para Ruth, nem peixe com molho doce para Isaac. Nunca mais poderiam nadar nos rios, nem ler nas bibliotecas, nem ir ao teatro para depois tomarem chá com biscoitos. Nunca mais poderiam rezar nas sinagogas, balançando-se ao ritmo das ladainhas. E cada um deles morreu sozinho, no deserto dos campos de concentração gelados, na solidão das câmaras de gás.¹⁵¹

O entusiasmo, o primeiro aspecto que pode ser retirado das proposições de Rosenfeld, é algo que permeava e legitimava o “universo” que se constituiu em torno de Hitler. Mas, ao mesmo tempo, é também o que causa certo estranhamento entre muitos pesquisadores desse fenômeno histórico.¹⁵² Tal “estranhamento” reside inicialmente nos seguintes questionamentos: Como Hitler foi possível? Se a classe, a educação, a instrução e os antecedentes nada lhe forneciam para que pudesse se transformar no homem mais poderoso da Europa? De todas essas indagações prevalece um fato concreto: num curto espaço de tempo, o ex-cabo ordenava generais alemães e tornou-se o principal autor da segunda conflagração europeia que se transformaria numa guerra mundial. “As fobias ideológicas profundamente arraigadas e um talento demagógico incomum para despertar os instintos mais baixos das massas, combinados com alguns maneirismos pessoais bizarros foram por muito tempo tudo o que ele parecia ter para oferecer”.¹⁵³

¹⁵¹ ROSENFELD, Anatol. O que ninguém deve esquecer. In: _____. **Preconceito, Racismo e Política**. Organização e notas de Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 87.

¹⁵² De todas as “personalidades” que marcaram o século (Stálin, Churchill, De Gaulle, Mussolini), a figura de Hitler desperta um interesse extraordinário e contínuo. Cf. LUKÁCS, John. **O Hitler da História**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. 250 p.

¹⁵³ KERSHAW, Ian. Introdução. In: _____. **Hitler**: um perfil do poder. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989, p. 12.

Contudo, os instintos que despertava nas “massas” apelavam “[...] às emoções, pelo uso de rituais, de cerimônias cuidadosamente encenadas e de retórica intensamente carregada”.¹⁵⁴ Em sua base não estava uma teoria ou um pensamento filosófico complexo. Mas configurava-se na “[...] união mística do líder com o destino histórico de seu povo”.¹⁵⁵ Nesse processo, entre o líder e seu povo não haveria necessidade de mediação, existia uma comunicação direta.

Quando se consideram os campos de concentração, as execuções, isto é, toda a violência dirigida contra os judeus e os associais marginalizados (homossexuais, ciganos, deficientes etc.) chega-se a colocar em questão se o entusiasmo não estaria na verdade ligado à coação. Para Paxton, a ideia de terror tem prevalecido, servindo inclusive de álibi para os povos envolvidos, “[...] mas estudos recentes tendem a mostrar que o terror era seletivo e que o consenso era alto”.¹⁵⁶

A coerção e a popularidade são os dois polos para avaliação do fenômeno. Em especial, no que se refere aos trabalhadores, a categoria mais recalcitrante do regime, o Terceiro Reich os continha de quatro maneiras: terror, divisão, concessões e mecanismos e integração.¹⁵⁷ É perceptível que a fronteira entre um extremo e outro é bem tênue. Ao mesmo tempo, a popularidade se fortalecia sobre alguns fatos concretos, a saber, o pleno emprego, associado a uma série de vitórias não sangrentas na política externa, elevando a aprovação dos nazistas nas eleições de 1933.¹⁵⁸

A chegada dos nazistas ao poder obrigou muitos jovens a procurar novas formas de sociabilidade, já que, em diversos casos, as suas organizações sociais foram destruídas. A tentação de se sentir parte de um projeto maior, de alcançar posição e prestígio motivou muitos deles: “[...] juntar-se a seus esquadrões em marchas

¹⁵⁴ PAXTON, Robert. O exercício do poder. In: _____. A **anatomia do fascismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2007, p. 38.

¹⁵⁵ Ibid., p. 39.

¹⁵⁶ Ibid., p. 224.

¹⁵⁷ Cf. Ibid.

¹⁵⁸ Cf. Ibid.

uniformizadas era o modo de os jovens se declararem independentes de seus sufocantes lares burgueses e de seus tediosos pais”.¹⁵⁹

Além de estabelecer um lugar para essa juventude por meio de grande investimento em organizações recreativas, o regime procurou recompensar os intelectuais mais tratáveis com cargos e honrarias. É certo que muitos desses criticavam o regime, arriscando-se à prisão e à morte. Mas “[...] uns poucos intelectuais de genuíno valor, como o filósofo Giovanni Gentile, o historiador Giochino Volpe e o demógrafo-estatístico Corrado Gini ofereceram seu entusiástico apoio ao regime”.¹⁶⁰

O entusiasmo no regime que deseja se colocar em todas as esferas da vida, nas mais diferentes categorias e instâncias objetiva também contemplar uma instituição poderosa para legitimar seus projetos: a educação.

Hitler tinha uma determinação ainda maior de apartar os jovens alemães de seus socializadores tradicionais – os pais, os professores e as igrejas – e também de seus divertimentos costumeiros. “Esses rapazes”, disse ele ao Reichstag em 4 de dezembro de 1938, “ingressam em nossa organização aos dez anos de idade e, pela primeira vez, recebem uma lufada de ar fresco. Então, quatro anos mais tarde, eles passam do Jungvolk à Juventude de Hitler, e lá os mantemos por mais quatro anos. Depois, estamos ainda menos dispostos a devolvê-los às mãos daqueles que criam nossas barreiras de classe e de status. Ao contrário, nós os levamos imediatamente para o Partido, para a Frente Trabalhista, para a AS, ou para as SS [...] e assim por diante”. Entre fins de 1932 e inícios de 1939, a Hitlerjugend ampliou o número de seus filiados na faixa entre dez e dezoito anos para 87%.¹⁶¹

Ao mesmo tempo, o entusiasmo suscita menções à “revolução”, mas essa adquire um sentido bem específico, “[...] queriam, sim, uma revolução da alma e uma revolução ocupada por seu povo na hierarquia do poder mundial. Pretendiam unificar, revigorar e dar mais poder a sua nação decadente”.¹⁶²

¹⁵⁹ PAXTON, Robert. O exercício do poder. In: _____. **A anatomia do fascismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2007, p. 230.

¹⁶⁰ Ibid., p. 232.

¹⁶¹ Ibid., p. 237-238.

¹⁶² Ibid., p. 235.

Parece difícil compreender um regime, que se legitima por meio da perda total das instituições democráticas, apoiando-se nas simpatias nacionalistas da polícia, do judiciário e da liderança do exército, aliados à exacerbão da violência ou, mais especificamente, do terror, se consolidar por meio do entusiasmo de grande parcela da sociedade alemã, parcela que se situava em diferentes categorias:

Para os que já estavam predispostos aos apelos dessa mensagem, os discursos de Hitler eram eletrizantes. Um dos primeiros admiradores, Kurt Lüdecke, recordando suas reações ao ouvir Hitler falar em 1922, escreveu sobre a anulação das suas capacidades críticas, sobre ter ficado ‘hipnotizado pela simples força da sua convicção’, sobre ‘a vontade intensa do homem, a paixão de sua sinceridade’, que ‘pareciam fluir dele para dentro de mim’, e sobre a experiência que só conseguiu se assemelhar à de uma conversão religiosa. Tais descrições dos discursos de Hitler não são incomuns.¹⁶³

A supervalorização da figura de Hitler encontra um conceito chave para sua compreensão: “dominação carismática”. Retirado do pensamento de Max Weber, tal conceito não pode ser aplicado às ações dos políticos democráticos e dotados de personalidades interessantes. Quando direcionado para o impacto que Hitler causava, a sua complexidade é maior e caracteriza-se pela crença em seu heroísmo e na grandiosidade da sua missão. Assim, foi como agitador, propagandista e demagogo muito talentoso que conseguiu atrair as atenções, inspirando milhões que se deixaram levar por suas promessas de que somente ele, apoiado no partido, poderia pôr fim ao sofrimento vigente e conduzir a Alemanha a uma nova grandeza.¹⁶⁴

E certo que, para conseguir tal empreendimento, a propaganda cumpriu seu papel. A imagem que passou a veicular era de poder, de força, de dinamismo que gravitavam em torno do Führer. Sob a coordenação de Joseph Goebbels, encarregado da propaganda do partido, a imprensa, os meios de comunicação radiofônicos e cinematográficos, a literatura, a música e as artes visuais, todos foram alinhados para promover uma “aclamação entusiástica das realizações do regime”.

A propaganda tinha que ser levada às próprias raízes da sociedade, através do contato pessoal do Líder Nazista do Quarteirão com os

¹⁶³ KERSHAW, Ian. A conquista do poder. In: _____. **Hitler**: um perfil do poder. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989, p. 48.

¹⁶⁴ Cf. Ibid.

moradores de seu quarteirão. A compulsão e o controle nunca estiveram muito distantes das técnicas de mobilização. A saudação ‘Heil Hitler’, gesto visível de apoio ao Führer, comprometia até os poucos entusiásticos com um sinal, muitas vezes relutante, de identificação com o regime. Recusá-lo, especialmente numa assembleia ou num comício de massa, exigia coragem.¹⁶⁵

Se, do ponto de vista da forma, a propaganda nazista desejava construir uma aclamação universal ao Führer, por meio de uma estetização que quer a tudo abarcar, qual seria então o conteúdo de sua fixação?

A Alemanha tornou-se um lugar propício para essa estetização, seja porque estava tocada pela convulsão social e pela crise, seja pelo tratamento que recebeu dos aliados vitoriosos no pós-guerra e a consequente angústia acerca do futuro da nação; seja pela hiperinflação e depressão; seja pelo medo do marxismo oriundo do Estado Soviético Bolchevista. Essa condição do país oriunda de um processo extremamente doloroso para os próprios alemães tornou-se um dos conteúdos sobre os quais o Partido Nazista procurou sabiamente construir uma dada interpretação sobre o processo:

A meta de seu ministério, afirmou Goebbels, não era outra senão ‘unir a nação no ideal da revolução nacional’. O órgão se impôs a ‘tarefa de conseguir uma mobilização do espírito da Alemanha’ e, significativamente, Goebbels traçou uma comparação com a I Guerra Mundial, na qual a derrota, aos olhos dos nazistas – tinha sido produto, segundo eles alegavam, não da falta de mobilização em termos materiais, mas de a Alemanha não ter sido espiritualmente mobilizada.¹⁶⁶

Além disso, procurava evidenciar um caminho a seguir, qual seja, a crença irrefletida de que o Führer sempre faria o certo para seu povo, daí toda a simbologia construída ao seu redor: “nesse sentido, a propaganda procurou transmitir a ideia de que ‘trabalhar pelo Führer’ era dever de todo alemão”.¹⁶⁷ Paralelamente, depois de 1933 o movimento nazista cresceu de forma assustadora na sociedade alemã. De 85.000 passou para 2,5 milhões em 1935 e já na deflagração da guerra elevara-se para 5 milhões.

¹⁶⁵ KERSHAW, Ian. O poder plebiscitário. In: _____. **Hitler**: um perfil do poder. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989, p. 104.

¹⁶⁶ Ibid., p. 100.

¹⁶⁷ Id. A conquista do poder. In: Ibid., p. 102.

Outro conteúdo veiculado pela propaganda nazista foi a questão racial que, na verdade, naquele contexto adquiriu contornos de “política racial”. Construiu-se uma visão de mundo em que havia uma luta entre “raças” fortes e fracas em que somente os mais aptos seriam selecionados. Assim, por meio de nome vago de “comunidade nacional”, se excluíam efetivamente diversos grupos sociais. O nefasto desse processo não se deve somente ao fato de sua utilização pelos nazistas, mas ao modo como os modernos especialistas passaram a legitimar a necessidade de uma “saúde racial”.

[...] a suspensão das restrições à esterilização compulsória dos que tinham deficiências mentais ou físicas hereditárias, ou de outros ‘indesejáveis’ sociais ou raciais, abriu as portas para a cooperação entusiástica de médicos e psiquiatras, trabalhando em cooperação com a polícia e com as autoridades locais do governo através dos chamados Tribunais da Saúde Hereditária.¹⁶⁸

Todavia, a complexidade desse fenômeno não pode impedir que se lance um olhar crítico para sua constituição. O poder de Hitler foi real e não uma fantasia. E foi consequência da aceitação e concessão que muitos se dispuseram a fazer. Em outras palavras, “[...] o exame do poder de Hitler não pode começar e terminar em Hitler”.¹⁶⁹ Ele se legitima não somente pelo entusiasmo – algo que propicia que o inacreditável se torne possível – ou pela utilização da propaganda, retirando dessa as consequências de forma e de conteúdo. Assim, para além da aclamação oriunda do entusiasmo e da propaganda, é necessário investigar os demais aspectos que permitiram ao Nazismo tomar o poder e nele manter-se.

É certo que o “culto à liderança” constitutiva da dominação carismática foi a base de sua força dentro do movimento nazista. Contudo, entre os que se dispuseram a apoiá-lo estava principalmente a denominada pequena burguesia. A maioria dos que eram atraídos pelos discursos eloquentes de Hitler vinha da baixa classe média de Munique. “Sem o patrocínio, a proteção e o apoio da burguesia e das autoridades políticas e militares de Munique, a passagem de Hitler para uma posição de destaque na

¹⁶⁸ KERSHAW, Ian. A conquista do poder. In: _____. **Hitler**: um perfil do poder. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989, p. 107.

¹⁶⁹ Id. Introdução. In: Ibid., p. 16.

direita radical bávara dificilmente teria sido realizada”.¹⁷⁰ Até mesmo a própria constituição dos membros do partido era predominantemente de origem pequeno burguesa. Em termos de localização, pode-se dizer que o apoio de Hitler foi maior no Norte e no Leste da Alemanha, onde predominavam protestantes; maior no interior e nas cidadezinhas e, dentro das cidades, maior nos subúrbios de classe média. Os patrões, os fazendeiros, os trabalhadores de colarinho branco e os funcionários públicos mostraram um apoio incomensurável para o movimento.

Hitler precisava das elites para chegar ao poder. Contudo, em janeiro de 1933, elas, por sua vez, precisavam de Hitler, já que só ele era capaz de fornecer o apoio das massas exigido para que se impusesse uma solução autoritária sustentável à crise do capitalismo e à crise do Estado na Alemanha. Foi essa a base de acordo que levou Hitler ao poder em 30 de janeiro de 1933.¹⁷¹

Esse grupo certamente foi o mais atingido pela crise do capitalismo e pela consequente incapacidade do Estado e da sociedade civil em dar conta dos desafios postos à Alemanha pós 1914.¹⁷² É nesse contexto que se torna compreensível o apoio ao Führer e ao partido nazista. Encontra-se assim minimamente delineado o fator que permitiu a ascensão de Hitler ao poder. Resta investigar os “instrumentos” utilizados pra sua permanência nele.

Com base nas reflexões de Hannah Arendt,¹⁷³ pode-se dizer que um desses “instrumentos” foi a criação de um clima em que o recurso à violência deveria ser contínuo. Diferentemente de outras experiências que a história retrata, quando os regimes totalitários tomam o poder, as vitórias diplomáticas que conseguem não os induzem a desistir da falsa consciência de que o mundo se uniu em bloco contra eles. Encontra-se assim justificado o uso da violência contra as potências que ousem se opor.

Outro “instrumento” a ser elencado é o modo como a questão ética é veiculada pelo regime. O estado permanente de ilegalidade que se materializa nas instituições

¹⁷⁰ KERSHAW, Ian. A conquista do poder. In: _____. **Hitler**: um perfil do poder. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989, p. 49.

¹⁷¹ Ibid., p. 61.

¹⁷² Cf. PAXTON, Robert. **A anatomia do fascismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2007. 420 p.

¹⁷³ ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. 562 p.

estatais e partidárias criadas pelos nazistas mostra que não existiam normas ou leis que as embassem. Eis o postulado de Hitler: “[...] estado total não deve conhecer qualquer diferença entre a lei e a ética, porque, quando se presume que a lei em vigor é idêntica à ética comum que emana da consciência de todos, então não há mais necessidade de decretos públicos”.¹⁷⁴

O terceiro “instrumento” é a coexistência de uma dupla autoridade: o partido e o Estado. Relação extremamente complexa no Terceiro Reich, reveladora de uma autoridade aparente e outra real, “[...] de modo que muitos descrevem a máquina governamental do regime totalitário como fachada importante, a esconder e disfarçar o verdadeiro poder do partido”.¹⁷⁵ A multiplicação dos órgãos, a existência de mais de um poder são suficientes para criar um clima de confusão.

O habitante do Terceiro Reich de Hitler não vivia apenas sob a simultânea e frequentemente contraditória autoridade de poderes rivais, tais como a administração estatal, o partido, a SA e a SS, como também nunca sabia ao certo, e nunca se lhe dizia explicitamente, qual autoridade deveria considerar acima de todas as outras. Tinha de desenvolver uma espécie de sexto sentido para saber, a cada momento, a quem deveria obedecer e a quem deveria ignorar.¹⁷⁶

Pode-se dizer ainda que, como aparato institucional, o regime nazista objetivou coordenar todas as associações, sociedades e instituições existentes e, consequentemente, surgiram duas organizações de estudantes nacionais socialistas, duas organizações feministas e duas organizações de professores universitários, advogados e médicos. Contudo, “[...] nunca se sabia ao certo se a organização partidária era mais poderosa que a sua rival coordenada”.¹⁷⁷ Essa multiplicação de órgãos e a confusão de autoridade podem, num “olhar” apressado, fazer concluir que havia uma hierarquia. Todavia, “[...] cada cidadão se sente diretamente confrontado com o desejo do Líder, que escolhe arbitrariamente o órgão executante das suas decisões, também os milhões

¹⁷⁴ ARENDT, Hannah. Terror e ideologia: uma nova forma de governo. In: _____. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 444.

¹⁷⁵ Ibid., p. 445.

¹⁷⁶ Ibid., p. 449.

¹⁷⁷ Ibid., p. 451-452.

de *fuehrers* disseminados por todo o Terceiro Reich sabiam muito bem que a autoridade emanava diretamente de Hitler”.¹⁷⁸

Aliados a essa empreitada, as técnicas de governo asseguravam, além do monopólio absoluto do poder, a certeza de que as ordens seriam obedecidas. Ao mesmo tempo, a confusão na hierarquia permitia a independência do ditador em relação aos subordinados. Nesse processo, a função política da polícia secreta não podia ser menosprezada. Em verdade, “[...] os agentes da polícia secreta são a classe francamente governante nos países totalitários”.¹⁷⁹ E, especificamente, numa sociedade em que todos são suspeitos, “[...] certas qualidades peculiares da polícia secreta correspondem às qualidades gerais da sociedade totalitária”.¹⁸⁰

Se no âmbito estritamente político foram estabelecidas relações tão complexas, há uma instituição que caracterizou mais especificamente o governo totalitário: os campos de concentração. É possível elencar alguns aspectos que evidenciam a sua singularidade. Em primeiro lugar, os internos, ainda que conseguissem manter-se vivos, estavam isolados no mundo dos vivos: “[...] no mundo concentracionário mata-se um homem tão impessoalmente como se mata um mosquito”.¹⁸¹ Em segundo lugar, não há paralelos para comparar a vida nos campos de concentração: “[...] o seu horror não pode ser inteiramente alcançado pela imaginação justificadamente por situar-se fora da vida e da morte”.¹⁸² Não há narrativa que o permita justamente por não poderem ser comparados nem ao trabalho forçado nem à escravidão. Em terceiro lugar, não foram criados em nome de uma produtividade.

Nos campos de concentração a própria morte pode ser pensada sob duas perspectivas. Há o objetivo em eliminar a pessoa jurídica do homem. As categorias que neles eram confinadas – judeus portadoras de doenças – perdiam a capacidade de cometer atos “normais” ou criminosos. É justamente nesse aspecto que reside a criação

¹⁷⁸ ARENDT, Hannah. Terror e ideologia: uma nova forma de governo. In: _____. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 455.

¹⁷⁹ Ibid., p. 480.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ibid., p. 493.

¹⁸² Ibid., p. 494.

dos campos, pois, num sistema penal normal, “um crime definido acarreta uma pena previsível”.¹⁸³ Nesse processo, o passo seguinte é matar a pessoa moral do homem:

Os campos de concentração, tornando anônima a própria morte e tornando impossível saber se um prisioneiro está vivo ou morto, roubaram da morte o significado de desfecho de uma vida realizada. Em certo sentido, roubaram a própria morte do indivíduo, provando que, doravante, nada – nem a morte – lhe pertencia e que ele não pertencia a ninguém. A morte apenas selava o fato de que ele jamais havia existido.¹⁸⁴

Se a morte é jurídica e é moral, em consequência, há uma superfluidade da vida humana. “O totalitarismo não procura o domínio despótico dos homens, mas sim um sistema em que os homens sejam supérfluos”.¹⁸⁵ Consegue isso ao considerar o homem apenas como um “exemplar da espécie animal humana”.

Os temas que na reflexão de Rosenfeld ganham amplitude, a saber, o entusiasmo sabiamente suscitado e instrumentalizado pelo movimento nazista, a pequena burguesia como principal grupo que o apoiou, a filosofia racista que procurava legitimar e existência de “raças” inferiores e superiores, a questão da propaganda e a complexidade dos campos de concentração, se fazem presentes nas análises de pesquisadores que se propuseram a discorrer sobre a temática.

Em seu conjunto, as reflexões de Anatol Rosenfeld sobre o Nazismo, quando cotejadas com as abordagens de outros autores, revelam, ainda que exista em seus escritos um viés filosófico, o amplo conhecimento que ele possuía a respeito do tema. Em outras palavras, os seus escritos revelam uma ampla análise histórica. Contudo, sem dúvidas, são mais do que isso. É justamente nesse aspecto que reside a opção por retornar especificamente a essa categoria de seus textos. Em outras palavras, mais do que pensar o conteúdo de suas construções, mais do que problematizar os conceitos, a proposta aqui está circunscrita ao modo como esse fenômeno histórico interfere em suas escolhas e postura.

¹⁸³ ARENDT, Hannah. Terror e ideologia: uma nova forma de governo. In: _____. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 498.

¹⁸⁴ Ibid., p. 503.

¹⁸⁵ Ibid., p. 508.

Assim, ao considerar, em especial, a problemática dos campos de concentração, além de toda a fundamentação histórica presente em sua análise, Rosenfeld traz à tona dois aspectos primordiais. Em primeiro lugar, se nos campos de concentração, de acordo com as colocações de Arendt, havia a perspectiva de considerar a vida humana como supérflua – “tornando anônima a própria morte e tornando impossível saber se um prisioneiro está vivo ou morto, roubaram da morte o significado de desfecho de uma vida realizada” – o exercício reflexivo de Rosenfeld quer mostrar justamente o contrário. Desse modo, é válido retomar uma citação já feita anteriormente:

Cada um deles morreu de morte violenta ou anormal. [...]. David nunca mais ia encontrar sua namorada naquela esquina onde havia um relógio sempre atrasado. Rebeca nunca mais veria seu filho voltar da escola, esbaforido pela pressa de chegar à casa. Não haveria mais sorvete para Ruth, nem peixe com molho doce para Isaac. Nunca mais poderiam nadar nos rios, nem ler nas bibliotecas, nem ir ao teatro para depois tomarem chá com biscoitos. Nunca mais poderiam rezar nas sinagogas, balançando-se ao ritmo das ladinhas. E cada um deles morreu sozinho, no deserto dos campos de concentração gelados, na solidão das câmaras de gás.¹⁸⁶

Em segundo lugar, ainda que o “horror” compila ao esquecimento, Rosenfeld enfatiza a necessidade de que ninguém se esqueça. “É de vez em quando conveniente lembrar que na Europa morreram milhões de judeus”; ou ainda, “acontecimentos há que não devem ser esquecidos. O extermínio de 35% da população judaica da terra e dois terços da Europa não deve ser esquecido por nós diretamente envolvidos, nem pelo resto dos homens, cuja responsabilidade é inegável”. E, de fato, Rosenfeld não esquece seu passado. A sua escrita sobre o tema tende a enfatizar o “não esquecimento”.

Do exposto torna-se perceptível que o Nazismo, ainda que tenha mostrado o quanto ficou complexo o estabelecimento da “[...] relação necessária entre epistemologia e ética”,¹⁸⁷ é um dos temas que recebeu várias abordagens no âmbito histórico e historiográfico. A sua constituição como “fato” traz à tona temas que

¹⁸⁶ ROSENFELD, Anatol. O que ninguém deve esquecer. In: _____. **Preconceito, Racismo e Política**. Organização e notas de Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 87.

¹⁸⁷ SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: _____; NESTROVISK, Arthur. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 78.

permitem avaliar desde o seu “florescimento”, utilizando-se de vários instrumentos como a propaganda, a coerção e a popularidade, até o modo como procura abranger a totalidade de vida em seus aspectos variados, como a educação, dentre outros. Sabe-se que esses temas encontram-se também sistematizados na análise histórica de Rosenfeld sobre o processo. Todavia, ao considerar que ele teve que enfrentá-los não apenas no plano teórico,¹⁸⁸ uma vez que foi obrigado a sair da Alemanha, os seus escritos trazem à tona uma percepção histórica muito singular. O modo como “olha” para esse passado se aproxima da análise que o próprio Walter Benjamin faz sobre essa temporalidade:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] O dom de despertar no passado as centelhas de esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se esse inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.¹⁸⁹

David, Ruth, Rebeca e Isaac, referenciados na passagem anterior, são os “mortos” que “ninguém deve esquecer”.

“A RECUSA DA VIDA BURGUESA”

Em seu conjunto, as reflexões de Rosenfeld sobre o Nazismo, quando cotejadas com as de outros autores que se propuseram a discorrer sobre o tema, revelam que ele não fez somente um estudo que poderia ser classificado como de um historiador, mas ultrapassa essa categorização.

Se, do ponto de vista teórico, há uma abordagem histórica e uma análise política, pode-se dizer que seus apontamentos coadunam com as colocações de Arendt. Todavia, há outras consequências a retirar do “olhar” que Rosenfeld lança sobre o tema. Esse aspecto é primordial para o entendimento de sua trajetória. É em torno da

¹⁸⁸ Cf. GUINSBURG, Jacó. Homenagem a Anatol Rosenfeld. In: GUINSBURG. Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995. p. 165-176.

¹⁸⁹ BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 224-225. v. I.

constituição dessa memória ou desse “não esquecimento” que Rosenfeld faz uma recusa.

Há uma coisa interessante, um certo mistério quanto à parte alemã da vida do Anatol. O Anatol era muito discreto, ele não falava, então ele não falava nem da família dele, praticamente não falava dos estudos dele, *então ele passou um traço sobre a vida alemã dele*. E depois da Guerra vocês sabem que quando a Alemanha começou a pagar as reparações de guerra aos imigrantes... Os imigrantes, sobretudo os imigrantes judeus se reconciliaram rapidamente com a Alemanha. Então as reparações de guerra eram relativamente generosas. Então as pessoas que levavam uma vida muito apertada no Brasil, os imigrantes, salvo os que tiveram um sucesso econômico, a maior parte deles levava uma vida muito modesta, pequena burguesa apertada, pequeno funcionário, pequeno comerciante, enfim, uma vida dura. Com as reparações de guerra alemãs e o marco voltando a ser uma moeda boa, essas pessoas mudaram o estilo de vida, de certo modo, de classe social, aceleradamente. As reparações de guerra pagavam às pessoas o salário que elas teriam se tivessem completado sua carreira na Alemanha. De modo que rapidamente essas pessoas, que eram os imigrantes judeus, que eram, enfim, em parte advogados, comerciantes, enfim, profissionais liberais e de comércio, receberam reparações que no Brasil fizeram grande diferença. [...] E o Anatol nunca procurou. Porque era fácil, não havia nenhum problema, era só apresentar os dados da vida anterior e receber uma bela reparação. O Anatol nunca foi procurar essa reparação e nunca voltou para a Alemanha.¹⁹⁰ [Destacado]

Em verdade, Schwarz chamará isso de “recusa da vida burguesa”, tendo como referenciais o ambiente em que Rosenfeld morava e sua opção pela não institucionalização. Todavia, quando se faz um retrospecto das memórias contidas na obra **Sobre Anatol Rosenfeld**, verifica-se que, ao longo de sua trajetória, há uma série de “recusas”. Assim, como vendedor de gravatas, teria a oportunidade de enriquecer e ter seu próprio negócio, como muitos imigrantes no Brasil, mas optou por aproveitar o que acumulou e voltar a estudar; dado o seu perfil como escritor no **Suplemento**, poderia dar aulas em universidades, mas optou por ministrar cursos fora das instituições, ainda que tivesse de pagar o preço de “viver da mão para a boca”; sem desconsiderar ainda que, com o pagamento da Alemanha no pós-guerra, uma nova

¹⁹⁰ Depoimento de Roberto Schwarz sobre Anatol Rosenfeld para o projeto **Alemanha Brasil**. Dinâmicas Transculturais. Ensaios Transdisciplinares. Entrevistado por Nádia Barros. Direção de Breno Langhi. Data da entrevista 17 Out. 2008. Disponível em: <http://www.lai.fu-berlin.de/forschung/forschungsprojekte/aktuelle_projekte/brasilianischeintelektuelle/Entrevistas/Anatol_Rosenfeld/Schwarz_Teil2/index.html>. Acesso em: 22 Out. 2010. [Transcrito]

oportunidade de reorganizar sua vida surgia, mas, ao contrário, o que se tem é uma nova recusa. Ao longo desta reflexão, tais “recusas” foram pensadas como constituidoras de uma singularidade, daí a existência dessa adjetivação para situar as suas opções. Entretanto,

[...] qualquer que seja a sua originalidade aparente, uma vida não pode ser compreendida através de seus desvios ou singularidades, mas, ao contrário, mostrando que cada desvio aparente em relação às normas ocorre em um contexto histórico que o justifica.¹⁹¹

Nesse sentido, Rosenfeld teve uma trajetória singular, não há dúvidas, mas é necessário retirar consequências disso. Em outras palavras, qual contexto histórico “justifica” a constituição de sua singularidade? E, ainda, qual das duas condições (imigrante ou intelectual judeu) singulariza mais a sua trajetória? Existem reflexões históricas constituídas em torno desses temas, mas em que medida as suas escolhas as singularizam?

Do ponto de vista metodológico, no que se refere à utilização das afirmações contidas na obra **Sobre Anatol Rosenfeld**, pode-se dizer que se efetuou um cotejamento entre as memórias e outras referências que já trazem organizados os processos em que se inserem. Situam-se nesse aspecto a opção por expor temas como a imigração, a criação dos Suplementos Literários e a constituição da comunidade judaica no Brasil. Contudo, os questionamentos ainda persistem.

Quando se retoma, em especial, o “desvio” que Rosenfeld fez das instituições, é possível inferir que – conforme as abordagens de Jacoby e Said inspiram e até mesmo as memórias aqui utilizadas confirmaram –, Rosenfeld, como intelectual, desejava uma maior liberdade de produção de conhecimento, algo em que a academia poderia interferir. Mas acredita-se que as suas “recusas” revelam perspectivas mais profundas e devem ser situadas não apenas no presente desse intelectual, mas no modo como ele reelaborou o seu passado, mais especificamente a sua condição de intelectual judeu. Ao mesmo tempo, refletir sobre essa condição requer situá-la num complexo processo histórico que foi o Nazismo. É nesse aspecto que se situa a opção pelos escritos de

¹⁹¹ LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1958, p. 176.

Rosenfeld sobre o tema e, no que se refere a este exercício reflexivo, o que se objetivou não foi somente pensar o modo como ele elaborou um dado conhecimento sobre o assunto, mas pensar o modo como interpretou um processo que, sobremaneira, foi definidor de suas escolhas. Em outras palavras, mais do que descrever o conteúdo de suas construções, mais do que problematizar os conceitos, o objetivo foi pensar o modo como esse fenômeno histórico interferiu em suas escolhas.

Desse modo, o olhar que lança para esse fenômeno histórico, em especial nos seus artigos “Restaram os arquivos” e “O que ninguém deve esquecer”, já citados anteriormente, mostra que, mais do que Rosenfeld ser “[...] um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público”,¹⁹² a sua escrita sobre o Nazismo, quando articulada com a sua postura ou as suas “recusas” da vida burguesa que se configuram também por se colocar à margem das instituições e na recusa do “ressarcimento” da Alemanha, revelam, para além de uma postura intelectual, uma perspectiva política que se deve ter em torno do “não esquecimento” da trágica experiência do Nazismo. Acredita-se que é sob esse aspecto que deva ser vista a sua independência.

[...] a independência intelectual de Rosenfeld era tanto mais emocionante quanto não tinha fundamento material quase nenhum. Ele não era proprietário, não era profissional, não tinha cargo, vivia sem família. O fundamento era a sua própria convicção, bem interiorizada, de independência, mais a habilidade de viver com tão pouco. Se considerarmos que o fundamento da autonomia em sociedade burguesa é a propriedade, veremos que Anatol conservava uma versão muito sublimada dela, a autonomia, mas sem caução econômica e acadêmica, uma posição que não poderia ser mais vulnerável.¹⁹³

Como entender essa independência e autonomia que se condensam na “recusa da vida burguesa”? Qual o motivo de Rosenfeld querer se colocar à margem dessa

¹⁹² SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as conferências de Reith de 1933. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005, p. 25.

¹⁹³ SCHWARZ, Roberto. O intelectual independente. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 96.

categoria social? Certamente há o “contexto histórico que o justifica”¹⁹⁴ e as suas próprias palavras, conforme já citadas anteriormente, permitem situá-lo:

É fato reconhecido que o Nazismo foi a “revolução da pequena burguesia”. Esta classe abrangendo o artesanato, pequenos funcionários, comerciantes e lojistas modestos, empregados chamados ‘proletários de colarinho duro’ e os intelectuais proletarizados, formaram a base do Nazismo, a massa de adeptos que o seguiu com o fanatismo dos crentes.¹⁹⁵

Não é possível “recuperar” em sua totalidade o sentido das recusas de Rosenfeld, todavia pode-se inferir que a sua opção por manter-se à “margem” de qualquer forma de vínculo institucional relaciona-se com o distanciamento que ele procurou manter da denominada “pequena burguesia”. Contudo, tal postura é também reveladora de sua perspectiva de que “[...] não há nada mais triste do que estar satisfeito”.¹⁹⁶ Esse “não lugar” que Rosenfeld ocupa em relação ao universo “burguês” evidencia que, para além de uma liberdade de pesquisa e escrita, há uma não aceitação do processo que mudou o “rumo” de sua história. Assim, a afirmação de Schwarz de que Rosenfeld “passou um traço sobre a vida alemã dele” faz sentido quando se refere ao investimento que efetiva na sua produção intelectual no Brasil, contudo o processo histórico que permitiu tal “corte” não é esquecido.

Nesse sentido, a denominada relação entre “o que é existir” e “o que é pensar” demonstra, conforme aponta Dosse, que “[...] a busca de sentido que daí resulta tem por efeito interrogar de novo que coisa poderia tecer a unidade ou a discordância entre um pensamento da vida e uma vida consagrada ao pensamento”.¹⁹⁷ No caso da trajetória de Rosenfeld, a “unidade” não é tecida e adquire nuances complexas, uma vez que o “corte” propiciado pelo Nazismo fez com que sua existência se singularizasse, todavia, do ponto de vista de sua produção intelectual, há um florescimento, pois, pelo investimento intelectual que fez ao longo de toda a sua vida, já que se verifica em sua

¹⁹⁴ LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1958, p. 176.

¹⁹⁵ ROSENFELD, Anatol. Espírito coletivo e consciência. In: _____. **Preconceito, Racismo e Política**. Organização e notas de Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 43.

¹⁹⁶ Id. Humor Judaico. In: _____. **On The Road**: ficção. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 144.

¹⁹⁷ DOSSE, François. A biografia intelectual. In: _____. **O desafio biográfico**: escrever uma vida. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: EDUSP, 2009, p. 364.

trajetória uma busca contínua pelo conhecimento – dado que as memórias aqui apresentadas revelam –, consegue estabelecer diferentes interlocutores e sua obra permanece. Em outras palavras, as suas construções “ficam”, seja por meio dos inúmeros cursos, palestras e aulas que ministrou, seja por sua produção escrita.

Capítulo III

CENA DE SANGUE EM PONTA GROSSA”:

APONTAMENTOS SOBRE A OBRA DE ARTE LITERÁRIA

A crítica literária seleciona, processa, corrige e reescreve os textos de acordo com certas formas institucionalizadas do “literário” – normas que são, num dado momento, defensáveis, e sempre historicamente variáveis.

Terry Eagleton

*No seu célebre livro *Ulysses*, dedica James Joyce duas páginas a um assunto que, geralmente, não é considerado como digno de literatura. Adous Huxley, num dos seus livros, diz que a literatura pode tratar de tudo, também dos pormenores que parecem insignificantes e que, no entanto, podem assumir uma importância poderosíssima nos acontecimentos, relações e estados da vida. Qual a novela que descreve o herói com má digestão? Um enredo trágico! Uma simples constipação pode aniquilar o suave começo de um eventual grande amor que, por tão fútil motivo, nunca passa dos primeiros suspiros e dos primeiros olhares e olheiras profundos.*

As grandes tuberculoses fatais, as malárias fúnebres, febres amarelas, pestes bubônicas, cóleras epidêmicas e, recentemente, as anginas pectoris, principalmente quando fulminam na paz noturna de um cemitério rural, essas doenças, por assim dizer, brilhantes e vistosas, são consagradas pela alta literatura. Hoje em dia é quase uma vergonha, um símbolo de mediocridade, não morrer de tuberculose. Um câncer de estômago já não oferece sintomas tão expressivos, tão retumbantes e tão rítmicos, sem mencionar hérnias, doenças de fígado, rins, bális e bexiga. Nunca um escritor se deu ao trabalho de descrever, numa obra prima, um Romeu com hemorroidas ou uma Julieta com espinhas. E, no entanto, o Instituto Gallup, num dos seus inquéritos de alcance transcendente, verificou que 98% das mocinhas de 15 a 55 anos preocupam-se com o problema das espinhas. (Destaque nosso)

Anatol Rosenfeld

UM HOMEM ACOMPANHADO de uma criança estava a atravessar, de navio, uma lagoa que separa o Brasil da Argentina. A referida criança, “acometida por uma necessidade fisiológica de primeira importância”, não resiste e cede ao seu impulso. Constrangido pela ideia de higiene, o homem fez da roupa da criança um embrulho e o colocou sobre as malas. Ao chegar do outro lado da fronteira, os fiscais aduaneiros se dispuseram a examinar as malas do viajante e de imediato se atentam para o tal embrulho:

Não prestaram a mínima atenção às malas. E perguntaram à queimarrupa:

- O senhor não tem nada a declarar?
- Não – foi a firme resposta.
- E o que contém este pequeno embrulho?

O barbeiro ficou um segundo calado – o bastante para despertar suspeitas as mais sérias.

- Então o embrulho não contém nada de especial?
- Realmente - gaguejou o coitado – é apenas roupa suja.
- Isso é o que vamos ver! – exclamaram os homens da alfândega triunfalmente, e começaram a desamarrar o pacote.¹⁹⁸

Se fosse possível ao leitor ter conhecimento sobre o desfecho dessa pequena história, logo a imaginaria como componente de uma narrativa cômica. Todavia, o título que a condensa é “Cena de Sangue em Ponta Grossa”, o qual, sobremaneira, sugere uma escrita que se enquadra em outra categoria.

O descompasso entre a história narrada e seu título foi propositadamente construído por Anatol Rosenfeld em um dos textos que envereda pelos caminhos da crônica e da ficção literária.¹⁹⁹ Segundo o próprio autor, essa história foi vivida pelo próprio narrador, o seu barbeiro. Ainda segundo Rosenfeld, ao ouvi-la, soltou uma gargalhada tão forte que, em virtude do estremecimento do queixo, a navalha o feriu. Assustado, o barbeiro cortou também o “fio da história” e não foi possível saber o seu desfecho.

Rosenfeld conclui o texto com a seguinte análise: “Mas por aí se vê que uma coisa tão natural, tão insignificante e, por assim dizer, cotidiana, pode acabar numa cena de sangue”.²⁰⁰

O referido descompasso adquire uma nuance maior quando se considera que essa narrativa se insere numa reflexão mais ampla que faz o seguinte apontamento: “Nunca um escritor se deu ao trabalho de descrever, numa obra prima, um Romeu com hemorroidas ou uma Julieta com espinhas”.²⁰¹ O que suscita interesse nessa narrativa não é apenas o modo como Rosenfeld apresenta a história de seu barbeiro, mas as referências literárias e conceituais que ele mobiliza, bem como o modo como são problematizadas, para adentrar um tema dos mais complexos: quais assuntos estariam

¹⁹⁸ FERNANDES, Nanci; GUINSBURG, Jacó. (Orgs.). **Anatol “on the Road”**: ficção. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 83-84.

¹⁹⁹ Tal categoria de textos foi condensada no livro **On the Road**.

²⁰⁰ FERNANDES; GUINSBURG, 2006, op. cit., p. 84.

²⁰¹ Ibid., p. 82.

na alçada da Literatura? Em outras palavras, o subtítulo que acompanha seu texto já o revela: “Pode a literatura tratar destes assuntos?”

Assim, apesar da forma ou do tom que a narrativa pode inicialmente sugerir, do ponto de vista do próprio conteúdo, está posta em questão a obra de um dos cânones da literatura ocidental: Shakespeare.

Em sua forma e em seu conteúdo, a dramaturgia de Shakespeare permanece em diferentes temporalidades e localidades. Seja nas mais variadas propostas cênicas que recebeu, seja como objeto de reflexão. A respeito desse último, abre-se uma variedade de abordagens, que condensam os estudos que priorizam os aspectos especificamente políticos de sua construção,²⁰² situando suas peças como objeto privilegiado das disputas e das contradições da era elisabetana.²⁰³ Seus personagens são considerados não como seres que se transformam de acordo com os hábitos de lugares específicos ou condizentes com as opiniões temporárias, mas “são a legítima prole da humanidade”. São tomados por paixões e princípios que estão postos em todos os espíritos. “Shakespeare é, acima de todos os escritores, ao menos de todos os escritores modernos, o poeta da natureza, o poeta que apresenta a seus leitores um espelho fiel dos costumes e da vida”.²⁰⁴

Shakespeare é ainda considerado como “gênio” por dar às paixões uma consciência íntima. “Shakespeare descobriu o inferno moral. E o paraíso também, mas permaneceu na terra”²⁰⁵ A obra **Romeu e Julieta** permite o triunfo do lirismo dramático. Retrata o amor incondicional e recíproco.

Sem precedentes na literatura (embora, supostamente, não na vida real), Julieta não transcende a heroína humana. Torna-se difícil concluir se Shakespeare reinventa a representação de uma jovem (ela ainda não completou quatorze anos) apaixonada ou se vai além disso. Como podemos nos distanciar de Julieta? Se tentarmos contemplar

²⁰² Cf. HELIORORA, Barbara. **A expressão dramática do homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. 338 p.

²⁰³ Cf. BUQUET, Guy. **Teatro e Sociedade**: Shakespeare. Tradução de Berta Zemel. São Paulo: Perspectiva, 1989. 142 p.

²⁰⁴ JOHNSON, Samuel. **Prefácio a Skakespeare**. Tradução de Enid Abreu Dobranszky. São Paulo: Iluminuras, 1996, p. 307.

²⁰⁵ KOTT, Ian. **Shakespeare**: nosso contemporâneo. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac e Naify, 2003, p. 302.

seu consciente com ironia, nos envergonhamos de nós mesmos. [...] Creio expressar a opinião de muitos ao afirmar que o amor de Romeu e Julieta é o exemplo máximo de paixão saudável, normativa, em toda a literatura ocidental.²⁰⁶

Rosenfeld não apenas não se envergonha, como põe em questão o porquê de nenhum escritor descrever uma Julieta com espinhas. Em sua narrativa é questionada o ausência das espinhas e das hemorroidas na composição estética da alta literatura.

É certo que cada uma das abordagens que os estudiosos da obra de Shakespeare fizeram se insere num campo específico de objetos e problematizações. Contudo, o foco da reflexão aqui não é prioritariamente essa dramaturgia, mas o tratamento que Rosenfeld lhe concede em **Cena de Sangue** ao pôr em xeque a tradição em que ela se insere e, o mais importante, que consequência retirar desse tratamento? Pois haja vista que Rosenfeld dispõe de um repertório que é filosófico, estético e político, o que torna o questionamento mais instigante. Em suma, ele sabe do grau de complexidade e abrangência da obra shakespeareana. É o que fica perceptível em um texto de sua autoria intitulado “Shakespeare e o pensamento renascentista”.²⁰⁷

Se se considerar o próprio título, é possível situar a obra de Shakespeare no Renascimento. Temporalidade essa que, na acepção de Rosenfeld, permite ao pensamento tornar-se “nominalista”. Na Idade Média prevalecia o realismo dos conceitos, em que nomes como homem ou árvore correspondiam não aos próprios seres, mas às suas essências ou formas, as quais, por sua vez, eram precedidas por um ser intemporal no “logos divino”. Ao lado desse realismo conceitual, há a visão hierárquica. A plenitude não está situada no mundo sensível, mas no seu princípio, na causa e origem de todas as coisas. É nesse princípio supremo que se “desenvolve” a multiplicidade do universo sensível. O sentido de desenvolvimento está ligado à ideia de “degradação”. Uma visão hierárquica teocêntrica.

A perfeição diminui na escala descendente dos arcanjos, anjos, serafins e querubins até os organismos terrenos e materiais; e a essa diminuição na escala do ser corresponde também um decréscimo na

²⁰⁶ BLOOM, Harold. **Shakespeare**: a invenção do humano. Tradução de José Roberto O`Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 131.

²⁰⁷ ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: _____. **Texto e Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 123-145.

escala dos valores. Quanto mais distantes os entes se encontram do primeiro princípio, fonte de todas as coisas, tanto menor é seu valor e a plenitude de seu ser.²⁰⁸

O palco simultâneo corresponde a esse “essencialismo medieval”. A paixão de Jesus se desenvolve em vários lugares (Belém, Jerusalém, palácio de Pilatos, o paraíso, o inferno etc.) que estavam de antemão justapostos. Ao mesmo tempo, essa simultaneidade que o público vê expressa uma sucessão temporal como “[...] prefiguração na eternidade atemporal do logos divino”.²⁰⁹

O Renascimento, o que inclusive denota o quanto esta visão é histórica, não significa uma ruptura repentina com o pensamento medieval. “Concepções renascentistas já se notam em plena Idade Média e ideias fundamentais do medievo exercem grande poder ainda em pleno século XVIII”.²¹⁰ Mas as modificações vão se tornando gradativamente perceptíveis. O nominalismo e a valorização do pensamento hierárquico corroem as bases do essencialismo hierárquico. As ciências empíricas, o relativismo espacial e o cálculo matemático começam a competir com a escolástica medieval. As descobertas de Kepler, Copérnico e Giordano Bruno abalam o esquema cosmológico aceito até então como válido. A respeito desse último, há uma modificação considerável: “[...] qualquer lugar em que nos encontramos pode ser considerado ponto central”.²¹¹ Ocorre assim uma modificação no foco de valores: a transcendência cede lugar à imanência, o outro mundo a esse, o céu à terra, o intemporal ao temporal. “A perspectiva cria a *ilusão* do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual, de um foco central”.²¹²

De que modo o teatro de Shakespeare se situa nessa temporalidade? A resposta a tal questionamento deve ser antecedida por uma ressalva: em muitos traços de sua construção, por exemplo, o pensamento teológico e as ideias morais demonstram que essa obra tem características medievais. “Tudo isso, porém, é relativizado por uma visão

²⁰⁸ ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: _____. **Texto/Contexto I.** 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 124.

²⁰⁹ Ibid., p. 126.

²¹⁰ Ibid., p. 127.

²¹¹ Ibid., p. 128

²¹² Ibid., p. 129.

de forte tendência secular e profana; os valores parecem concentrar-se na vida temporal e terrena; esta é vista com os sentidos do nominalista na sua singularidade e individualidade inconfundíveis".²¹³ Para Rosenfeld, os personagens Polônio (**Hamlet**), Cordélia (**Rei Lear**), Desdêmona (**Otelo**) e Ofélia (**Hamlet**) não esperam a retribuição justa do além. "O mal, na obra de Shakespeare, p. ex. em **Macbeth**, **Otelo**, **Rei Lear**, ou **Hamlet**, é de substancialidade maciça; alastrando-se, contagia e corrompe o universo e isso com tamanha força demoníaca que seria ridículo considerá-lo mera negação ou privação".²¹⁴ Os seus grandes criminosos Macbeth, Iago ou Ricardo III são retratos dos abismos humanos. Retratos esses projetados sem a perspectiva do pecado original, sem o fundamento religioso.

Paralelamente a essa descrição que apresenta o homem como um ser dúvida ou constituído por um realismo que lembra Maquiavel, há, em contraposição, a presença de valores positivos, como lealdade, ordem, moderação, gratidão, entre outros. É justamente nesse choque de opostos que se estabelece a tragicidade, algo inconcebível no mundo medieval. "Pois o trágico é incompatível com qualquer forma de fé religiosa que parte da ideia de um Deus pessoal, onipotente e de suma bondade".²¹⁵

Dessa forma, é possível inferir que tais apontamentos sobre o Renascimento auxiliam, até certo ponto, a compreender o pensamento de Shakespeare. Diz-se até certo ponto porque, para Rosenfeld, a nova temporalidade não consegue explicar a grandeza e o valor estético da dramaturgia shakespeariana.

De certo modo, a obra de Shakespeare, tal como a admiramos, não teria sido possível sem as teorias psicológicas e filosóficas da época. Sem elas, decerto teria sido diversa. Temos hoje concepções diferentes, a teoria dos quatro elementos, dos "espíritos animais", das "compleições" foi superada, os relâmpagos e tempestades que acompanham as irrupções emocionais dos heróis geralmente só se encontram hoje em fitas de quinta categoria. Grande parte de nós não

²¹³ ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 131-132.

²¹⁴ Ibid., p. 133.

²¹⁵ Ibid. Tal visão está posta também por Raymond Williams, sendo a seguinte passagem cristalina: "É um consenso, agora, o fato de que havia pouca ou nenhuma tragédia na literatura medieval, e esse acordo parece se fundamentar sobre duas razões: primeiro, que a tragédia era então entendida como narrativa, mais do que como drama; segundo, que a estrutura geral da crença medieval reservava pouco espaço para a ação verdadeiramente trágica". WILLIAMS, Raymond. Tragédia e Tradição. In: _____. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischoff. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 38.

acredita mais em bruxas e espíritos. Mas apesar de tudo, a obra de Shakespeare se mantém válida. Ante o espetro de **Hamlet** – já o dizia Lessing – os nossos cabelos se eriçam, quer cubram um cérebro crédulo, quer incrédulo. A validade da obra de arte é outra que não a do conhecimento filosófico, como a deste diverge daquela da ciência. Tal fato nos enche da esperança de que algumas obras atuais alcancem a posteridade – apesar das teorias psicanalíticas em que se baseiam. A verdade íntima, a visão profunda da grande arte transcende ou não se esgota nas teorias científicas e diverge da validade do pensamento filosófico de cada época, embora se nutra deles, e em certa medida se baseie neles.²¹⁶

Foram apresentados até o momento duas categorias de textos da autoria de Rosenfeld. Entre eles há uma distância em termos formais e de abordagem. Assim, se em "Cena de Sangue" há, fundamentalmente, o questionamento da tradição, em "Shakespeare e o pensamento renascentista" são mostrados elementos para compreender a sua configuração. Uma possível aproximação entre ambos evidencia que em todo processo criativo há a erudição teórica e filosófica e há a experiência concreta da obra de arte. Na primeira instância estaria subscrito não apenas o "sistema" de pensamento que o autor constrói e que legitima a sua obra, mas também a historicidade que permite a sua constituição, em suma, os aspectos "extraliterários". Já a segunda se constitui pelo que é especificamente literário. Investigar o modo como Rosenfeld analisa a relação existente entre uma e outra é a proposta deste capítulo. Certamente o ponto de partida de tal proposta seja considerar a seguinte ponderação feita pelo próprio Rosenfeld.

É preciso realçar que a relação entre obra literária e sociedade é extremamente mediada. Qualquer simplificação neste terreno desvirtua os fenômenos. De modo algum a obra de arte literária pode ser reduzida a condicionamentos sociais. Não pode ser explicada, como um todo estético valioso, a partir deles, por mais que estes fatores tenham influído nela e se manifestem nos seus vários planos. No processo da criação interferem intensamente elaborações imaginativas e obsessões pessoais que particularizam radicalmente os momentos socioculturais. A própria obra impõe certos imperativos estéticos que não podem ser derivados, sem mais nada, do momento histórico-social, visto decorrerem, pelo menos parcialmente, da tradição autônoma de cada gênero. Esta, embora tenha por sua vez raízes sociais, não pode ser reduzida a estas e é reelaborada de um

²¹⁶ ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 144.

modo complexo e pessoal, embora sob a influência de novas situações histórico-sociais.²¹⁷

Encontra-se explícito nessa passagem que a obra de arte, ainda que em sua constituição esteja permeada de fatores sociais, não pode ser reduzida a eles. Em outras palavras, como linguagem, a obra possui a sua especificidade. Torna-se assim necessário problematizar a relação entre experiência histórica e experiência estética. Por ora, é possível apenas questionar se é a particularidade de uma ou de outra instância que não permite que se construa uma Julieta com espinhas, a considerar que, conforme aponta Rosenfeld, o Instituto Gallup detectou que esse mal ataca 98% das mocinhas.

As reflexões giram em torno das dimensões “literárias” e “extraliterárias” que, por sua vez, trazem à tona os meandros que envolvem a experiência estética e a experiência histórica. Partindo desses binômios é possível apresentar alguns questionamentos: se a literatura constrói noções de linguagem, temas e até conceitos mais abstratos de tempo, espaço e movimento, de que modo compreender a sua configuração ou o limite entre o que é estético e o que é histórico? De que modo pensar a interseção entre processo criativo e processo social sem dicotomizá-los? Em suma, do ponto de vista histórico, como compreender a dimensão estética? Tais indagações foram objeto de estudos que se centraram nas relações entre História e Literatura.

Em termos epistemológicos, conceituais e temáticos, a aproximação entre esses campos não é algo recente. Se, por um lado, e especificamente no que se refere à sua escrita, a História reconhece o quanto a sua narrativa se aproxima da ficção,²¹⁸ por outro lado, não há dúvida de que, para compor personagens, enredo e temporalidades, a Literatura “bebe” em fontes históricas. Nos dois discursos as noções de verdade/ficção,

²¹⁷ ALTMANN, Eliston. Depoimento de Anatol Rosenfeld, **Vintém 4**, p. 35-36, 1966.

²¹⁸ A este respeito, consultar:

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 2 ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 345 p.

VEYNE, Paul. A noção de intriga. In: _____. **Como se escreve a história**. Lisboa: Edições 70, 1987. p.44-45.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: _____. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 97-116.

real/não real e ciência/arte foram relativizadas. Contudo, é uma aproximação que deve considerar o seguinte:

A recorrência do uso de um campo pelo outro é, pois, possível, a partir de uma postura epistemológica que confronta a tais narrativas, aproximando-as num mesmo patamar, mas que leva em conta a existência de um diferencial. Historiadores trabalham com as tais marcas de historicidade e desejam “chegar lá”. Logo, frequentam arquivos e arrecadam fontes, se valem de um método de análise e pesquisa, na busca de proximidade com o real acontecido. Escritores de literatura não têm esse compromisso com o resgate das marcas de historicidade que funcionam como provas de que algo deva ter existido. Mas, em princípio, o texto literário precisa, ele também, ser convincente e articulado, estabelecendo uma coerência e dando impressão de verdade. Escritores de ficção também contextualizam seus personagens, ambientes e acontecimentos para que recebam aval do público leitor.²¹⁹

Se se considerar como ponto de partida a História, pensando-a como produção, o que, consequentemente, traz à tona questões de ordem teórica e metodológica, é possível ainda pensar as relações entre fatos literários e fatos históricos. É o que fica perceptível nas análises das obras de Euclides da Cunha e Lima Barreto.²²⁰ Entre esses intelectuais sobressai uma distância que se delineia não apenas em seus procedimentos de linguagem e/ou formais, mas no que se refere ao conteúdo de suas construções. Assim, em cada um configura-se uma proposta de (re)construção da realidade nacional em que os temas mais candentes de sua temporalidade adquirem diferentes nuances, a exemplo, a imigração, a ação governamental, a compreensão/utilidade do passado e do público, entre outros. Considerando uma perspectiva eminentemente histórica, o autor consegue perceber nesses trabalhos uma dada visão da própria Literatura.

Há uma fé otimista nessa opção pela literatura como meio de expressão. Por seu intermédio, Euclides podia alcançar “os corações [...] os poetas e bons”. Ele transmitia essa confiança nos conselhos ao seu filho: “Cultiva também o teu coração, porque ele vale mais do que a cabeça”. Um texto neutro pode divulgar ideias, a literatura cria estados de espírito, desperta ou enseja desígnios éticos. Sem destruir a literatura, ao contrário, mantendo-a viva e revigorando-a, os dois

²¹⁹ PESAVENTO, Sandra Jatay. História e Literatura: uma velha nova história. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Debates 2006. [Em línea]. Puesto en línea el 28 de janero, 2006. Disponible: <www.NuevoMundo.revues.org/1560>. Acesso em: 20 Jan. 2013.

²²⁰ Cf. SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1999. 257 p.

escritores conseguiram que a sua eficiência como recurso de comunicação se amplificasse múltiplas vezes. Ela assim realizava aquele sortilégio a que se referia Lima Barreto: "A arte literária se apresenta como um verdadeiro poder de contágio que a faz facilmente passar de simples capricho individual para traço de união, em força de ligação entre os homens [...]"²²¹

O diálogo entre História e Literatura deixa evidente que é possível fazer uma leitura histórica dos textos literários.²²² Contudo, deve ficar clara também a exigência de que esse processo não "destrua" seu próprio objeto: a condição literária. Ainda que esse aspecto se relacione fundamentalmente a método, não existe uma "receita" a seguir, mas apresentar algumas observações sobre o modo de se aproximar dos textos não parece inútil: considerar que há uma pluralidade de formas de representações dos textos, que eles se relacionam com outras práticas, como as religiosas, as jurídicas, as políticas, as do cotidiano etc., e que há uma relação entre o discurso literário e os demais discursos sobre a sociedade. Sob essas possibilidades delineia-se uma perspectiva de pensar a Literatura respectivamente a partir dos conceitos de "representação", "negociação" e "discurso".²²³ "Dessa maneira se reconstroem as diferentes formas em que um texto foi entendido, comentado e situado em diversos tempos".²²⁴

Sob diferentes perspectivas, esses trabalhos apontam para a relação entre Literatura e meio social. "Neste ponto, surge uma pergunta: qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Digamos que ela deve ser imediatamente completada por outra: qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?".²²⁵ Tais questionamentos buscam construir uma interpretação dialética sobre o processo, o que, consequentemente, leva a considerar a posição do artista, em suma, as forças sociais condicionantes (ocasião e necessidade de produção da obra, essa é a confluência

²²¹ SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 232.

²²² Cf. CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história**. Tradução de Ernani Rosa. Porto Alegre: ARTMED, 2001. 189 p.

²²³ Cf. Id. **Cultura escrita, literatura e história**. Tradução de Ernani Rosa. Porto Alegre: ARTMED, 2001. 189 p.

²²⁴ Ibid., p. 94.

²²⁵ CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Publifolha, 2000, p. 18.

de iniciativa individual e de condições sociais), a configuração da obra em seus aspectos de conteúdo e de forma e, por fim, o público.²²⁶

Nessa mesma linha de reflexão, é possível ainda investigar os estímulos à criação literária, o que remete às noções de “função” da obra literária. A primeira delas seria a “função total”, que exprime representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata. É o caso de se pensar a obra em seus aspectos de universalidade e intemporalidade. Esses “dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar”.²²⁷ A segunda seria a “função social”, a qual é consequência da inserção da obra no universo de valores culturais: “comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e sociais, na manutenção ou na mudança de certa ordem na sociedade”.²²⁸ E, por fim, a “função ideológica”, que se refere a um sistema definido de ideias.

O artista quer atingir determinado fim; o auditor ou leitor deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade. Todo este lado voluntário da criação e da recepção da obra concorre para uma função específica, menos importante que as outras duas e frequentemente englobada nelas, e que se poderia chamar de função ideológica.²²⁹

Resta investigar de que modo essas diferentes funções coexistem e se inter-relacionam no âmbito da criação literária.

Desse modo, a relação entre História e Literatura é permeada de problematizações e, diante das questões postas até o momento, é possível atentar para os seguintes aspectos: a riqueza do texto literário; a necessidade de estabelecer uma leitura histórica da obra literária sem “destruir” a sua condição de “linguagem” e as diferentes “funções” da literatura. Em todos esses casos, de que modo é possível compreender a constituição do fenômeno estético em sua especificidade? E, o que é o mote deste capítulo, de que maneira Rosenfeld o concebe? Assim, os estudos que se situam no

²²⁶ Cf. CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Publifolha, 2000. 182 p.

²²⁷ Ibid., p. 41.

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Ibid.

âmbito da relação entre História e Literatura propõem uma diversidade de questões, todavia a proposta aqui é delinear o modo como Rosenfeld singulariza a discussão. Em suma, como se configuram, na sua obra, a “dimensão histórica” e a “dimensão estética” dentro do próprio fenômeno estético.

“INDEPENDENTEMENTE DA APRECIAÇÃO, ATUALIZAÇÃO E CONCRETIZAÇÃO DOS APRECIADORES, A OBRA É UMA E A MESMA”

No contato com um determinado objeto – no caso específico desta reflexão, a obra – uma emoção, um fascínio ou um gozo podem ser denominados de “prazer estético”. E esse, por sua vez, refere-se à própria obra, “é nela que reside o valor que suscita nossa valorização”.²³⁰ É por meio desse apontamento inicial que Anatol Rosenfeld constrói sua apresentação, em 1961, no Segundo Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária de Assis.²³¹ Conforme o próprio título, o objetivo era apresentar a estrutura da obra de arte literária, acompanhando “[...] os momentos que imprimem a determinadas obras literárias o traço distintivo de obras de arte literárias”. (p. 10.)

Dentre esses momentos, os “atos de apreciação” são fundamentais para que se compreenda a configuração da estrutura da obra de arte. Tal processo ocorre devido à singularidade da “experiência estética”. Assim, se na experiência cotidiana a imposição de valores práticos exige um olhar interessado, por exemplo, na realidade psíquica de uma pessoa (seu caráter, sua ira etc.), no valor de um bosque (quando se tratar de um comerciante de madeira),

Verifica-se na experiência estética, como tal “desinteressada”, uma espécie de repouso na totalidade do objeto, na unidade do sensível e do não sensível. O dado sensível não é uma mera passagem quase não percebida, mas detém nossa visão (ou audição), impõe a sua presença, devido à organização e à seleção peculiares de seus elementos e à direção especial que imprime à nossa atenção. (p. 12.)

²³⁰ ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e problemas da obra literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 9.

²³¹ Essa discussão foi posteriormente publicada como parte do livro **Estrutura e problemas da obra literária**. Doravante as páginas das demais citações dele retiradas encontram-se no corpo do texto.

É justamente esse ato que indica a qualidade ou ausência da experiência estética. “Sem este momento não se estabeleceria propriamente contato com a esfera estética”. (p. 12.) Ao mesmo tempo, nesse processo, a experiência é acompanhada de tonalidades emocionais, próximo ao que ocorre com uma criança: os sons, as cores, o uivar dos ventos tornam-se ameaçadores ou serenos. Emoções que, apesar da abrangência, têm um caráter simbólico, ou seja, sabe-se que se está diante de uma ficção, “não realidade”.

Para Rosenfeld, a análise dos “atos de apreciação” conduz à análise do objeto. Esse deve ser considerado como um ser estratificado em várias camadas: a “camada de frente” (tela, cor, sons, atores de uma peça etc.), isto é, o modo de ser real, e as camadas que precisam ser atualizadas pelo apreciador, as “irreais”.

Somente a superfície sensível (objeto da percepção propriamente dita) tem autonomia ôntica.²³² Por meio dessa camada real transparecem as outras que não têm autonomia ôntica. Essas podem ser caracterizadas como não tendo um modo de ser ideal, não lhes cabe o caráter de ser intemporal e nem o modo de ser real. Esse último aspecto reside no fato de dependerem do “apreciador adequado”. Ao mesmo tempo, o ser específico dessas camadas não pode ser reduzido ao ser real dos processos psíquicos.

Qualquer redução psicologizante da obra de arte a processos psíquicos do apreciador ou autor é completamente excluída. A obra é uma e a mesma, por mais variados que sejam os atos de apreciação, as atualizações e concretizações dos apreciadores. Isso já se evidencia no fato de que consideramos algumas atualizações como mais adequadas do que outras. Adequadas a quê? Evidentemente à obra. (p. 14.)

O objeto que se apresenta à experiência estética tem uma unidade e totalidade. O prazer estético oriundo daí refere-se à totalidade do objeto ou ao modo de aparecer da “ideia” e “abrange todo o mundo imaginário e as próprias estruturas, tensões, harmonias e relações dinâmicas que aparecem através da camada sensível”. (p. 16)

²³² Essa expressão é originária do termo “ontico” que significa “existente”, isto é, propriedade empírica de um objeto. (Cf. ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução coordenada e revisada por Alfredo Bosi et.al. 2 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1962, p. 699.) Assim, “autonomia ôntica” significa aqui autonomia existencial, isto é, não depende da atualização do apreciador.

De forma resumida, são esses aspectos que levam à configuração de uma obra de arte. Quando ela é literária, é necessário compreendê-la também, segundo a acepção de Rosenfeld, por “camadas”.

Devido ao fato de desempenhar papel preferencial na obra de arte literária, a “camada sonora” adquire particular atenção na análise de Rosenfeld: “[...] a riqueza dessa camada tende a prender o raio da atenção em certo grau a esse aspecto mais sensível da obra de arte literária”. (p. 19.) Desse modo, a escolha e ordem dos fonemas determinam as qualidades rítmicas da oração e do texto. Os ritmos constroem o “tempo”; as qualidades melódicas “fundam” as qualidades sonoras.

A camada sonora é parte importante da polifonia em que as várias camadas entram nas mais variadas relações de harmonia, tensão e dissonância. Ela não é apenas meio para a revelação das outras camadas. Sua falta implicaria uma modificação considerável da obra. (p. 20.)

A segunda camada apresentada por Rosenfeld é a “camada das unidades significativas”. Essas aparecem nas orações e desempenham as funções de expressão, comunicação, representação e influenciação. “A qualidade específica da oração reside na sua função total: graças a esta é projetado um correlato da oração, um contexto objectual”. (p. 21.) O contexto objectual pode ser “puramente intencional”, isto é, não importa se ele se refere a seres onticamente autônomos ou não; mas pode ser “também intencional”, quando seres autônomos se tornam alvo de um ato. Como exemplo, um determinado escritor, em seu romance, constrói um personagem chamado João, que não tem como referência nenhum sujeito “real”; já outro escritor constrói um romance inspirado na vida de Napoleão Bonaparte. Desse modo, o primeiro personagem seria “puramente intencional” e o segundo “também intencional”, embora também não deixe de ser personagem, uma vez que está numa obra de ficção, isto é, faz parte de um “contexto objectual”. Para além de uma importância conceitual, tais termos são importantes por mostrarem a fronteira entre uma obra de ficção e outros escritos.

A diferença fundamental entre a obra de ficção em sentido lato e qualquer outro texto reside, evidentemente, no fato de que na primeira as orações projetam contextos objectuais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais que não se referem, a não ser de modo muito indireto, a seres “também intencionais”, isto é, onticamente autônomos, ou seja, a realidades que independem da obra literária. Na

obra de ficção, o raio da intenção detém-se nestes seres puramente intencionais, somente se referindo em eventuais atos posteriores ou marginais a qualquer tipo de realidade extraliterária. Já nas orações de outros escritos, por exemplo, da obra de um historiador, os contextos objectuais puramente intencionais não têm, por si só, nenhum “peso” ou densidade: o raio da intenção passa através deles diretamente aos seres “também intencionais”, isto é, à realidade histórica. Os contextos objectuais puramente intencionais, contidos nas orações de uma obra científica ou mesmo de uma notícia de jornal, de uma carta, reportagem, etc., constituem juízos; isto é, as objectualidades puramente intencionais por eles projetadas *pretendem* corresponder exatamente aos seres reais (ou ideais) a que se referem. Há, nestas orações, enquanto juízos, a intenção da “verdade”, o que lhes confere uma “seriedade” específica. (p. 22.)

Contudo, a estrutura lógica das orações de ficção parece ser a mesma da das obras científicas. Há uma aparência de realidade em que o mundo imaginário se constitui com uma riqueza de detalhes. Tal processo se torna possível porque as “unidades significativas” constituídas pelas orações cumprem duas funções na totalidade da obra: projetam e singularizam, por meio das unidades significativas e dos contextos objectuais correspondentes, as outras camadas da obra literária e, ao mesmo tempo, permitem uma polifonia da obra de arte literária.

Apoiando-se no exemplo fornecido pelo próprio Rosenfeld, esses termos tornam-se mais claros. A oração “Maria é loira” apresenta a moça pela primeira vez, porém, por tornar-se sujeito da oração, Maria se desdobra em objeto existente e é projetada como “independente”. Assim, as outras orações que seguem, por exemplo, “ela gostava de brincar”, parecem revelar pormenores de um ser autônomo. Desse modo, cabe aos “contextos objectuais”, ou seja, certas orações atribuídas aos contextos objectuais e suas orações, produzirem o mundo imaginário, isto é, o “universo” que se consolida em torno da personagem Maria. “Em essência, os contextos objectuais projetam certos esquemas que são preenchidos pelos atos do leitor. Mas este não cria, apenas atualiza o que tem seu fundamento ôntico na obra”. (p. 27.)

Por meio das orações, suas unidades significativas e seus contextos objectuais constituem a “camada das objectualidades”, que, segundo Rosenfeld, se traduzem em “seres imaginários”. Independentemente de se tratar de seres humanos, paisagens, animais, sentimentos, casas, cidades etc., têm o hábito exterior de realidade, hábito que

o leitor não considera porque está alinhado com o autor, justamente porque entrou no "jogo" da ficção. Isso ocorre porque o mundo imaginário adquire um modo de ser existencial e exige uma realidade, a denominada "aparência de realidade".

Nessa configuração, espaço e tempo adquirem novas tonalidades. O primeiro é fundamental, uma vez que a "densidade" e "coerência" dependem da manipulação exata da perspectiva espacial. No mundo imaginário há uma manipulação do espaço por meio de diferentes recortes espaciais. "O ponto zero de orientação encontra-se **dentro** do próprio mundo imaginário, por exemplo, no Eu de um narrador fictício". (p. 30.) No que se refere ao segundo, o tempo irreal da obra literária pode se aproximar do concreto, do intersubjetivo e do objetivo, pois os ritmos dependem do conteúdo vivido e do modo como são vivenciados. As temporalidades condensadas no passado, no presente e no futuro podem existir, mas não dependem, como na realidade, de um ponto fixo situado no presente. Esse, por sua vez, também diferentemente da realidade, não tem a mesma importância. "O leitor preenche as lacunas, mas apenas no sentido de atribuir aos intervalos **continuidade**, sem, porém, enchê-los de conteúdo". (p. 31.)

Por meio de uma diversidade de recursos, tais como imagens, símiles, metáforas etc., o autor prepara uma apresentação sensível, apoiando-se em aspectos quer sejam físicos ou psíquicos. A escolha desses "esquemas" é o que permite a constituição de uma obra literária enquanto obra de arte. "É precisamente a camada dos 'aspectos preparados' que, em conjunto com a riqueza das outras, exerce poderosa função na constituição da obra literária como obra de arte, tornando um poema em 'discurso' totalmente sensível". (p. 34.) Para Rosenfeld, é essa função importantíssima que cumpre a "camada dos aspectos esquematizados".

Este mundo fictício ou mimético, que frequentemente reflete momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, torna-se, portanto, representativo para algo além dele, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra.²³³

É certo que a obra de arte literária tem uma referência mais ou menos direta com a realidade. Contudo, se na sua construção o raio de atenção se dirige

²³³ ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio, et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 15.

demasiadamente para o mundo exterior à obra, há o perigo de deformar e empobrecer a totalidade literária. Consequentemente se perde a dimensão de que a

A camada “imaginária” abre acesso a camadas mais profundas da própria obra de arte, nas quais se revela um contexto de valores cognoscitivos, religiosos, morais, político-sociais, enfim uma interpretação mais profunda da realidade e da vida humana que ultrapassa os dados da realidade empírica e cotidiana. (p. 35.)

É por meio dessas camadas mais profundas que o leitor “vive” e “contempla” as possibilidades que sua vida pessoal dificilmente lhe permitiria, pois, por intermédio da “distância desinteressada da contemplação, a obra de arte literária enriquece de uma forma extraordinária a nossa experiência humana”. (p. 36.)

Mas, ao mesmo tempo, essa contemplação e vivência da obra de arte literária está ligada a outras emoções de ordem religiosa, moral, político-social etc. Em suma, deve-se ser plenamente humano para sentir e valorizar os sentimentos manifestados nos objetos literários.

No entanto, deve ser acentuado que os valores religiosos ou morais apenas “fundam” o valor estético, são apenas “condição” dele, mas não o constituem ou determinam. Este é autônomo e se constitui a partir dos elementos *sui generis* apontados no decurso deste relato, quer se trate de uma heroína sublime como Antígone, quer de um monstro como **Macbeth**. (p. 37.)

Algumas das questões postas por Rosenfeld em **Estrutura e problema da obra literária** estão presentes em seu texto “Literatura e Personagem”. No segundo há prioritariamente o enfoque na constituição da personagem. Nesse exercício reflexivo as questões concernentes a forma e conteúdo, experiência estética, distância entre pessoa e personagem, diferença entre discurso histórico e discurso ficcional etc. ganham visibilidade. Todavia, tal caracterização é antecedida pela análise de alguns “problemas” concernentes à obra literária ficcional. Problemas esses fundamentais para a reflexão aqui proposta.

Para Rosenfeld, toda constituição ficcional traz à tona problemas de ordem ontológica, lógica e epistemológica.²³⁴ O primeiro deles é que a ficção pode apresentar seres “puramente intencionais”, isto é, sem autonomia ôntica, ou seres “também intencionais”, aqueles que têm referência no que é “real”, mas que são visados por um ato intencional.

A oração ‘Mário estava de pijama’ projeta um correlato objectual que constitui certo ser fora da oração. Mas o Mário assim projetado deve ser rigorosamente distinguido de certo Mário real, possivelmente visado pela oração. Como tal, o correlato da oração pode referir-se tanto a um rapaz que existe independentemente da oração, numa esfera ôntica autônoma (no caso, a da realidade), como permanecer sem referência a nenhum moço real. Todo texto, artístico ou não, ficcional ou não, projeta tais contextos objectuais “puramente intencionais”, que podem referir-se ou não a objetos onticamente autônomos.²³⁵

O segundo desses problemas refere-se à noção de “verdade”, a qual, no ambiente da ficção, tem um caráter diverso. Pode significar genuinidade, sinceridade ou autenticidade, termos que visam à atitude subjetiva do autor; mas pode também, conforme a acepção de Aristóteles, designar a verossimilhança “[...] não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido”. (p. 13.) Da mesma forma, a noção de falso deve ser mediada:

Quando chamamos “falsos” um romance trivial ou uma fita medíocre, fazemo-lo, por exemplo, porque percebemos que neles se aplicam padrões do conto de carochinha a situações que pretendem representar

²³⁴ Três noções que já adquiriram no âmbito filosófico o seu campo conceitual. Desse modo, a ontologia é a doutrina que estuda os caracteres fundamentais do ser “aqueles caracteres que todo ser possui e não pode deixar de possuir”. Dentre outras, são suas principais proposições: “1 Existem determinações necessárias do ser, isto é, determinações que nenhuma forma ou maneira de ser pode deixar de ter; 2 Tais determinações estão presentes em todas as formas e maneiras de ser particulares”. (ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução coordenada e revisada por Alfredo Bosi; et.al. 2 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1962, p. 634.) No que se refere aos outros dois termos, a denominada “Teoria do Conhecimento” procura estabelecê-los pelo viés daquilo em que divergem: “Em sentido lato, epistemologia ou gnoseologia compreende tanto as investigações psicológicas sobre a produção e essência do conhecimento humano quanto as investigações crítico-cognitivo acerca do mesmo. Como tal, é, de modo geral, a investigação filosófica da validade objetiva de nosso conhecimento. Em contraposição à lógica, não considera apenas as condições de validade fundamentadas nas relações mútuas dos conteúdos do pensamento, mas põe a questão última e decisiva acerca da validade “objetiva” de ditos conteúdos, isto é, de sua validade relativa ao objeto”. BRUGGER, Walter. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Herder, 1961, p. 126.

²³⁵ ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio, et al. **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 15.

a realidade cotidiana. [...] "Falso" também seria um prédio com portal e átrio de mármore que encobrissem apartamentos miseráveis. É esta incoerência que é falsa. (p. 19.)

O terceiro trata-se da personagem. É por meio dela que a ficção se legitima, "[...] a camada imaginária adensa e cristaliza". (p. 21.) É com o surgimento do ser humano que se declara o caráter fictício ou não fictício do texto. Conforme posto por Rosenfeld, a ficção é o único lugar, do ponto de vista epistemológico, em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, justamente por se tratar de seres puramente intencionais. Esses já se "mostram" formados pela seleção de aspectos físicos e comportamentais. Desse modo, a personagem de um romance, poesia ou peça teatral é sempre uma configuração esquemática.

Este fato das zonas indeterminadas do texto possibilita até certo ponto a "vida" da obra literária, a variedade das concretizações, assim como a função do diretor de teatro, chamado a preencher as múltiplas indeterminações de um texto dramático. Isso, porém, se deve à variedade dos leitores, através dos tempos, não à variabilidade da obra, cujas personagens não têm a mutabilidade e a infinitude das determinações de seres humanos reais. As concretizações podem variar, mas a obra como tal não muda. (p. 33)

Ao comparar **Estrutura e problema da obra literária** e "Literatura e Personagem", apesar das aproximações e distanciamentos dos enfoques elaborados, aos quais, nos limites da reflexão aqui proposta, não se faz necessário aludir, há, do ponto de vista teórico, uma preocupação em delimitar a especificidade do campo da obra de arte literária e, fundamentalmente, a invariabilidade da obra como tal. Faz-se necessário investigar em que "lugar" essa reflexão está fundamentada.

Há ainda, na apresentação de 1961 de Anatol Rosenfeld, a perspectiva de situar a proposta de sua abordagem sobre a obra de arte literária. Segundo ele, tal estudo deve ser situado no campo da Fenomenologia.²³⁶ O seu método, ainda que aparentemente

²³⁶ No campo conceitual, a Fenomenologia é compreendida como aquilo que aparece ou a ciência que tem como objetivo ou projeto de descrição. Se é possível descrevê-la de forma sintetizada, o mesmo não se verifica quando se volta para o tratamento que cada pensamento filosófico lhe concede. Assim, delineiam-se em Kant e Hegel diferentes perspectivas de compreendê-la como "método" de conhecimento. Cabe, entretanto, a Husserl uma definição sistematizada do termo: "Os resultados fundamentais a que esta pesquisa levou, por obra de Husserl, podem ser resumidos de maneira seguinte: 1) O reconhecimento do caráter intencional da consciência, pelo qual a consciência é um movimento transcendente em direção ao objeto e pelo qual o próprio objeto se dá ou se apresenta à

procure fragmentar a obra em camadas heterogêneas, objetiva na verdade é mostrá-la como uma totalidade. O importante é fazer compreender a função das partes e camadas nos seus mínimos detalhes de som, de ritmo, de melodia, de palavra etc.

A Fenomenologia não pretende estabelecer normas absolutas pelas quais se pretende medir e valorizar a obra individual, na suposição de que ela tenha de adequar-se a tais normas. O que ela sugere é que cada obra literária traz, de certa forma, a sua poética e os seus critérios dentro da sua própria estrutura peculiar. Ela deve ser valorizada segundo alcançou ou não alcançou o ideal e a intenção que nela mesma se revelam, segundo realizou ou não as aspirações inerentes à obra. (p. 39.)

Assim, a Fenomenologia, quando “aplicada” ao estudo da constituição da obra de arte, em específico a literária, traz à tona a necessidade de se considerar a sua estrutura imanente, lançando as bases de uma das perspectivas de análise do objeto artístico literário. Contudo, a Fenomenologia, como campo específico de conhecimento, apresenta maior amplitude de possibilidades e problematizações. É o que mostra o artigo de autoria do próprio Rosenfeld “Nicolai Hartmann e a Fenomenologia”, publicado em 1961 na Revista Brasileira de Filosofia.²³⁷

Para Rosenfeld, a Fenomenologia, ainda que nem sempre nos moldes em que Edmund Husserl, seu criador, a delineou, fez-se presente em filósofos como Scheller, Heidegger, Sartre, Marcel, passando pelos campos ético, religioso, antropológico e inserindo-se também nos da Literatura e da Estética. Baseando-se em Scheller, é

consciência ‘em carne e osso’ ou ‘pessoalmente’; 2) A evidência da visão (intuição) do objeto devida à presença do próprio objeto; 3) a generalização da noção de objeto, que compreende não somente as coisas materiais mas também as formas de categoria, as essências e os objetos ideais em geral; 4) o caráter privilegiado da percepção imanente, isto é, da consciência que eu tenho das próprias experiências, enquanto aparecendo elas coincidem perfeitamente nesta percepção, ao passo que não coincidem na intuição do objeto externo o qual não se identifica nunca com suas aparições à consciência mas permanece além dela. Nem todos esses princípios são aceitos pelos pensadores contemporâneos que se prevalecem da pesquisa fenomenológica: somente o primeiro deles, isto é, o reconhecimento do caráter intencional da consciência pelo qual o objeto é transcidente em relação a ela e todavia presente ‘em carne e osso’ acha crédito não somente naqueles pensadores mas num grande número de filósofos contemporâneos. Da pesquisa fenomenológica valeu-se Nicolai Hartmann para fundar seu realismo metafísico; Scheler para sua análise das emoções e Heidegger como método para sua ontologia”. ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução coordenada e revisada por Alfredo Bosi, et al. 2 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1962, p. 416.

²³⁷ O referido artigo foi posteriormente publicado em: ROSENFELD. Anatol. Nicolai Hartmann e a Fenomenologia. In: _____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 97-108.

possível apontar a especificidade da Fenomenologia, que se exprime em uma atitude de consciência em focalizar objetos físicos psíquicos.

Como técnica de focalizar a essência do “dado” em todas as suas minúcias, de uma forma singela, despreconceituada e pura, e de analisar ao mesmo tempo a essência dos atos intencionais que visam ao que respectivamente é dado, a Fenomenologia torna-se igualmente método básico, embora apenas parcial, na filosofia de Nicolai Hartmann.²³⁸

Segundo Rosenfeld, o “método” de Hartmann, o qual se inspira em Hermann Cohen e Paul Natorp, tem afinidade com Husserl na valorização dos fenômenos em toda a sua multiplicidade e plenitude. Contudo, é possível inferir que as peças essenciais de sua filosofia se baseiam na Fenomenologia, mas “[...] em nenhuma parte se detém na descrição puramente fenomenológica”.²³⁹ Em sua “Metafísica do Conhecimento”, Hartmann tem um capítulo especial sobre o “algo que é”. Esse não é um objeto puramente intencional, mas no ato de conhecimento se torna um objeto em si, “e isto não só gnosiológicamente e sim também ontologicamente”.²⁴⁰ Nesse processo, todo objeto tem um lado transobjetual.

Um ato de consciência que não vise a apreender um ser em si pode ser ato de pensar, de representar, de imaginar, talvez mesmo de julgar – mas não é ato de conhecer. Também aqueles atos enumerados visam a objetos, mas apenas a objetos intencionais, não a objetos em si. No ato cognoscitivo, ao contrário dos atos de mero representar, pensar e imaginar é essencial que o objeto do conhecimento não se esgote no ser-objeto para uma consciência. Aquilo a que o ato cognoscitivo se refere, procurando apreendê-lo e penetrá-lo cada vez mais, é um ser transobjetual.²⁴¹

Considerando a complexidade e amplitude de tais construções filosóficas e, ao mesmo tempo, correndo o risco de simplificações, é possível dizer que Hartmann distinga no ato de conhecimento, gnoseologia,²⁴² dois objetos: o primeiro seria o objeto

²³⁸ ROSENFELD. Anatol. Nicolai Hartmann e a Fenomenologia. In: _____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 97.

²³⁹ Ibid., p. 98.

²⁴⁰ Ibid., p. 103.

²⁴¹ Ibid., p. 104.

²⁴² “Doutrina de conhecimento”. BRUGGER, Walter. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Herder, 1961, p. 126.

em si, o que ele denomina como “algo que é”, seria o caráter ontológico do próprio objeto; o segundo seria o objeto “construído” pelo ato da consciência. Por isso afirma que todo objeto tem seu lado “transobjectual”, quer dizer, que procura indicar “[...] o que da realidade fica para além dos limites do conhecido, portanto além dos objetos de conhecimento”.²⁴³ Em outras palavras, estabelece a diferença entre o objeto de “carne e osso” e o objeto que o ato cognoscitivo constrói.

Em suma, as peças mais importantes da fenomenologia hartmanniana, segundo Rosenfeld, perpassam a teoria do conhecimento, as concepções de ser ideal e real e, em especial, a descrição fenomenológica do objeto estético, que adquire uma posição privilegiada se comparado ao gosto ou aos atos de apreciação, “Nada pode ser de proveito senão a tendência de **abeirar-se dos fenômenos de tão perto quanto possível**, para aprender a vê-los na sua multiplicidade e para só depois retornar de novo às questões gerais”.²⁴⁴

Há nesse artigo a proposta de demonstrar a configuração da base filosófica de Nicolai Hartmann e de modo implícito, mas fundamental para a análise aqui proposta, a sua consequência no “trato” com o objeto artístico literário. Há uma análise propriamente filosófica pelo viés da Fenomenologia, mas há também a sua utilização no âmbito da definição e do “trato” com o objeto artístico literário. Desse modo, quando se volta para a análise dos artigos anteriores, em diferentes momentos estão postas as seguintes ressalvas: “é a obra que suscita nossa atenção”; “a obra é uma e a mesma”; “o leitor não cria, apenas atualiza o que tem fundamento ôntico na obra”; “o ponto zero de orientação centra-se no próprio mundo imaginário”, ou, ainda, “o leitor preenche as lacunas, mas no sentido de dar continuidade”. Em suma, tais colocações podem ser sintetizadas na afirmação de Rosenfeld que deu origem a este subtítulo: “independentemente da atualização e concretização dos apreciadores a obra é uma e a mesma”. Em termos de recurso, a Fenomenologia permite perceber a “totalidade” que é a obra. É possível ainda dizer que tais “propostas” se inspiram na perspectiva fenomenológica de Hartmann, mas foram sistematizadas também por Roman Ingarden.

²⁴³ BRUGGER, Walter. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Herder, 1961, p. 135.

²⁴⁴ Ibid., p. 107. [Destacado]

É certo que o segundo, assim como outros pesquisadores da literatura e esteticistas, teve contato profundo com a obra do primeiro.

Roman Ingarden inicia sua discussão em **A obra de arte literária**²⁴⁵ apresentando a dificuldade em delimitar a essência da obra literária, em especial o problema de ser da obra literária. “Entre que objetos, reais ou ideais, devemos enumerar a obra literária?” Segundo ele, a determinação de objetos ideais ou reais não foi definitivamente realizada, portanto não é possível utilizar esses termos para solucionar o questionamento proposto. Seguindo sua problematização, a tentativa de identificar a obra literária como uma multiplicidade de vivências psíquicas do autor é absurda, pois “As vivências do autor passam a existir precisamente no momento em que a obra por ele criada começa a existir”.²⁴⁶ Contudo, ao excluir tais vivências, restam somente os sinais gráficos no papel, o que, consequentemente, traz novos problemas: deve-se aceitar que não há apenas uma **Divina Comédia** de Dante, mas inúmeras conforme os exemplares existentes?

Do mesmo modo, se se considerar a concepção de que a obra se reduz a uma variedade de vivências experimentadas pelos leitores, há um novo impasse: “Se assim fosse haveria, p. ex., muitos **Hamlets** distintos uns dos outros”.²⁴⁷

Se, para Ingarden, as concepções psicologistas da obra de arte literária não se cristalizam, a hipótese da obra literária como “objeto da imaginação” também não convence, pois de que modo seria possível atingir esses objetos como entidades idênticas e assegurar a sua identidade?

Assim, para além de estabelecer um critério para delimitar o que seria uma “obra acabada”, esse autor considera “[...] acabada uma obra literária quando todas as frases e palavras isoladas que nela aparecem foram inequivocamente determinadas e fixadas segundo o seu sentido, teor e coordenação”.²⁴⁸ Ele preocupa-se ainda em

²⁴⁵ INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965. 439 p.

²⁴⁶ Ibid., p. 30.

²⁴⁷ Ibid., p. 31.

²⁴⁸ Ibid., p. 37.

apontar o que não pertence à obra literária. Ficam exclusas a “fase de gênese” e a criação artística, bem como as questões relativas ao seu conhecimento.

Por exemplo, questões como estas: Por que atos de consciência se obtém o conhecimento de uma obra de arte literária? Quais as condições que devem ser cumpridas da parte dos sujeitos quando uma obra literária for conhecida por muitos sujeitos cognoscentes como “uma e a mesma”? Quais são os critérios que nos permitem distinguir um conhecimento objetivo de uma obra literária de opiniões subjetivas e erradas? Haverá na realidade um conhecimento objetivo das obras literárias? etc. Outras tantas questões dizem respeito à *possibilidade de uma ciência da literatura*. São problemas que até agora – que saímos – nem sequer foram postos com plena consciência ou formulados corretamente, mas que também não podem ser abordados enquanto reinar, em relação à essência da obra literária, tal caos e tal divergência de opiniões. Além disso, não queremos examinar expressamente as diferentes *posições* possíveis da parte do leitor perante a obra literária. Só quando for indispensável para a compreensão desta, quando se tratar de focar a obra literária como objeto *estético*, devemos reportar-nos à posição subjetiva em que tais objetos são dados.²⁴⁹

Do mesmo modo, o seu valor positivo ou negativo também não é considerado. Segundo ele, é necessário ainda excluir da obra literária o próprio autor com seus destinos, vivências e estados psíquicos. “Nomeadamente, as vivências do autor durante a criação da sua obra não constituem elemento da obra criada”.²⁵⁰ Apesar de existirem laços estreitos entre o autor e sua obra, é fato inalterável que se trata de duas realidades heterogêneas. As vivências e os estados psíquicos do leitor também não pertencem à estruturação da obra, pois ele,

De fato, não aprecia a obra de arte por causa dos seus próprios valores, de que ao assumir tal atitude nem sequer se apercebe e que ficam até submersos sob a plenitude de sentimentos subjetivos. Julga-a simplesmente valiosa porque ela é um meio que lhe provoca vivências agradáveis.²⁵¹

Em sua concepção a obra literária é uma produção multiestratificada, isto é, produção constituída por vários estratos heterogêneos. Contudo, a obra em sua

²⁴⁹ INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p. 37-38.

²⁵⁰ Ibid., p. 39.

²⁵¹ Ibid., p. 41.

totalidade não é um produto monótono, mas tem um caráter polifônico essencial. “Isto quer dizer que em consequência da singularidade dos estratos individuais cada um deles se torna *visível* de maneira própria no todo, contribuindo com algo de próprio para o caráter global do conjunto sem, contudo, lhe viciar a sua unidade fenomenal”.²⁵² Para que a obra conserve a sua unidade intrínseca e mantenha seu caráter fundamental existem os seguintes estratos:

1º, o estrato das formas significativas verbais e das produções fônicas de grau superior erguidas sobre elas; 2.º, o estrato das *unidades de significação* de diverso grau; 3.º, o estrato de múltiplos *aspectos* esquematizados, das continuidades e séries de aspectos; e finalmente, 4.º, o estrato das objetividades apresentadas e seus destinos. As análises ulteriores mostrarão que esta última camada, por sua vez, é por assim dizer bilateral: de uma parte, o lado dos correlatos das frases (especialmente das relações objetivas) intencionais apresentativas; da outra, o lado das objetividades neles apresentadas e seus destinos.²⁵³

Dessa forma, Ingarden encara a obra literária como uma “objetividade em si”. Nesse processo torna-se perceptível o isolamento de suas relações com indivíduos psíquicos, da atmosfera cultural e das diferentes correntes que se desenvolvem no decorrer da história. Contudo, essa mesma obra tem uma “vida” e se faz necessário indagar o “[...] modo como se apresenta [...] durante uma leitura e qual é o correlato imediato desta leitura”.²⁵⁴ É exatamente nesse momento que o termo concretização ganha amplitude em sua análise. “A concretização encerra não só diversos elementos que não estão realmente contidos na obra, mas são por ela permitidos, como também assinala muitas vezes elementos que são estranhos à obra e a encobrem em maior ou menor grau”.²⁵⁵ Por isso é fundamental traçar uma linha divisória entre a obra literária em si mesma e as várias concretizações. Dentre outros, são aspectos a serem considerados nesse processo: modificações que a declamação (exposição em voz alta) ocasiona; as significações das palavras e os conteúdos de sentido das frases podem na concretização mudar o modo de aparecer; os sentidos das frases são na concretização

²⁵² INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barreto. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p. 45-46.

²⁵³ Ibid., p. 46.

²⁵⁴ Ibid., p. 363.

²⁵⁵ Ibid.

extraídos pelo leitor; os complementos e as transformações são tão variados que é difícil prever a forma que tomará numa concretização singular; a concretização pode induzir ao erro quanto à essência verdadeira da obra. Ainda assim, é necessário salientar que

Como objeto puramente intencional a obra literária não precisa participar nos acontecimentos do mundo real nem de ser por estes envolvida no seu curso. Mas precisamente porque resultou da realização de operações subjetivas e assim cai, em princípio, dentro do âmbito de poderes de indivíduos psíquicos capazes de efetuar tais operações e porque as frases uma vez constituídas não têm de permanecer na forma originariamente recebida, pode a obra literária sofrer transformações sem que por isso deixe de ser a mesma.²⁵⁶

Não é possível descrever todas as problematizações que Roman Ingarden lança em seu estudo, todavia, pelo exposto, torna-se perceptível a proximidade teórica²⁵⁷ de Rosenfeld ao elaborar a sua estrutura da obra literária.

Delineiam-se assim duas referências primordiais para a elaboração do conceito de obra de arte literária de Anatol Rosenfeld: Nicolai Hartmann e Roman Ingarden. Sabe-se que Rosenfeld evidencia uma série de conceitos para demonstrar as várias partes ou “camadas” desse “objeto”, objeto que, dada a sua constituição ficcional, se distingue totalmente de outros. Do primeiro autor se apropria da possibilidade de se aproximar dos “fenômenos” o mais perto possível, nesse caso, do objeto artístico, e, do segundo, da própria compreensão da obra por “estratos”. De maneira geral, a obra tem uma “unidade” e “totalidade” que a descrição fenomenológica permite captar.

²⁵⁶ INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p. 378-379.

²⁵⁷ Outra referência que Rosenfeld menciona é Kate Hamburger, a qual, segundo a sua leitura, procura encontrar critérios que permitam a distinção da estrutura ficcional de uma obra literária em face de outra de caráter não ficcional. A sua teoria apoia-se na verificação de que as personagens, ao se tornarem ponto zero da orientação, deixam de ser “objetos” e passam a ser sujeitos. Mas, de acordo com Rosenfeld, há um limite nesse estudo. “Por mais útil que seja a argumentação da autora, as suas teorias se afiguram extremamente artificiais e, em alguns casos, duvidosas”. (*Ibid.*, p. 26.) Dentre outros aspectos, a autora referencia Aristóteles, Hegel, Croce e Ingarden para pensar a tensão entre realidade e criação literária. A esse respeito, é válido citar também: KAISER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Armenio Armando Editor, 1967. 506 p.

**“SERIA RIDÍCULO QUERER NEGAR HOJE QUE O FATO LITERÁRIO SE
RELACIONE COM AS QUESTÕES SOCIOCULTURAIS GERAIS”**

Em entrevista concedida a Eliston Altmann,²⁵⁸ entre outras questões, Anatol Rosenfeld foi indagado a respeito de três temas amplos e complexos: a função da Literatura, a relação existente entre literatura e sociedade e a relação entre literatura e função ideológica.

No que se refere à primeira indagação, Rosenfeld é categórico ao dizer que a obra literária é a configuração verbal significativa da experiência (interna e externa) manipulada e aprofundada pela imaginação, com vistas à comunicação dessa experiência. A linguagem cumpre um papel importante.

Uma das funções fundamentais da literatura atual é, portanto, a renovação da linguagem, das próprias palavras e de seu contexto, para libertá-los dos clichês e mistificações que carregam consigo através das décadas, na medida em que se tornam conchas esvaziadas da vida que antigamente talvez tenham abrigado.²⁵⁹

A literatura, de acordo com sua concepção, permite ao leitor uma vivência intensa e uma contemplação crítica das possibilidades postas à existência humana. Possibilidades essas que não são permitidas nem pela vida cotidiana nem pela ciência ou pela filosofia.

A relação entre obra literária e sociedade é, segundo Rosenfeld, estreita. O fato literário está profundamente relacionado com as condições socioculturais: a posição social do autor e a interdependência entre autor e os gostos do variado público. “Todos esses fatores se manifestam de algum modo na obra”.²⁶⁰ A exemplo, a difusão de periódicos influí na condição de novos gêneros, o rádio faz surgir a radiopeça etc. “Este fato não deixa de influir na produção, no feitio (literário), na difusão e no êxito da obra literária”.²⁶¹ Contudo, tal relação é mediada:

²⁵⁸ ALTMANN, Eliston. Depoimento de Anatol Rosenfeld, **Vintém 4**, 1966.

²⁵⁹ Ibid., p. 34.

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Ibid.

De modo algum a obra de arte literária pode ser reduzida a condicionamentos sociais. Não pode ser explicada como um todo estético valioso, a partir deles, por mais que estes fatores tenham influído nela e manifestem nos seus vários planos. No processo de criação interferem intensamente elaborações imaginativas e obsessões pessoais que particularizam radicalmente os momentos socioculturais. A própria obra impõe certos imperativos estéticos que não podem ser derivados, sem mais nada, do momento histórico-social.²⁶²

No que tange ao questionamento sobre se a função ideológica não contraria a essência da literatura, Rosenfeld preocupa-se inicialmente em definir o que se entende por “função ideológica”. Se tal perspectiva consiste em mascarar uma realidade, justificar determinado estado de coisas, não cabe à essência da literatura. “Creio que a grande obra, pela sua própria estrutura, repele semelhante função, ela não é capaz de pôr-se a serviço da corrupção de ideias. A literatura é uma empresa digna e humana”.²⁶³

Mas se se considerar a função ideológica em outro sentido, isto é, evidência de uma concepção de mundo, em que é possível exprimir valores políticos, sociais, morais etc., a literatura tem si uma função ideológica.

A epopeia grega exprime uma visão mítica do mundo e o surgir do drama grego, embora este em parte assimile a visão mítica, importa numa ruptura com a unidade do espírito anterior. É agora que surge, como elemento fundamental, o diálogo, isto é, o “dia-logos”, o “logos” fragmentado. E essa divisão do espírito é a verdadeira origem do drama. É por isso mesmo que, na tragédia, surgem pela primeira vez situações radicais em que o homem se vê colocado entre dois valores igualmente válidos, igualmente sagrados devendo optar por um deles – matar, por exemplo, a mãe, pois seria pecado não vingar o pai assassinado por ela, ou não matá-la, pois seria pecado igual assassinar a mãe. No drama se cristaliza uma nova interpretação do universo e da posição do homem. Interpretação que, poucas décadas depois, levará à crítica aos deuses. Em tudo isso, define-se uma atitude “ideológica”, política, até ligada ao desenvolvimento da Polis ateniense, ao surgir de horizontes mais amplos, de valores diferenciados e em choque.²⁶⁴

Desse modo, as indagações de Altmann têm como escopo fundamental pensar a função da literatura. Ao mesmo tempo, as respostas de Rosenfeld mostram que entre a

²⁶² ALTMANN, Eliston. Depoimento de Anatol Rosenfeld, **Vintém 4**, p. 35-36, 1966.

²⁶³ Ibid., p. 36.

²⁶⁴ Ibid., p. 37.

arte e a sociedade há influências recíprocas.²⁶⁵ Por isso a aproximação, até certo ponto, de suas análises com a “velha” tríade autor/obra/público não se mostra inútil. A obra é uma confluência de iniciativa individual e condições sociais. Quanto à configuração da obra, os valores e ideologias contribuem para o conteúdo enquanto as modalidades de comunicação influenciam na forma. Já o público constitui-se pela técnica, que é também um fator sociocultural.²⁶⁶

Assim, há uma a aproximação das ideias de Rosenfeld a esse respeito com as concepções desenvolvidas por Antonio Cândido, de modo específico a abordagem desse sobre as “funções” da obra literária.²⁶⁷ Contudo, tal aproximação deve ser efetivada com cautela, não somente por esses intelectuais se situarem em “campos” de conhecimento distintos, o que efetivamente traz novas tonalidades para o estudo do objeto literário, mas, fundamentalmente, porque a relação entre literatura e sociedade é uma das nuances problematizadas por Rosenfeld. É válido lembrar que, conforme apresentado em seus artigos aqui abordados anteriormente, do ponto de vista da estrutura, a obra de arte literária tem uma “totalidade” e “unidade”. Se em **Estrutura e problema da obra literária** defende que “independentemente da apreciação, atualização e concretização dos apreciadores a obra é uma e a mesma”, na entrevista à Altmann aparece o seguinte apontamento: “Seria ridículo querer negar hoje que o fato literário se relacione com as condições socioculturais”. As condições socioculturais postas, seja na posição do autor, ou entre o autor e o variado público não influenciam na estrutura da obra literária? Em outras palavras, uma perspectiva não invalida a outra? Ao considerar que ambas estão presentes no mesmo pensamento que busca a aproximação de temas como experiência estética e experiência histórica, ou ainda que se conceba o estético como critério de julgamento, faz-se necessário investigar a abordagem de Rosenfeld sobre o próprio fenômeno estético. É esse que singulariza uma e outra perspectiva.

²⁶⁵ Tal perspectiva perpassa também as colocações de Antonio Cândido em **Literatura e Sociedade**.

²⁶⁶ Cf. CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Publifolha, 2000. 182 p.

²⁶⁷ Reflexão essa que exigiria um estudo a parte nesta pesquisa.

“O CRITÉRIO DE JULGAMENTO TERÁ DE SER O ESTÉTICO”

Anatol Rosenfeld, em artigo intitulado “Estética”,²⁶⁸ faz um movimento reflexivo singular para desenvolver o tema, bem como para descrever/problematizar a função que cumpre na constituição da obra de arte.

Segundo sua descrição, o mundo é composto por camadas, sendo a “espiritual” a mais elevada. O sustento dessa é a “camada psíquica”, que tem como base a “camada orgânica” dos seres vivos. Abaixo dessa última estaria a “camada inorgânica” de seres inanimados (pedras, terra, água etc.) “Nenhuma das camadas superiores pode existir sem as inferiores, sendo a base de todas a camada material, anorgânica”.²⁶⁹ Contudo, a vida espiritual ultrapassa todas as outras por sua capacidade que singulariza o homem: a capacidade de símbolo. Por meio dela o homem desenvolve a cultura,

Termo que designa a soma total de fenômenos que resultam do esforço do homem de ajustar-se ao mundo-ambiente e melhorar as suas condições de vida. Neste sentido, a cultura é a totalidade complexa que inclui conhecimentos, crenças, artes, moral, lei, costumes e quaisquer capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade; inclui, naturalmente, também as criações materiais, como instrumentos, vestuários, receptáculos, armas, moradias etc. O mais simples instrumento é impossível sem a capacidade do símbolo, pois cada instrumento contém em si a *ideia abstrata e geral* de um sem-número de situações em que poderá ser usado. É por isso que mesmo o mono mais inteligente não chega ao instrumento, por mais que use certos objetos para determinados fins; ele não *guarda* tais objetos, por mais adaptados que sejam a estes fins, para outras ocasiões em que poderia usá-los. No entanto, o objeto torna-se instrumento não pelo fato de eu usá-lo neste momento, mas pelo fato de eu, mesmo não o usando agora, guardá-lo, para dele fazer uso em ocasiões propícias. Portanto, mesmo o que se chama *cultura material* é criação espiritual do homem, baseada na sua capacidade do símbolo. Toda a cultura é mais uma objetivação das virtualidades espirituais do homem. Estas dependem do substrato psíquico (de emoções, desejos, impulsos, reflexos etc.), este do substrato orgânico (do nosso corpo), e este do substrato físico-material (das leis físicas, químicas, da matéria anorgânica). Assim, a cultura, situada no topo de uma série de camadas superpostas, é o espírito objetivo ou objetivado

²⁶⁸ Não é possível averiguar a data de escrita desse artigo, uma vez que foi encontrado nos arquivos de Rosenfeld em forma de original datilografado. Contudo, faz parte da coletânea **Texto e Contexto II**.

²⁶⁹ ANATOL, Rosenfeld. Estética. In: _____. ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 235.

de uma sociedade, espírito que se desenvolve e se transforma através do tempo, quer lenta, quer rapidamente.²⁷⁰

Por viver dentro de uma sociedade e cultura, todos os comportamentos, atividades, emoções etc. do ser humano “São regidos em alto grau por convenções, costumes, regras e leis determinados por esta mesma cultura. O nosso comportamento responde e corresponde a certos valores básicos – valores de utilidade, vitais, estéticos, religiosos etc., valores esses que se definem mais de perto através das valorizações específicas de determinada cultura”.²⁷¹ É determinada cultura que estabelece os valores básicos.

Os valores de utilidade são fundamentais em toda cultura e denominadores da vida econômica. “Os valores utilitários são em alto grau quantificáveis. Aumentam e diminuem com a quantidade maior ou menor dos bens e com o número maior ou menor de pessoas que, desta forma, pode participar deste valor útil”.²⁷²

A sensação de prazer que se tem ao apreciar um bom prato refere-se ao valor hedonístico. A referência é sempre o sujeito que o experimenta:

O que importa é o prazer que eu sinto e não o objeto que é a causa deste prazer. Não é sempre fácil diferenciar e separar por inteiro o prazer hedonístico do prazer estético. Mas é evidente que no prazer estético dirijo-me, antes de tudo, para o objeto e só em grau muito menor aprecio meu estado subjetivo. Viso, antes de tudo, ao objeto.²⁷³

Valores como de saúde, da força, do viço, do vigor e da juventude podem ser compreendidos como vitais. E, no que se refere aos valores morais, é

[...] fácil mostrar que têm uma modalidade bem diversa dos estéticos: o valor moral reside nas intenções e nos atos de pessoas reais, ao passo que os valores estéticos podem manifestar-se através de quaisquer “objetos” – pessoas ou não (animais, flores, obras etc.), reais ou não (numa natureza morta só a tela e as tintas são reais, as uvas, flores, a galinha etc. não têm “realidade”). Uma boa intenção (entende-se que não deve ser *mera* intenção, mas intenção de um ato)

²⁷⁰ ANATOL, Rosenfeld. Estética. In: _____. ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 237-238.

²⁷¹ Ibid., p. 238-239.

²⁷² Ibid., p. 242.

²⁷³ Ibid.

é esteticamente neutra, é um valor que reside inteiramente na intimidade de uma pessoa, na “boa vontade” dela, e que, como tal, não tem nenhuma manifestação sensível, nem sequer no ato correspondente, pois este dificilmente nos revela o âmago da intenção. Os valores estéticos, todavia, inexistem sem manifestação sensível. *O mundo sensível é o seu domínio.*²⁷⁴

É no âmbito da ciência que os valores científicos da verdade, da objetividade e da lógica tornam-se fundamentais. “É na ciência que se elaboram os métodos mais perfeitos para se chegar à “verdade objetiva”, ainda que muitas vezes com prejuízo do interesse e da importância de tais verdades para a nossa “existência”, para a nossa experiência vital e para os nossos atos imediatos”.²⁷⁵ Na transcendência do mundo profano e nas relações entre o homem e o mundo superior é que se encontram os valores religiosos.

Desse modo, na delimitação de cada um desses valores, o valor estético, de acordo com a abordagem de Rosenfeld, está posto, seja por aproximação, seja por distanciamento. Por exemplo, o valor estético de um poema não pode ser calculado de acordo com sua tiragem; utilizando-se artifícios como batons, penteados, roupas etc., pode-se acentuar a beleza de uma mulher; é possível ainda recorrer aos valores estéticos para dar mais impulso às emoções e à sensibilidade; a clareza e a transparência de um texto científico podem trazer também o valor estético e, ainda, num ritual de candomblé pode-se perceber o valor estético. Porém, todas essas associações trazem o valor estético, ainda que relacionado com os demais, “subordinado”. É somente na obra de arte que o valor estético se realiza com toda plenitude, revelando força e expressividade:

Somente na obra de arte, na medida em que a mesma se defina e se imponha como tal, inverte-se a relação dos valores. Os valores estéticos, mesmo não se tornando totalmente autônomos, passam a ser critério decisivo para a avaliação do objeto (ou ato, ação, movimento etc.), ao passo que os outros valores se tornam agora acessórios ou se revestem de função “serviçal”. Uma tragédia como **Macbeth** evidentemente põe em jogo valores morais e vitais; mas estes se tornam agora suporte – aliás indispensável – dos valores estéticos: julgamos a obra não só e principalmente pela lição moral nela contida ou pela profundeza filosófica, e, sim, antes de tudo, pela grandeza estética com que esses outros valores se manifestam; é “nas

²⁷⁴ ANATOL, Rosenfeld. Estética. In: _____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 245.

²⁷⁵ Ibid., p. 246-247.

"costas" dos outros valores que se manifesta o valor estético, agora tornado decisivo. Os mesmos valores morais ou vitais não teriam "expressão" nenhuma se apenas surgissem apresentados numa narração corriqueira. No entanto, como valores morais ou vitais, seriam os mesmos. O que torna a obra intensa não são, portanto, estes valores, mas a arte de Shakespeare, a extraordinária força com que o dramaturgo faz funcionar estes valores, agora a serviço de fins estéticos.²⁷⁶ [Destacado]

Assim, na delimitação do que seja obra de arte propriamente dita, o fenômeno estético cumpre um papel fundamental. Quando se retorna ao seu já referido artigo "Literatura e Personagem", esse papel se torna mais evidente. É por meio dele que o autor consegue projetar um mundo imaginário à base de orações, utilizando a precisão da palavra, do ritmo, do estilo e dos aspectos esquemáticos preparados. É a dimensão estética que faz a obra de arte se constituir como tal. Porém,

É importante observar que não poderá apreender esteticamente a totalidade e plenitude de uma obra de arte ficcional quem não for capaz de sentir vivamente todas as nuances dos valores não estéticos – religiosos, morais, político-sociais, vitais, hedonísticos etc. – que sempre estão em jogo onde se defrontam seres humanos. Todos estes valores em si não estéticos, assim como o valor até certo ponto cognoscitivo de uma profunda interpretação do mundo e da vida humana, que "fundam" o valor estético, isso é, que são pressupostos e tornam possível o seu aparecimento, de modo algum o determinam. O fato de os valores morais representados numa tragédia serem mais elevados do que os de uma comédia não influí no valor estético desta ou daquela. O valor estético aparece "nas costas" (expressão usada por Max Scheler e Nicolai Hartmann) destes outros valores, mas o nível qualitativo deste valor não é condicionado pela elevação dos valores morais ou religiosos em choque, nem pela interpretação específica do mundo e da vida. **O valor estético suspende o peso real dos outros valores (embora os faça "aparecer" em toda a sua seriedade e força); integra-os no reino lúdico da ficção, transforma-os em parte da organização estética, assimila-os e lhes dá certo papel no todo.**²⁷⁷ [Destacado]

Se se fizer um retrospecto no exercício reflexivo realizado por Rosenfeld em seu texto "Estética", é possível dizer que ele parte da capacidade de o homem simbolizar, o que, por sua vez, o mostra como constitutivo de uma sociedade e cultura.

²⁷⁶ ANATOL, Rosenfeld. Estética. In: _____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 256-257.

²⁷⁷ Ibid., p. 46-47.

Como componente desse processo, consegue “julgar”, em outras palavras, encontra-se no cotidiano permeado de valores vitais, hedonísticos, morais, religiosos etc. O valor estético, que sem dúvida pode ser considerado um deles, adquire na constituição da obra de arte uma posição determinante. Porém essa mesma “estrutura” fundamentalmente permeada pelo valor estético não está “isenta” dos demais valores.

Ao que esta descrição visa é expor o fenômeno estético como tal na sua máxima pureza. Contudo, não existe o *Homo aestheticus*. Mesmo dentro da moldura da área lúdica não ocorre a suspensão total das responsabilidades. Normalmente, o homem é um ser incapaz de valorizar apenas esteticamente o mundo humano, mesmo quando imaginário; **a literatura não é esfera segregada**. Glorificar a arte, à maneira de Schopenhauer, como “quietivo” ou entorpecente da nossa vontade, resulta em desvirtuamento da função que a arte exerce na sociedade.²⁷⁸ [Destacado]

Na verdade, a proposta dessa “descrição” não se impõe como algo novo. Se se priorizar uma discussão teórica sobre a Estética, conforme apresentado por Terry Eagleton,²⁷⁹ “Qualquer um que examine a História da Filosofia europeia desde o Iluminismo será tocado pela curiosa prioridade atribuída às questões estéticas”.²⁸⁰ Desse modo, há uma diversidade de concepções: para Kant, a estética é uma possibilidade de conciliação entre a natureza e a humanidade; para Kiekeegard, há verdades mais elevadas como a ética e a fé religiosa sob as quais a estética deve recuar; ainda que de forma contrastante, para Schopenhauer e Nietzsche a experiência estética revela uma forma suprema de valor; no que se refere ao legado do marxismo, Luckács e Adorno a associam ao pensamento materialista.²⁸¹ Contudo, a estética, que obteve tamanha importância no pensamento moderno, é um conceito versátil.

Mas se a estética aparece com tanta persistência isto se deve, em parte, a certa indeterminação de definição, que nos permite topar com ela num leque variado de questões: liberdade e legalidade, espontaneidade e necessidade, autodeterminação, autonomia, particularidade e universalidade, e tantas outras. Meu argumento, *lato sensu*, é de que a

²⁷⁸ ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio, et. al. **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 48.

²⁷⁹ EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993. 327 p.

²⁸⁰ Id. Introdução. In: Ibid., p. 7.

²⁸¹ Cf. Ibid. 327 p.

categoria do estético assume tal importância no pensamento moderno europeu porque falando de arte ela fala também dessas outras questões, que se encontram no centro da luta da classe média pela hegemonia política.²⁸²

Eagleton desenvolverá sua concepção de estética considerando-a pelo viés de uma luta para a configuração de uma nova realidade. “A construção da noção moderna do estético é assim inseparável da construção das formas ideológicas dominantes da sociedade de classes moderna e, na verdade, de todo um novo formato da subjetividade apropriado a esta ordem social”.²⁸³

Assim, na Alemanha do século XVIII – território parcelado de estados absolutistas – havia a demanda por uma estética que, segundo Eagleton, é uma resposta ao problema do absolutismo político. Ao se observar a configuração política, torna-se perceptível a seguinte estrutura: os príncipes impunham uma série de pesados decretos, enquanto submetiam os camponeses a péssimas condições. Abaixo desse controle autocrático havia uma burguesia ineficaz imobilizada pela política mercantilista da nobreza, a indústria sendo controlada pelo estado e o comércio pelos impostos. “Uma generalizada falta de capitais e de iniciativa, comunicações precárias, o comércio organizado localmente, vilas dominadas por guildas, abandonadas no interior atrasado: eram essas as condições pouco favoráveis da burguesia, nesta ordem social paroquial e opressiva”.²⁸⁴ Porém essa condição não impedia o crescimento de seus estratos profissionais e intelectuais. Surgiu assim, no século XVIII, uma casta literária profissional, “E este grupo mostrava todos os sinais de exercer uma liderança cultural e espiritual para além do interesse da aristocracia”.²⁸⁵ Nesse processo apareceu o discurso da estética, que ocupou um lugar central no pensamento burguês. Mas, para Eagleton, esse discurso pode ser interpretado como “[...] sintomático do dilema ideológico inerente ao poder absolutista”.²⁸⁶ Para se legitimar, esse poder necessitava controlar a

²⁸² EAGLETON, Terry. Introdução. In: _____. **A ideologia da estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993, p. 8.

²⁸³ Ibid.

²⁸⁴ Id. Particulares livres. In: Ibid., p. 18.

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ Ibid.

"vida sensível", pois, sem considerá-la, nenhum domínio é seguro. Assim, surge um questionamento: "Como pode a razão, a mais imaterial das faculdades, apreender o que é grosseiramente sensual?".²⁸⁷

Justamente procurando responder a esse questionamento é que a *Aesthetica* (1750) de Alexander Baumgarten foi produzida. Para esse filósofo, "A cognição estética é mediadora entre as generalidades da razão e os particulares dos sentidos: a estética é um domínio da existência que participa da perfeição da razão, mas de modo confuso".²⁸⁸ Estética seria o nome dado à proposta de cognição que busca esclarecer a matéria bruta da percepção. Se a razão persegue seus próprios fins, a estética surge com o propósito de conhecer aquilo para o qual a razão é cega. Desse modo, para Eagleton,

A estética nasceu como um discurso sobre o corpo. Em sua formulação original, pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten, o termo não se refere primeiramente à arte, mas, como o grego *aisthesis*, a toda a região da percepção e sensação humanas, em contraste com o domínio mais rarefeito conceitual. A distinção que o termo "estética" perfaz inicialmente, em meados do século XVIII, não é aquela entre "arte" e "vida", mas entre o material e o imaterial: entre coisas e pensamentos, sensações e ideias; entre o que está ligado a nossa vida como seres criados opondo-se ao que leva uma espécie de existência sombria nos recessos da mente. É como se a filosofia acordasse subitamente para o fato de que há um território denso e crescendo para além de seus limites, e que ameaça fugir inteiramente à sua influência. Este território é nada mais do que a totalidade da nossa vida sensível – o movimento de nossos afetos e aversões, de como o mundo atinge o corpo em suas superfícies sensoriais, tudo aquilo enfim que se enraíza no olhar e nas vísceras e tudo o que emerge de nossa mais banal inserção biológica no mundo.²⁸⁹

Por meio da proposta de Baumgarten é possível inferir que não é a "ciência" que será direcionada para a região mais baixa da sensibilidade, é o sensível que se eleva à condição de conhecimento. A reflexão de Eagleton, para além de situar, do ponto de vista histórico, o surgimento da Estética,²⁹⁰ procura, por meio da análise de diversos

²⁸⁷ EAGLETON, Terry. Particulares livres. In: _____. **A ideologia da estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993, p. 18.

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ Ibid., p. 17.

²⁹⁰ A obra de Fernando Bastos **Panorama das ideias Estéticas do Ocidente** aborda o modo como a temática se configura na Antiguidade, na Idade Média, no Renascimento e na Idade Moderna.

filósofos, entre outros, Hume, Burke, Kant, Scheller, Fichte, Hegel, Nietzsche, Heidegger e Benjamin, evidenciar o modo como o conceito se materializa. Proposta que leva em conta a historicidade do pensamento de cada autor.

Ao considerar os textos de cunho filosófico de autoria de Anatol Rosenfeld, torna-se perceptível um sólido conhecimento sobre os autores apontados por Eagleton, como Arthur Schopenhauer, Nietzsche, Soren Kierkegaard, Heidegger ou Scheller,²⁹¹ sem mencionar a profunda análise sobre a literatura germânica.²⁹² Em outras palavras, ele tem consciência da importância desses filósofos para a constituição da denominada História da Filosofia europeia. Porém o movimento reflexivo que efetiva em sua “Estética” revela que a sua preocupação, nesse texto, era fundamentalmente evidenciar a questão estética como singularizadora da estrutura da obra de arte literária. É apoiando-se nessa escolha que Rosenfeld delineia a sua concepção de estética. Mas tal proposta de abordagem não é “inaugurada” pelo seu pensamento.

A CONSTITUIÇÃO DA OBRA LITERÁRIA EM DIFERENTES PERSPECTIVAS

A constituição de uma teoria sobre a “essência” da obra literária esteve nas preocupações da denominada Fenomenologia. Segundo Terry Eagleton,²⁹³ a Europa, nos primórdios do século XX, estava devastada pela Primeira Guerra Mundial, pelas revoluções sociais e pelo abalo da ordem social do capitalismo. As ideologias que sustentavam a ordem anterior também estavam ruindo. Estabeleceu-se uma perda geral de referências no campo da ciência e, logicamente, a arte não deixava de refletir este mesmo processo. Em meio a essa civilização que parecia se desintegrar, a Fenomenologia – a ciência dos fenômenos puros –, pelo viés de Edmund Husserl,

²⁹¹ Tais análises encontram-se sistematizadas sob o título “Questões Filosóficas” na obra ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 305 p. Trata-se de escritos impressos entre 1943 e 1967 em jornais como **Diário Paulista**, **Jornal de São Paulo**, **Correio Paulistano**, **Crônica Israelita**, **O Estado de S. Paulo** (Suplemento Literário).

²⁹² ROSENFELD, Anatol. **Letras Germânicas**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993. 338 p. Essa coletânea reúne os trabalhos escritos por Rosenfeld para o Suplemento Literário de **O Estado de São Paulo** na seção de Letras Germânicas.

²⁹³ EAGLETON, Terry. Fenomenologia, Hermenêutica, Teoria da Recepção. In: _____. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 83-136.

"Procurou desenvolver um novo método filosófico que oferecesse uma certeza absoluta a uma civilização que se desintegrava".²⁹⁴ Segundo o filósofo, ainda que não se tenha certeza das coisas, é possível estar certo sobre a maneira pela qual elas aparecem na consciência. Os objetos não são coisas "em si", mas coisas pretendidas pela consciência. Sua teoria parte do pressuposto de que há uma invariabilidade no objeto.

Assim, constituindo-se como a "ciência das ciências", a Fenomenologia procurou estabelecer um método de estudo para uma variedade de assuntos: "Ao contrário das outras ciências, ela não indagava sobre essa ou aquela forma particular de conhecimento, mas sobre as condições que tornavam possível qualquer tipo de conhecimento, em primeiro lugar".²⁹⁵ Tal método se estendeu à análise da obra literária:

A crítica fenomenológica focaliza, tipicamente, a maneira pela qual o autor sente o tempo ou o espaço, ou a relação entre o eu e os outros, ou sua percepção dos objetos materiais. Em outras palavras, as preocupações metodológicas da filosofia husseriana frequentemente tornam-se, na crítica fenomenológica, o "conteúdo" da literatura.²⁹⁶

Se, de acordo com essa concepção, a obra literária se constitui como um todo orgânico, a crítica não é considerada como construção ou interpretação ativa. "É um tipo de crítica idealista, essencial, anti-histórica, formalista e organicista, uma forma de destilação pura dos pontos ininteligíveis, preconceitos e limitações da moderna teoria literária como um todo".²⁹⁷

Ainda, segundo Eagleton, o reconhecimento da perspectiva histórica levou o discípulo de Husserl, o filósofo Heidegger, a romper com seu sistema de pensamento. "Passar de Husserl para Heidegger é passar do terreno do intelecto puro para uma filosofia que medita sobre a sensação de estar vivo".²⁹⁸ Para Heidegger, o mundo é algo do qual nunca podemos sair. Adota a perspectiva do "pré-entendimento": a ligação

²⁹⁴ EAGLETON, Terry. Fenomenologia, Hermenêutica, Teoria da Recepção. In: _____. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 84.

²⁹⁵ Ibid., p. 86.

²⁹⁶ Ibid., p. 90-91.

²⁹⁷ Ibid., p. 91.

²⁹⁸ Ibid., p. 94.

com o mundo antecede o pensar sistematicamente. Nessa perspectiva, a interpretação da obra literária recebe novas nuances:

Para Heidegger, a interpretação literária não está fundamentada na atividade humana; em primeiro lugar ela não é alguma coisa que *fazemos*, mas algo que devemos deixar que aconteça. Devemos nos abrir passivamente ao texto, submetendo-nos ao seu ser misteriosamente inesgotável, deixando-nos interrogar por ele.²⁹⁹

Com o intuito de distinguir a “fenomenologia transcendental” de Husserl, o modelo filosófico de Heidegger é considerado “fenomenologia hermenêutica”. Limitando-se inicialmente à interpretação das escrituras sagradas, a palavra hermenêutica recebeu no século XIX a conotação de interpretação textual como um todo. Para Eagleton, Hans Georg Gadamer é o sucessor hermeneuta mais presente:

O estudo central de Gadamer, **Verdade e método** (1960), coloca-nos na arena de problemas que nunca deixaram de atormentar a moderna teoria literária. Qual o sentido de um texto literário? Que relevância tem para esse sentido a intenção do autor? Poderemos compreender obras que nos são cultural e historicamente estranhas? É possível o entendimento “objetivo”, ou todo entendimento é relativo à nossa própria situação histórica? Veremos que há muito mais coisas em jogo nessas questões do que apenas a “interpretação literária”.³⁰⁰

Para Gadamer, o significado de uma obra literária não se esgota nas intenções de seu autor. Se a obra passa de um contexto histórico para outro, novos significados podem surgir. Desse modo, a interpretação é configurada pelos critérios relativos a uma determinada cultura. Contudo, para Eagleton,

Gadamer pode igualmente entregar-se a si e à literatura, aos ventos da história, porque essas folhas espalhadas por fim acabarão sempre chegando em casa – e chegarão porque sob toda história, abrangendo silenciosamente o passado, o presente e o futuro, flui uma essência unificadora conhecida como “tradição”.³⁰¹

²⁹⁹ EAGLETON, Terry. Fenomenologia, Hermenêutica, Teoria da Recepção. In: _____. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 98-99.

³⁰⁰ Ibid., p. 101.

³⁰¹ Ibid., p. 109.

A recepção da obra literária não fica prejudicada porque a tradição cumpre um papel: determinar quais “preconceitos” são legítimos e quais não são.

Adotando uma perspectiva distinta, E. D. Hirsch considera a obra literária sob duas perspectivas: faz uma distinção entre “sentido” (aquilo que o autor estabelece) e “significado” (variações ao longo da história).

Para Hirsch, o fato de o significado de uma obra ser idêntico ao que o autor entendeu por ela no momento de escrever não implica uma única interpretação do texto. Pode haver várias interpretações diferentes e válidas, mas todas elas devem se situar dentro do “sistema de expectativas e probabilidades típicas” que o sentido do autor permitir. Hirsch também não nega que uma obra literária possa “significar” diferentes coisas para diferentes pessoas em diferentes épocas. Mas isso, diz ele, é antes uma questão da “significação” da obra do que do seu “sentido”. O fato de que eu possa apresentar o **Macbeth** de sorte a torná-lo relevante para a guerra nuclear não altera a fato de que isso não seja o que a peça “quer dizer”, do ponto de vista de Shakespeare. As significações variam ao longo da história, ao passo que os sentidos permanecem constantes; os autores dão sentido às suas obras, ao passo que leitores lhes atribuem significações.³⁰²

Segundo Eagleton, a “estética da recepção”³⁰³ é a mais recente manifestação da hermenêutica na Alemanha. O papel do leitor é o foco do seu exame. Algo extremamente novo, ao se considerar que a história da moderna teoria literária pode ser dividida em três fases: uma preocupação com o autor (romantismo e século XIX), uma preocupação com o texto (Nova crítica) e uma transferência para o leitor. Desse trio, o leitor é o menos considerado. A teoria da recepção, ao contemplá-lo, inaugura algo:

O texto, em si, realmente não passa de uma série de “dicas” para o leitor, convites para que ele dê sentido a um trecho de linguagem. Na terminologia da teoria da recepção, o leitor “concretiza” a obra literária, que em si mesma não passa de uma cadeia de marcas negras organizadas numa página. Sem essa constante participação ativa do leitor, não haveria obra literária.³⁰⁴

³⁰² EAGLETON, Terry. Fenomenologia, Hermenêutica, Teoria da Recepção. In: _____. **Teoria da Literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 103.

³⁰³ É necessário mencionar ainda a seguinte referência: JAUSS, Hans Robert, et al. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Tradução e coordenação de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 213p.

³⁰⁴ EAGLETON, 2006, op. cit. 116 p.

Para Regina Zilberman, “a estética da recepção apresenta-se como uma teoria em que a investigação muda de foco: do texto enquanto estrutura imutável ele passa para o leitor, o ‘terceiro estado’, conforme Jauss o designa”.³⁰⁵ Ambientadas nos acontecimentos históricos e intelectuais dos anos de 1960, as teses da estética da recepção serão lidas, discutidas e alargadas, constituindo assim um “lugar” dentro da própria teoria da literatura. Entretanto, a preocupação com recepção não é exclusiva dessa teoria. Também a sociologia da leitura prioriza o público como fator ativo no processo literário, o estruturalismo tcheco já apelava para a “ação do destinatário” enquanto sujeito da percepção e, ainda, o *Reader Response Criticin*, entre outras questões, propõe:

Um poema não pode ser entendido independentemente de seus resultados. Seus ‘efeitos’, psicológicos ou outros, são essenciais para qualquer descrição acurada de seu sentido, já que este não tem existência efetiva fora de sua realização na mente de um leitor.³⁰⁶

Porém a Escola de Constança, de modo especial a proposta de Jauss, procura estabelecer novos parâmetros para a constituição da própria história da literatura. Zilberman apresenta as teses defendidas por ele: a relação dialógica entre o leitor e o texto; para descrever a experiência literária do leitor não é necessário recorrer à psicologia; necessidade de concretizar o caráter criativo da obra; reconstituição de seu “horizonte”; relação do texto com a época de seu aparecimento; a obra não perde o seu poder de ação ao transpor o período de seu surgimento; estabelecimento de um sistema de relações próprio à literatura num dado momento histórico e, por fim, a relação entre literatura e sociedade.

Em suma, a **História da Literatura como provação à teoria literária**³⁰⁷ de Jauss evidencia, entre outras questões, que a dimensão da obra varia de acordo com as perspectivas teóricas que se dispõem a interpretá-la – o que explicita ao problematizar as propostas dos formalistas russos ou teoria literária marxista –, assim como que a

³⁰⁵ ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989, p. 10-11.

³⁰⁶ Ibid., p. 25.

³⁰⁷ JAUSS, Hans Robert. **História da Literatura como provação à Teoria Literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78 p.

relação entre a literatura e o leitor tem implicações históricas e estéticas. É sob esse prisma que caracteriza a obra literária:

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser temporal. Ela é antes como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, liberando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual: "*parole qui doit, en même temps qu'elle lui parle, créer un interlocuteur capable de l'entendre*". É esse caráter dialógico da obra literária que explica por que razão o saber filológico pode apenas consistir na continuada confrontação com o texto, não devendo congelar-se num saber acerca de fatos. O saber filológico permanece sempre vinculado à interpretação, e esta precisa ter por meta, paralelamente ao conhecimento de seu objeto, refletir e descrever a consumação desse conhecimento como momento de uma nova compreensão.³⁰⁸

É necessário destacar que cada uma dessas diferentes “teorias” situa-se numa dada temporalidade, a qual, consequentemente, traz à tona referenciais que são intelectuais e culturais e devem ser considerados em sua historicidade. Inclusive a abordagem de Eagleton problematiza as propostas, bem como os limites dessas empreitadas que se dispuseram a discorrer sobre a obra literária. Porém, dentro dos propósitos deste estudo, não é possível destacar o viés histórico de cada um dos estudiosos elencados. Mas o objetivo, ao expô-los, pautou-se em apontar que, sob diferentes perspectivas, a Fenomenologia, a Hermenêutica e a Teoria da Recepção se propuseram a problematizar a “dimensão” da obra literária. Exercício reflexivo que a teoria de Anatol Rosenfeld sobre a obra de arte literária também realiza.

Nesse momento alguns questionamentos devem ser postos: por que as discussões teóricas concernentes à obra literária ganham amplitude nas análises de Rosenfeld se essas questões já foram por diversas vezes sistematizadas? Por que a preocupação em delimitar o que seja a obra de arte literária perpassa diferentes textos de sua autoria? Em que “lugar” situar o debate? E, principalmente, qual consequência retirar disso?

³⁰⁸ ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989, p. 24-25.

Situar o “lugar” ocupado por Rosenfeld nesse debate parece complexo, uma vez que se apropria da Fenomenologia como “ponto de partida”, como possibilidade de “voltar-se para o objeto”. E, conforme exposto por Eagleton, a análise fenomenológica aplicada à interpretação da obra de arte tem um grande limite, pois rejeita o que é externo à obra, tal como a temporalidade de produção e recepção do objeto artístico e todas as consequências oriundas daí, algo que, num caminho diferente, a Estética da Recepção procura considerar. Porém, Rosenfeld, ainda que adote a perspectiva fenomenológica, não se limita a ela, uma vez que também reconhece que “Seria ridículo querer negar hoje que o fato literário se relacione com as questões socioculturais gerais”. São duas percepções que parecem divergir substancialmente, mas que estão presentes num mesmo pensamento. De que modo é possível “resolver” essa contradição?

A resposta para questões de tamanha complexidade dever ser antecedida pelo fato de que até o momento objetivou-se acompanhar o movimento teórico que Rosenfeld faz sobre a “estrutura” da obra literária mostrando que tal exercício reflexivo faz parte de um movimento mais amplo. Porém faz-se necessário partir para a análise dos “objetos” ou “temas” literários que ele se propõe a analisar, com o escopo de investigar o modo pelo qual a dimensão histórica e a dimensão estética neles se “materializam”.

NOS MEANDROS DA DIMENSÃO ESTÉTICA E DA DIMENSÃO HISTÓRICA

No artigo intitulado “Reflexões sobre o romance moderno”, Anatol Rosenfeld apresenta algumas hipóteses a respeito dessa configuração artística. A primeira delas é que em cada fase histórica existe um *Zeitgeist*, “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais”.³⁰⁹ Rosenfeld faz uma ressalva a respeito da universalidade da cultura ocidental, que se expressa nas ciências, nas artes e na filosofia. Contudo, acredita que

³⁰⁹ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 79.

seja possível identificar uma “certa unidade de espírito e sentimento de vida” em todos esses campos de conhecimento.

A segunda hipótese é que se deve considerar no campo da arte o fenômeno da “desrealização”. “O termo “desrealização” se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível”.³¹⁰ O fenômeno está presente na pintura abstrata ou não figurativa, como o cubismo, o expressionismo e o surrealismo, seja para facilitar a expressão que deforma a aparência (expressionista), seja para fornecer elementos para a constituição de um universo insólito (surrealismo), seja para permitir a redução das suas configurações (cubismo). Segundo Rosenfeld, em todos esses casos é possível mencionar a negação do realismo, entendido como uma tendência a reproduzir a realidade apreendida pelos sentidos.

Nossa segunda hipótese resulta, portanto, na afirmação de que a pintura moderna – eliminando ou deformando o ser humano, a perspectiva “ilusionista” e a realidade dos fenômenos projetados por ela – é expressão de um sentimento de vida ou de atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a “visão” do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento.³¹¹

A terceira hipótese é que as mudanças verificadas na pintura e em outras artes se encontram também no romance. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide e Faulkner começaram a desfazer a ordem cronológica “misturando” passado, presente e futuro. No teatro, com Strindberg e Pirandello, esse fenômeno também ocorre. A arte moderna consegue mostrar como relativos tanto o espaço e o tempo, como o mundo empírico dos sentidos, instâncias consideradas até então como absolutas.

O fundamentalmente novo é que a arte moderna não o reconhece apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem de romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra de arte. A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso

³¹⁰ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 76.

³¹¹ Ibid., p. 79.

comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos.³¹²

Para Rosenfeld, Goethe e, muitos séculos antes, Santo Agostinho já haviam reconhecido a relatividade e subjetividade em relação ao tempo. E “muitos dos romances mais famosos do nosso século procuram assinalar não só tematicamente e sim na própria estrutura essa ‘discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente’ (Virgínia Woolf)”.³¹³ Se antes o passado era perceptível por meio de *flashback* e era concebido como passado mesmo, “coisa morta”, ele ressurge “Em toda a sua pujança, como presença atual, não se pode narrá-lo como passado”.³¹⁴

Ao mesmo tempo, a fusão dos níveis temporais radicaliza o monólogo interior. Nesse processo, o narrador é omitido ou desaparece. “A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediata*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance”.³¹⁵ Ao desaparecer o intermediário, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que lhe imprimia o narrador clássico. Modificam-se profundamente as noções de espaço e de tempo, categorias fundamentais para a realidade empírica e o senso comum.

Rosenfeld identifica nesse processo muitas analogias com a pintura moderna: espaço e tempo, por meio dos quais o senso comum procura mostrar uma ordem, encontram-se “desmascarados”. É certo que tal perspectiva atinge o ser humano. Se na pintura ele foi deformado, no romance ele se decompõe:

Partimos, para forçar a analogia com a pintura, de alterações “técnicas” que acabaram por resultar numa verdadeira desmontagem da pessoa humana e do “retrato” individual. No entanto, chegados a este ponto, é justo acentuar que o processo talvez tenha sido inverso ou independente. O que se afigurou como resultado de desenvolvimentos “formais”, talvez tenha sido em verdade ponto de partida ou parte inerente desses desenvolvimentos. Talvez fora básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado

³¹² ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 81.

³¹³ Ibid., p. 82.

³¹⁴ Ibid., p. 83.

³¹⁵ Ibid., p. 84.

por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem. Não se refletiria esta experiência da situação precária do indivíduo em face do mundo, e da sua relação alterada para com ele, no fato de o artista já não se sentir autorizado a projetá-lo a partir da própria consciência? Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado” exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. De qualquer modo desapareceu a certeza ingênua da posição divina do indivíduo, a certeza do homem de poder constituir, a partir de uma consciência que agora se lhe afigura epidérmica e superficial, um mundo que timbra em demonstrar-lhe, por uma verdadeira revolta das coisas, que não aceita ordens desta consciência.³¹⁶

O processo técnico que permite a constituição/legitimização dessa perspectiva se torna possível porque, para Rosenfeld, a personalidade individual se havia desfeito. Nesse processo não há mais espaço para o tempo linear e cronológico. Passado, presente e futuro se interpenetram. “As personagens são, por assim dizer, abertas para o passado que é presente que é futuro que é presente que é passado – abertas não só para o passado individual e sim o da humanidade”.³¹⁷

As obras **Em busca do tempo perdido** (Proust), **L’Etranger** (Camus), **USA** (Dos Passos) e **Le Sursis** (Sartre) têm suas estruturas fundamentadas nessa perspectiva, exprimindo a denominada arte moderna.

Uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, **na estrutura da obra de arte (e não apenas na temática)**, a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. A fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu.³¹⁸

Prosseguindo com a mesma temática, embora priorizando um matiz novo, Rosenfeld aponta a influência da obra de Kafka, especialmente a partir de 1945, nas obras de Camus, Sartre, Robbe Grillet, Butor, e avança para o campo da dramaturgia com Dürrematt, Ionesco e Beckett. Tal exercício reflexivo é efetivado em artigo

³¹⁶ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 86-87.

³¹⁷ Ibid., p. 90.

³¹⁸ Ibid., p. 97.

intitulado “Kafka e o romance moderno”.³¹⁹ Segundo sua proposta, não é seu intuito acompanhar minuciosamente cada influência, mas “Cabe mostrar simplesmente que Kafka faz parte do nosso tempo, do nosso mundo. Isso se pode verificar através da análise de algumas estruturas fundamentais da obra kafkiana”.³²⁰

Para Rosenfeld, tanto a obra de Kafka quanto a dos grandes romancistas contemporâneos são expressões de uma mesma fase, fase que marca uma profunda mudança no romance, no teatro, nas artes plásticas e na música. “De modo que Kafka já está dentro de um processo que se inicia antes de ele ter começado a escrever”.³²¹ Do ponto de vista histórico, esse processo é a tentativa de evidenciar um novo sentimento de vida e uma nova concepção de homem. Por volta de 1890 se deu o início dessa mudança. As várias revoluções industriais que eclodiram desde o final do século XVIII permitiram não apenas a industrialização acelerada e o desenvolvimento da técnica, mas efetivamente a constituição de uma nova realidade social. Tanto a técnica, quanto a ciência vão produzir o homem à sua maneira. Tal realidade irá repercutir de modo singular no campo artístico:

É, naturalmente, um grande problema para o artista e para o romancista assimilar a nova visão do homem e da realidade. É um grande problema para o artista, e para o romancista, em especial, assimilar essa visão nova na própria estrutura da obra. Isto é, assimilá-la não apenas tematicamente, não apenas falar sobre esta nova realidade, não apenas discorrer sobre estas novas experiências, mas manifestar tudo isso na própria estrutura da obra. Importa, portanto, elevar a nova visão a uma expressão adequada. Trata-se, pois, de transmitir a nova experiência como verdadeira experiência, capaz de ser vivida pelo leitor. Não basta falar apenas tematicamente sobre a precariedade da situação do indivíduo na nossa época e na nossa sociedade; não basta dizer que o indivíduo hoje se sente ameaçado “de fora e de dentro”, ameaçado de fora pelo mundo anônimo, social, e de dentro pelas forças anônicas do inconsciente. Sem dúvida, antigamente o homem também estava ameaçado por forças anônicas, mas só agora ele o sabe, só agora ele está consciente do inconsciente, se assim se pode dizer. O homem agora tem uma nova consciência a respeito disso. Sabe que há, no seu

³¹⁹ Texto incluído no livro **Introdução à obra de Franz Kafka**, Universidade de São Paulo, posteriormente publicado com a seguinte referência: ROSENFELD, Anatol. Kafka e o romance moderno. In: _____. **Letras e Leituras**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. p. 41-64.

³²⁰ Ibid., p. 42.

³²¹ Ibid.

íntimo, forças anônimas que influem no seu comportamento, que invadem o próprio *ego* racional, manifestando-se de uma maneira às vezes arrasadora. Ao mesmo tempo vê-se o homem ameaçado de fora pela engrenagem gigantesca do mundo moderno. Ora, não basta apenas discorrer sobre isso, não basta, por exemplo, discorrer sobre a capacidade, sobre a obscuridade e a impenetrabilidade do mundo moderno, como nós agora o vemos. Não basta tudo isso para que o leitor tome apenas conhecimento disto aprendendo-o como se aprende que $2 \times 2 = 4$. Não basta, repito, expor tudo isso tematicamente, dizer que o "eu" humano ameaça perder-se no turbilhão metropolitano, ou ameaça virar peça na engrenagem do mundo administrado; não basta expor uma teoria segundo a qual o *ego* racional se revela apenas epidérmico, crosta tênue sobre o mar insondável do inconsciente, repleto de monstros arcaicos. O que importa na arte é transformar tudo isto em experiência vivida, capaz de se tornar, por sua vez, vivida experiência do leitor.³²² [Destacado]

Rosenfeld indaga de que modo é possível narrar uma história, uma história de um indivíduo, de que maneira esse mesmo indivíduo poderia ser o representante de outros dentro desse mundo administrado e burocratizado. Para ele, há cento e cinquenta anos Hegel já fez esse apontamento: "Num Estado desenvolvido e organizado, em que há leis escritas, inúmeras especializações etc., nenhum indivíduo é expoente e representante do todo. Tudo é infinitamente mediado".³²³

Assim, os heróis para Hegel não são mais passíveis de serem constituídos porque deixaram de ser representativos. Os processos anônimos não são mais captáveis por meio de uma história linear. Nenhuma história pode ser narrada "[...] porque nenhuma história nesse sentido pode dar conta da nossa época. Realmente, os romances de Kafka também acabam não sendo narrados; todos eles são fragmentos".³²⁴ Ao mesmo tempo, aboliu-se a fábula linear e a constituição do herói visa "desfabular" o romance. Para Rosenfeld, as histórias redondas e "bonitinhas" se transformaram em clichês e podem até divertir, mas não fazem parte dessa época. O romance tradicional foi destruído pelo moderno e o primeiro a dar esse passo foi Kafka.

³²² ROSENFELD, Anatol. Kafka e o romance moderno. In: _____. **Letras e Leituras**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, p. 44-46.

³²³ Ibid., p. 45.

³²⁴ Ibid., p. 47.

Nos seus dois grandes romances **O Processo** e **O Castelo**, os heróis, ou especificamente seus anti-heróis, José K e K, são destituídos de realismo psicológico. Há ainda a ausência de nome como indicativo de despersonalização e destino de gente anônima. Segundo Rosenfeld, na dramaturgia, Strindberg e, de certa forma, Alfred Jarry são renovadores do drama moderno.³²⁵ Porém, no âmbito do romance, Kafka iniciou o processo de forma radical. Não há nos seus romances o desenvolvimento de uma intriga com começo, meio e fim, mas, sim, uma repetição constante das mesmas situações. “Toda ação de **O Processo** consiste em desfazer uma acusação desconhecida e isso em episódios que se repetem constantemente”.³²⁶ A visão que Kafka expressa em seus romances é a de não haver uma ordem, o mundo parece absurdo, não se verifica um encadeamento lógico e causal.

Em essência os heróis de Kafka são, por conseguinte, filhos pródigos, expulsos do paraíso e incapazes de encontrar o caminho de volta, aquela unidade que tão ansiosamente buscam. O mais terrível é que a imagem dos poderes superiores, que parecem simbolizar a ordem, é a de um labirinto, de uma engrenagem burocrática que é a exata representação do nosso mundo alienado, com sua organização gigantesca totalmente desumanizada. [...] Kafka acredita que esta seja a situação fundamental o homem no nosso mundo e essa visão, parece-me, tornou-se característica no romance moderno.³²⁷

Os autores Hoffmann, Hölderling, Heine, Hamsum, Heinrich Mann, Hermann Hesse, Max Brod, Stefan Zweig, Günter Grass, entre outros, são objeto das reflexões sistematizadas em **Letras Germânicas**. Nessa coletânea Rosenfeld evidencia seu amplo conhecimento sobre literatura alemã. A trajetória de tais escritores, bem como o “contexto” de produção e de recepção de suas obras, aparece num exercício reflexivo que prioriza diferentes nuances.

Desse modo, o artigo sobre Stefan Zweig³²⁸ mostra a diversidade da obra do escritor, que, além de peças, produziu novelas psicológicas, retratos e biografias

³²⁵ A esse respeito, consultar também WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução de Betina Bischoff. São Paulo: Cosac Naify, 2002. 272 p.

³²⁶ ROSENFELD, Anatol. Kafka e o romance moderno. In: _____. **Letras e Leituras**. São Paulo/Perspectiva/EDUSP/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, p. 48.

³²⁷ Ibid., p. 61-62.

³²⁸ Artigo publicado no Suplemento Literário de **O Estado de São Paulo**, em 18 de março de 1967. A versão utilizada aqui compõe a seguinte referência: ROSENFELD, Anatol. Stefan Zweig. In: _____.

históricas. A respeito dessas últimas, Rosenfeld faz o seguinte apontamento da obra a respeito de Balzac:

É surpreendente verificar, por exemplo, que no seu volumoso livro sobre Balzac, uma das suas melhores obras nesse gênero, se abstém quase por completo de pintar o pano de fundo histórico geral ou mesmo da vida literária de então; e embora narre com vivacidade e minúcias os fracassos do empreendedor e especulador Balzac, não nos revela nada sobre o ambiente socioeconômico daquela época. A própria obra de Balzac em parte nenhuma é criticamente estudada, embora muitas páginas sejam dedicadas aos processos de trabalho do escritor. Os romances servem somente para documentar a psicologia e os passos da vida de Balzac, e nessa tarefa Zweig frequentemente esquece que as inferências diretas obra/autor são extremamente duvidosas. A informação de Zweig é, sem dúvida, excelente. O rigor da documentação é muito superior ao de Emil Ludwig, por exemplo. Ainda assim, não evita por inteiro o elemento fictício para dramatizar seu relato. Zweig sabe demais a respeito de sua "personagem", graças à elaboração imaginária, à empatia e à sensibilidade do ficcionista. Mas, apesar disso, a imagem de Balzac acaba sendo linear, por faltarem as dimensões histórico-sociais e liberais, indispensáveis à fisionomia do escritor e do homem.³²⁹

Contudo, Rosenfeld não deixa de reconhecer que Zweig era um escritor talentoso e que seus escritos biográficos cumpriram uma dupla função. Em primeiro lugar, traz à tona "vantagens literárias", pois, numa época em que o romance tradicional se desfaz por não ser mais capaz de tratar dos problemas históricos, a adoção do romance psicológico permite "Exaltar ou ao menos focalizar o destino particular do herói histórico".³³⁰ Em segundo lugar, a simplificação de história presente nesses escritos sugere que se conceba nos mesmos termos a temporalidade em que o autor está inserido "Essa redução do todo inextricável a destinos particulares, retirados do contexto geral, nada mais é, no fundo, que a tentativa de "bucolizar" a história, por mais dramáticos que sejam os destinos estudados".³³¹

Referenciando Thomas Mann, Rosenfeld aponta que o processo criativo de Zweig é resultante de sua dificuldade em viver no mundo repleto de gritos e de ódio que

Letras Germânicas. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993. p. 135-142.

³²⁹ Ibid., p. 138-139.

³³⁰ Ibid., p. 140.

³³¹ Ibid., p. 141.

o cercava: “Com efeito, o mundo de Zweig é no fundo o da *Belle époque*, o mundo de ontem, segundo o título original da sua obra de memórias (**O Mundo que Eu Vi**). Toda sua obra, nas suas qualidades humanas e nas suas deficiências, é uma testemunha desta época”.³³²

Já no artigo “Mundo Integro”, Rosenfeld tece comentários sobre as obras de Werner Bergengruen, bem como sobre sua conversão ao catolicismo em 1936. Dentre as obras do autor, “O grão tirano e o julgamento” (1935) ganha amplitude nessa reflexão. “A focalização, precisamente no período nazista, do problema do poder e da justiça patenteia a *résistance* do autor, mas o **resultado literário é discutível**”.³³³

A história do romance se passa em Cassano, cidade fictícia do renascimento italiano. O grão tirano encontra seu embaixador assassinado e ordena ao chefe do serviço de segurança a entrega do criminoso dentro de três dias. Desde então um clima de insegurança, suspeita, denúncia e traição se instaura entre todos os moradores. Até que um simples artesão confessa-se culpado, mas, ao ser interrogado, não sabe indicar a razão que o levou ao crime. “Apenas revela o motivo da autoentrega: não suportou ver a cidade mortalmente envenenada pela contaminação da vileza”.³³⁴

Para Rosenfeld, a referência ao clima de terror estabelecido pelos nazistas era evidente. Bergengruen foi excluído em 1937 da câmara de Literatura. “A alusão tornou-se ainda mais evidente pelo fato de o criminoso ser o próprio tirano, à semelhança do que ocorreu com o incêndio do Reichstag”.³³⁵ Contudo, ainda para Rosenfeld, do ponto de vista da crítica, não é viável estabelecer um paralelo entre esse romance do renascimento e o período hitlerista. Mas, ao mesmo tempo,

É extremamente difícil “abolir” a história para fazer a crítica apenas do romance. Difícil porque as próprias palavras mudaram o sentido. O termo “tirano” não é, depois de Stálin e Hitler, o mesmo de antes. O romance passa a ser um problema semântico. As palavras desmentem o universo afinal feliz de Bergengruen. Mas ainda neste caso poderia alegar-se que a crítica é extraliterária. Muitos leitores talvez leiam a

³³² ROSENFELD, Anatol. Stefan Zweig. In: _____. **Letras Germânicas**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993, p. 142.

³³³ Ibid., p. 159.

³³⁴ Ibid.

³³⁵ Ibid., p. 160.

palavra “tirano” ainda no quase inocente sentido maquiavélico ou grego dos “bons tempos passados”. É provável, contudo, que deficiências internas, mais de perto estético-literárias, determinem a fragilidade do romance. Desde logo, não “convence” a figura desse despota, assassino por motivos de Estado, *gentleman* dos mais perfeitos, inteligentíssimo, dotado de viva curiosidade e forte veia lúdica, visto encenar um verdadeiro teatro de fantoches com seus ingênuos súditos – não por motivos políticos (pois isso é frequente), mas em essência para investigar o comportamento dos cidadãos em condição artificialmente criadas e para assim ampliar seus conhecimentos sobre a espécie humana. Não importa que acabemos simpatizando com o estranho despota: isso nos ocorre também no caso de **Macbeth**. Mas com este simpatizamos porque sofremos, apesar do horror que ele nos inspira, apesar da enormidade dos males provocados por esse monstro gigante. O despota de Bergengruen.³³⁶

É também sob o impacto do nazismo que as obras de dois autores, ambos vítimas da guerra, são referenciadas por Rosenfeld em “Impassibilidade e compaixão”.³³⁷ Félix Hartlaub e Wolfgang Borchet se inserem numa mesma temporalidade, todavia os seus escritos são diametralmente opostos.

O primeiro é historiador e defendeu a uma tese sobre ‘Dom João da Áustria e a batalha de Lepante’. No início da guerra foi cabo numa unidade antiaérea, depois arquivista na Paris ocupada e, finalmente, encarregado do diário oficial do quartel-general do Fürher. Sua fama está ligada ao seu diário secreto produzido durante a guerra. Segundo Rosenfeld, o tom da impessoalidade está presente nesse diário do início ao fim. Não há uma palavra que evidencie reações emocionais do autor. Há, sim, uma descrição objetiva de paisagens, camponeses, atividades rotineiras da vida familiar e “impressões” de rua. “Dificilmente se encontrará, na prosa alemã, semelhante beleza e exatidão na captação dos dados sensoriais”.³³⁸ Tudo escrito sob uma precisão fria. Mas uma leitura mais aprofundada revela que toda descrição traz à tona valores e realça as partes centralizadoras da atenção, em torno da qual estão presentes os pormenores. Existe uma coordenação “democrática” dos fenômenos, não há qualquer acento específico:

³³⁶ ROSENFELD, Anatol. Stefan Zweig. In: _____. **Letras Germânicas**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993, p. 161-162.

³³⁷ Id. Impassibilidade e compaixão: Felix Hartlaub e Wolfgang Borchert. In: Ibid. p. 173-179.

³³⁸ Ibid., p. 174.

O resultado desse processo é uma inversão total do aparente realismo. Esse se torna “mágico”, dando nascimento a uma realidade fantasmagórica, perfeitamente análoga aos desenhos de Hartlaub, nos quais se nota a influência de Breughel, Bosch, Ensor, Kubin. O fantástico deflui da destruição da realidade pela apresentação incessante de seus elementos; o que surge é um mundo em que tudo perde a importância porque tudo tem a mesma importância. A coordenação indiscriminada dos elementos aniquila todo sentido.³³⁹

Já a produção de Borchet é diametralmente oposta. Sua obra compõe-se de contos, poemas e uma peça dramática, **Lá fora diante da porta**. O tema de sua obra é um só: a devastação física e moral causada pela guerra, miséria, mutilados e soldados que dela retornam. A referida peça mostra a trajetória de Beckmann, suboficial que volta da guerra e se encontra com o Rio Elba, que rejeita sua tentativa de suicídio, com a morte que aparece como empresário de enterro, com o coronel que o responsabiliza pela morte de onze soldados e, por fim, com Deus, um velho que chora por não conseguir adaptar-se à realidade atual. A respeito desse personagem, Rosenfeld tece o seguinte comentário:

Beckmann está tão cansado que gostaria de “dormir até a próxima mobilização”. Sente-se esmagado pela incapacidade dos homens de compadecerem-se. A notícia da morte de milhares de pessoas não abala hoje ninguém, mas antigamente “havia pessoas que não podiam adormecer em Hamburgo porque em Boston fora raptada uma criança”. E Beckmann pergunta no fim da peça: “Não terei direito à minha morte? Não terei direito ao meu suicídio? Deverei deixar que continuem a assassinar-me e deverei continuar assassinando? Aonde devo ir? De que modo posso viver? Com quem? Aonde devemos ir neste mundo? Fomos traídos, terrivelmente traídos”.³⁴⁰

Ao comparar os dois escritores, Rosenfeld diz: “Se Hartlaub teve plena consciência da desumanização implícita na sua distância diabólica de historiador e artista, Borchert conheceu da mesma forma suas falhas artísticas provenientes da sua ardente participação”.³⁴¹

³³⁹ ROSENFELD, Anatol. Impassibilidade e compaixão: Felix Hartlaub e Wolfgang Borchert. In: _____. **Letras Germânicas**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993, p. 175.

³⁴⁰ Ibid., p. 178-179.

³⁴¹ Ibid., 179.

O Tambor da Lata (1959), de Günter Grass, foi foco de uma polêmica na cidade Hanseática Livre de Bremen entre os “críticos que se dividiram em dois campos – uns proclamando Grass como o gênio do século, outros o considerando como expoente de um esteticismo asqueroso”.³⁴² Essa polêmica em torno da premiação da obra é o ponto de partida de Rosenfeld no artigo intitulado “Günter Grass”. Em sua concepção, o romance tem herói, personagens bem caracterizadas, numa construção que “chega a ser de nível literário”.³⁴³ Contudo, o autor escolhe uma perspectiva original: as memórias de Oskar – um anão – que, por vontade própria, desde os três anos de idade, medindo noventa e três centímetros, resolve deter seu crescimento e não se tornar adulto, eximindo-se dessa forma da responsabilidade de dirigir o mercado do pai. Assim, o tempo e as personagens secundárias progridem e modificam sem atingir Oskar, que é impermeável no decurso dos fatos. O herói não amadurece, o tempo e os sucessos não adquirem continuidade, duração e sentido. No que se refere à recusa do senado em premiar a obra, Rosenfeld faz o seguinte comentário: “As situações são padrões básicos, incluindo o individualismo burguês – de que o romance psicológico é expressão patente – e a própria superação desse individualismo extremo”.³⁴⁴

Há também, para Rosenfeld, um ponto de transição em **Lobo da Estepe** de Hermann Hesse. Utopias, alegorias e mundos fictícios são também encontrados nas construções de Orwell, Huxley, Kasack, Werfel, Buzatti, Broch e Kafka. A forma do romance tradicional também não é suficiente para mostrar a visão do abandono dos valores do puritanismo, temática da obra de Faulkner.

O presente e o passado confundem-se na dimensão mítica. Toda a técnica complexa de Faulkner, a inversão cronológica dos acontecimentos, a construção circular, a irrupção constante do passado no presente e, com isso, do inconsistente no consistente, nada é senão a exata expressão formal de um universo em que a cronologia e o Eu empíricos perdem seu sentido.³⁴⁵

³⁴² GRASS, Günter. A consciência da lata. In: ROSENFELD, Anatol. **Letras Germânicas**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993, p. 236.

³⁴³ Ibid., p. 237.

³⁴⁴ Ibid., p. 238.

³⁴⁵ ROSENFELD, Anatol. Impassibilidade e compaixão: Felix Hartlaub e Wolfgang Borchert. In: Ibid., p. 32.

Desse modo, o abandono da análise psicológica e o esfacelamento formal do romance são consequências de uma experiência ampliada da realidade. "O 'Eu atrevido', desmascarado por Marx, Nietzsche, Freud e Pavlov, é solapado na sua essência de entidade racional e livre".³⁴⁶ As imensas transformações sociais e técnicas o ameaçam.

A estrutura do romance psicológico, para Rosenfeld, desenvolvida a partir do século XVIII com sua expressão clássica nas obras de Constant, Stendhal, Flaubert, entre outros, situa-se numa temporalidade em que o indivíduo e o mundo formavam uma totalidade. Embora as paixões do indivíduo fossem irracionais, ainda eram acessíveis ao raciocínio. O mundo era interpretável. Essa visão de mundo que tornou possível o romance psicológico começou a desagregar-se como o impressionismo que leva o indivíduo e o psicologismo à sua superação.

Duas experiências – na verdade uma só – parecem encontrar expressões nas tentativas de superar o romance psicológico: o sentimento do indivíduo de fragmentar-se, aniquilado pelas forças gigantescas de uma sociedade e um mundo incoerentes e irracionais, e o sentimento de seu isolamento num mundo de que ele se sabe completamente dissociado. Ambas as experiências se unem no conceito da "alienação". Os atos e energias do homem tornaram-se alheios a ele mesmo. Dominaram-no, em vez de serem dominados por ele. Suas forças vitais materializaram-se nas coisas e instituições e essas, transformadas em ídolos, já não são reconhecidas como o produto da própria atividade humana. Assim o homem já não se experimenta como sujeito das suas próprias forças, mas como coisa esvaziada, como escravo de coisas às quais cedeu a sua substância viva. Evidencia-se que o romance moderno, conquanto ainda exprima essas experiências – tema básico do romance psicológico na sua última fase – vem a ser ao mesmo tempo manifestação do anseio de reintegrar o indivíduo "integro" numa ordem universal e social coerente, acessível ao entendimento; reintegração na natureza (Hamsun, Giono), no "povo", no mito de "sangue e solo" (falsificação nazista de um anseio legítimo) ou num universo interpretado segundo concepções sociais ou metafísicas.³⁴⁷

O terreno do grotesco, seja do ponto de vista do processo criativo, seja do ponto de vista da reflexão teórica, tem, segundo Rosenfeld, recebido uma apreciação

³⁴⁶ ROSENFELD, Anatol. À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico. In: _____. **Doze Estudos**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960, p. 34.

³⁴⁷ Ibid., p. 37-38.

favorável. A obra de Wolfgang Kaiser é uma dessas expressões. “A arte grotesca, nas suas formas mais extremadas, certamente é manifestação de crises profundas”.³⁴⁸

A apreciação de boa parte da arte moderna traz à tona o conceito de grotesco. A exemplo, a dramaturgia de Ionesco, Adamov, Beckett, Pirandello e, na Alemanha, Franz Wedekind. Essa arte procura exprimir a desorientação em face de uma realidade tornada estranha. Para Rosenfeld, os contos de fada e as histórias da carochinha também apresentam um mundo fantástico e estranho. Mas na arte grotesca há uma singularidade: “O fantástico, monstruoso, macabro, excêntrico, obsceno invadem nossa realidade cotidiana, as suas leis de repente estão suspensas, a ordem habitual das coisas se desfaz”.³⁴⁹

É o que ocorre com Pedro Welhlem Busch, que fica congelado ao patinar num dia frio. Ao ser levado para casa, derrete de modo tão completo que os pais o colocam numa adega, “num vaso de conservas entre o queijo e os pepinos”.³⁵⁰

Esse processo revela a tendência de os seres perderem seu aspecto familiar, havendo uma subversão da ordem ontológica. Processos semelhantes ocorrem nas peças de Wedekind e Buechner. Há situações em que os objetos se revestem de uma ironia traíçoeira, como na comédia **Leone e Lena**:

A influência, direta ou indireta, de Schopenhauer sobre a arte moderna é incalculável. Na sua essência – a vontade irracional – o homem já não difere dos animais, nem das plantas e tampouco do queijo e dos pepinos entre os quais Wilhelm Brusch colocou os restos líquidos de Pedro. A ordem é apenas aparente, no fundo reina o caos. Reais, verdadeiros são as ruínas e os esgares atrozes. Agitamo-nos num mundo de aparências, de máscaras, num mundo que é “representação”. No fundo – e na tendência de desmascarar o homem, Schopenhauer precede Marx, Freud e Nietzsche – no fundo somos bonecos, estrebuchando, com trejeitos grotescos, nas cordas manipuladas pela vontade cega e inconsciente; palhaços a se equilibrarem, aos tropeços, no circo do Ser absurdo. Na faléncia de todos os sentidos e valores, resta só um sentido: o salto mortal para o Nada.³⁵¹

³⁴⁸ ROSENFELD, Anatol. Sobre o grotesco. In: _____. **Doze Estudos**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960, p. 43.

³⁴⁹ Ibid., p. 44.

³⁵⁰ Ibid.

³⁵¹ Ibid., p. 48.

Em seu conjunto os textos, “À procura do mito perdido” e “Sobre o Grotesco” compõem a segunda parte da obra **Doze Estudos**, propositadamente intitulada “mundo em crise”.

Não é possível evidenciar todas as referências filosóficas e/ou artísticas que Rosenfeld mobilizou para problematizar os autores e processos criativos nesses artigos, porém, para o propósito deste capítulo, o caminho metodológico adotado foi delineado com o intuito de mostrar as obras e a “forma” em que estão inseridas. O propósito foi acompanhar o tratamento da concepção estética e da concepção histórica conforme vislumbrado em seus ensaios. Assim, apesar da diversidade de “objetos” analisados, há uma perspectiva que unifica as abordagens em todos os estudos apresentados: a constituição da dimensão estética, já que essa, conforme apresentado anteriormente, é indissociável da própria estrutura da obra de arte literária e, ainda que tenha uma singularidade, tem uma “base” que é fundamentalmente histórica. Em outras palavras, Rosenfeld não perde de vista a própria historicidade do estético.

Desse modo, se se acompanhar as problematizações postas nos textos, torna-se perceptível que a elaboração artística – que se materializa nas obras e nos autores referenciados por Rosenfeld por meio das personagens e das temporalidades vividas por elas – é indissociável do processo histórico em que está inserida. É justamente esse o responsável por nuancá-la e legitimá-la.

Tal perspectiva estáposta em sua análise sobre a denominada arte moderna, que mostra uma nova noção de tempo e de espaço, bem como diferentes formas de construção das personagens e a possibilidade de ausência do narrador. Todavia, tal materialidade só se efetiva e se torna válida em termos estéticos porque foi antecedida por uma nova experiência da própria personalidade humana, “[...] da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos”.³⁵²

³⁵² ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 86.

Essa condição faz-se também igualmente presente no estudo que fez da obra de Kafka.³⁵³ Os impasses postos pelo mundo administrado e burocratizado que faz uma enorme pressão sobre o indivíduo conseguem, em termos estéticos, ser assimilados à organização e estrutura da obra literária.

Ao mesmo tempo, a tentativa de superação do romance psicológico, a qual também caracteriza a obra de Kafka, tem como pano de fundo: "O sentimento do indivíduo de fragmentar-se, aniquilado pelas forças gigantescas de uma sociedade e um mundo incoerentes e irracionais".³⁵⁴ Da mesma forma, personagens como Pedro de Wilhelm Bush ou o rei de Leonce e Lena são concebidos em termos estéticos porque estão inseridos numa temporalidade que marca "[...] a falênciа de todos os sentidos e valores".³⁵⁵

Nos escritos de Stegan Zweig, Felix Hartlaub, Wolfgang Borchet e Günter Grass, há fundamentalmente uma preocupação com suas respectivas proposições estéticas, já que essas validam a estrutura das próprias obras. Contudo, tais construções só são possíveis quando ambientadas nos impasses que se colocaram para os homens no século XX, como a Primeira Guerra Mundial e o fenômeno do Nazismo.

A retomada, ainda que de forma resumida, desses artigos justifica-se no sentido que toda a configuração estética que delineiam só é comprehensível em termos históricos. Em outras palavras, as personagens e toda a organização ou desorganização do "universo" em que estão inseridas estão presentes em temas que, do ponto de vista histórico, marcam uma nova temporalidade. E isso, é necessário salientar, não significa desconsiderar a própria estrutura da obra literária. Em todos os seus ensaios Rosenfeld faz um exercício reflexivo que procura mostrar o modo como os aspectos históricos foram incorporados à "organização e estrutura da obra literária". Conforme apresentado por Érica Gonçalves de Castro,

[...] a crítica de Rosenfeld se configura de uma forma que evita uma análise convencional, porque, antes de lidar com conceitos e métodos,

³⁵³ ROSENFELD, Anatol. Kafka e o romance moderno. In: _____. **Letras e Leituras**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. p. 41-64.

³⁵⁴ Id. À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico. In: _____. **Doze estudos**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960, p. 37.

³⁵⁵ Ibid., p. 49.

Rosenfeld lidava em seus textos com valores; os fenômenos fundamentais da arte e da vida eram lidos por ele em sua dimensão ética e estética.³⁵⁶

Em termos de movimento reflexivo, este capítulo adotou o seguinte caminho: partiu das proposições teóricas de Rosenfeld sobre a constituição da obra de arte literária, de modo especial de seu livro **Estrutura e problema da obra de arte literária**, procurou, mesmo que de forma resumida, apontar as suas referências filosóficas, pautou-se ainda em situar a sua abordagem num campo de conhecimento mais amplo, tanto frente à própria perspectiva fenomenológica, quanto frente à Estética da Recepção e ainda, em outro momento, adotou como referência primordial a sua crítica literária a respeito de obras e temas específicos. Perpassou toda essa análise a preocupação em não perder de vista o modo como se delineia em seu pensamento a dimensão histórica e a dimensão estética do que se pode denominar "fenômeno" estético. Todavia, tal empreitada não resolve integralmente a contradição entre a descrição fenomenológica da obra literária e as dimensões históricas e sociais inerentes a essa obra. Essa mesma contradição é "rememorada" por Jacó Guinsburg:

Nas conversas, discussões e aulas que com ele tivemos, impressionava-nos particularmente o acurado poder de análise que em todos os temas abordados ia ao âmago das coisas, sem perder a complexidade das relações. Anatol Rosenfeld era um homem das essências, mas também e muito dos fenômenos, daquilo que parecia como parecia. Não é por outro motivo que era um fenomenólogo consumado. Aluno de Hartmann, mas também da escola fenomenológica alemã, e, especialmente, de Ingarden, cujas formulações estéticas introduziu no Brasil, sabia, como poucos, surpreender e fixar os fatos e a consciência deles no aparecer. [...] Com isso, queremos dizer que não foi apenas um teórico do discurso literário, mas um escritor na acepção do termo, um plasmador de ideias e de realidades, sob a figuração das palavras, na concretude de textos e seu discurso. [...] Daí podemos afirmar que "seu olhar" característico foi um engajamento na busca, não só de uma compreensão epistemológica, mas igualmente de uma introvisão ontológica. **E, também, por contraditório que possa parecer, mas real como é, um engajamento ético.** Anatol Rosenfeld por trás daquele sorriso, conhecido de todos os que privaram com ele, [...] era uma pessoa profundamente plantada em valores morais, no plano do indivíduo e da sociedade. Dedicou uma parte de sua vida, não

³⁵⁶ CASTRO, Érica Gonçalves de. **Clássicos e cabotinos:** a obra crítica de Anatol Rosenfeld. 2007. 118 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemãs) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, f. 3.

pequena, a procurá-los por entre as ruínas e os escombros espirituais e sociais de nossa existência contemporânea.³⁵⁷ [Destacado]

É certo que essa memória serviu de inspiração para que esta pesquisa se voltasse para as duas categorias de textos de Rosenfeld (os de teoria e os de crítica literária) considerados aqui como documentos, mas, ao mesmo tempo, se a contradição reconhecida por Guinsburg não foi solucionada, considerando o “lugar” em que este estudo é construído, é necessário procurar situá-la em termos históricos.

Em seu conjunto, tantos os estudos teóricos sobre a obra de arte literária quanto as análises de autores e obras efetivados por Rosenfeld mostram que a dimensão estética tem uma linguagem que é própria, sem dúvida, pois não é aleatória a denominação “obra de arte”, mas que não deixa de se fundamentar numa dimensão histórica. Isso significa que, apesar de reconhecer a validade da perspectiva fenomenológica para delinear a especificidade do objeto artístico, as possibilidades não se esgotam nesse aspecto.³⁵⁸ E certamente um ponto de partida aí se delineia: é possível partir do estético e alcançar uma perspectiva histórica. Nesse momento um questionamento pode ser posto: qual o “material histórico” que fundamenta as proposições de Rosenfeld?

As “crises” identificadas por Rosenfeld, seja no romance tradicional ou no seu propositadamente pensado “mundo em crise”, são sintomas de uma crise mais ampla e profunda, a qual traz em seu cerne uma estrutura de sentimento³⁵⁹ que, de maneira geral, coloca a experiência humana nas seguintes condições: a precariedade num mundo

³⁵⁷ GUINSBURG, Jacó. Anatol Rosenfeld: uma presença. In: _____; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 44-45.

³⁵⁸ A reflexão de Érica Gonçalves de Castro é, sob esse aspecto, cristalina, “Em linhas gerais, pode-se afirmar que o papel da fenomenologia no pensamento de Rosenfeld não é o de uma doutrina, mas, antes, o de um ponto de partida e de um pressuposto essencial: de voltar-se exclusivamente para o objeto. [...] Mas no caso da crítica de Rosenfeld, valeria dizer que esta não é integralmente fenomenológica, como a analisada por Eagleton. A função da fenomenologia, retomando, é antes funcional que dogmática”. CASTRO, Érica Gonçalves de. **Clássicos e cabotinos**: a obra crítica de Anatol Rosenfeld. 2007. 118 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemãs) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. f. 10.

³⁵⁹ Conceito recorrente nas análises de Raymond Williams em **Tragédia Moderna**. Para Maria Elisa Cevasco, o termo tem como propósito “descrever a relação dinâmica entre experiência, consciência e linguagem, como formalizada e formante na arte, nas instituições e tradições. ‘Estrutura de sentimento’ não se reduz à noção clássica de ideologia, embora seja algo produzido no contexto de condições históricas determinadas [...] seu terreno mais nítido é o da intrincada relação entre o que é externo a uma obra de arte quando analisada em confronto com seu contexto social”. CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, p. 152.

caótico, a ameaça de um mundo administrado e burocratizado, a inversão cronológica dos acontecimentos que revela a expressão de um universo em que a cronologia e o Eu empírico perderam o sentido, a desorientação em face de uma realidade tornada estranha, um mundo repleto de guerras e de gritos e a consciência da desumanização. Ao reconhecer que, do ponto de vista do processo criativo, isso se transformou num grande problema para o artista ou romancista, o qual foi obrigado a incorporar essas condições, tanto no âmbito da forma quanto do conteúdo, na estrutura da própria obra, Rosenfeld reconhece a historicidade da dimensão estética.

Assim, como todo processo histórico, essa condição não se efetivou de um instante para outro. Todavia, há uma temporalidade específica que lhe dará uma tonalidade singular: o século XX. Ainda que Rosenfeld tenha um sólido conhecimento sobre os processos criativos desencadeados nos séculos XIX e mesmo no século XVIII, é no universo das duas grandes guerras que fundamentalmente devem ser buscadas as suas problematizações. E a leitura de seus textos revela que isso traz consequências históricas e estéticas. Em suma, há, sobremaneira, uma dimensão histórica em sua abordagem da estética. Mesmo correndo o risco de simplificação, é possível inferir que a configuração dessa denominada “crise” foi visualizada e profetizada pelo anjo do quadro de Paul Klee. Conforme a tese de número nove de Walter Benjamin:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.³⁶⁰

Dentro do pensamento de Walter Benjamin, essa tese traz à tona, de modo particular, a função da alegoria e, de modo geral, a sua visão da história e

³⁶⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

consequentemente o seu modo de conceber o progresso, preocupação central de suas construções. Em suma, aspectos singulares de suas referências intelectuais, culturais e históricas. Contudo, a mesma tese delineia também a referência histórica norteadora de Rosenfeld, uma vez que, conforme posto por Michael Löwy,

Trata-se do texto de Benjamin mais conhecido, citado, interpretado e utilizado inúmeras vezes nos mais variados contextos. Certamente marcou a imaginação de nossa época – sem dúvida porque toca de maneira um tanto profunda na **crise da cultura moderna**. Mas também porque tem uma dimensão profética: seu prenúncio trágico parece anunciar Auschwitz e Hiroshima, as duas grandes catástrofes da história humana, as duas destruições mais monstruosas que vieram coroar o amontoado que “cresce até o céu”.³⁶¹

Entre os processos históricos a que Anatol Rosenfeld recorre para construir suas reflexões sobre a estética, há um extremamente recorrente: a ascensão do nazismo. Acredita-se que é por meio desse que ele evidencia não apenas que as referências históricas têm um peso importante para a concepção da obra de arte, mas que o fenômeno estético deve cumprir uma função que ultrapassa as suas próprias fronteiras. É justamente isso que se encontra sistematizado no seu artigo “Arte e Fascismo”.³⁶²

Segundo Rosenfeld, um dos fenômenos mais estranhos do seu tempo é o fato de existirem escritores e poetas favoráveis ao fascismo: “[...] confunde que homens de extraordinário destaque artístico se tornem representantes de um espírito essencialmente ilegítimo”.³⁶³ Tal estranhamento não se coloca no âmbito das ciências, pois, nesse campo, o humano não entra com a mesma intensidade. “Por mais mesquinho que seja o cientista como homem, ele não pode falsear experiências, cálculos ou fatos que outros com relativa facilidade podem repetir ou observar”.³⁶⁴

O campo da arte é mais complexo. O artista pode colocar-se favorável ao que, do ponto de vista ético, seja ilegítimo na dinâmica do processo histórico, “[...] contudo

³⁶¹ LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 87.

³⁶² Artigo publicado no **Jornal de São Paulo**, em 21 de fevereiro de 1947. A versão aqui utilizada referencia-se em: ROSENFELD, Anatol. Arte e Fascismo. In: _____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 189-198.

³⁶³ Ibid., p. 190.

³⁶⁴ Ibid.

pode realizar o ideal estético criando produtos perfeitos”.³⁶⁵ Porém, para Rosenfeld, esse argumento não satisfaz inteiramente porque

O ideal estético coincide de maneira extraordinária com o ideal humano. [...] A arte é, pois, um símbolo da perfeição humana, de um estado de graça em que instinto e imperativo, ser e dever, se equiparam e interpenetram. Mesmo a deformação e a desarmonia na arte são elementos formais de uma síntese mais ampla, de uma harmonia rica e diferenciada. E embora o homem continue a ser um ente em eterno conflito consigo mesmo, é a arte a expressão de uma imensa esperança, do anseio de uma infinita aproximação. Entende-se, pois, que a arte é essencialmente adversa a qualquer movimento político que se empenha numa direção oposta a esse ideal.³⁶⁶

Desse modo, se o nazismo influenciou a trajetória de Rosenfeld, conforme evidenciado no capítulo anterior, em sua reflexão sobre a obra literária ele também fornece as dimensões éticas e históricas para a constituição de sua perspectiva estética.

Para finalizar, convém retornar ao conto “Cena de Sangue em Ponta Grossa” e, em específico, ao seu subtítulo “pode a literatura tratar destes assuntos?” Em verdade, segundo as análises de Rosenfeld, é possível concluir que, embora a obra de arte literária tenha as “suas próprias leis”, constituindo-se em uma “totalidade” e “unidade”, a dimensão histórica não está apartada de sua constituição. E quanto a sua observação – “Nunca um escritor se deu ao trabalho de descrever numa obra prima um Romeu com hemorroidas ou uma Julieta com espinhas” –, é possível apontar duas respostas. Em primeiro lugar, do ponto de vista estético, na estrutura da própria obra de arte não haveria lugar para personagens com essas características. Em segundo lugar, do ponto de vista histórico, não haveria, na temporalidade em que se situa o processo criativo de Shakespeare, uma preocupação com estes “males”, por isso não foram incorporados à estrutura de sua obra.

³⁶⁵ ROSENFELD, Anatol. Arte e Fascismo. In: _____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 191.

³⁶⁶ Ibid., p. 191-192.

Capítulo III

O PENSAMENTO TEATRAL DE ANATOL ROSENFELD:

OS AUTORES, AS OBRAS, OS TEMAS E A (RE)CONSTITUIÇÃO DE UMA ESCRITA DA HISTÓRIA

Deixou livros e ensaios de extrema importância (sobretudo seu estudo **O Teatro Épico**), contribuições marcantes para o pensamento cultural brasileiro. Sempre que se detinha na reflexão crítica de um espetáculo (ou de uma proposta de trabalho), Anatol exercia sua atividade com firmeza, defendendo, com argumentos objetivos, valores concretos e solidamente fundamentados, situando a produção artística em seu contexto histórico-político, analisando suas contradições e consequências, nunca encarando um espetáculo ou um texto teatral como um fenômeno isolado, mas, ao contrário, procurando relacioná-lo com outras manifestações dos difíceis caminhos de um processo sociocultural colonizado e em formação.

Fernando Peixoto

Mas Anatol não se limitou a esses estudos de estética teatral. Ele, como historiador de teatro, realizou um levantamento do teatro alemão, desde os autores mais antigos da dramaturgia alemã até os mais recentes, e que até hoje é de consulta obrigatória.

Sábato Magaldi

[...] acho que os trabalhos que ele fez sobre o teatro com relação à estética teatral são trabalhos que têm permanência para qualquer leitor, de qualquer época, quer dizer... Por outro lado, a visão que ele tem de certos aspectos da literatura brasileira e da realidade brasileira tem valor não só histórico como tem uma percepção muito fina de processos que na época estavam, digamos, cozinhando em fogo lento que depois estourariam.

Jacó Guinsburg

AO SE FAZER UM retrospecto geral sobre os escritos teóricos de Anatol Rosenfeld dedicados ao teatro, uma diversidade de autores, de obras e de temáticas adquire espaço numa erudita abordagem. Suas análises englobam desde “a essência do teatro” e a “criação do autor”, consequentemente o denominado fenômeno teatral, perpassando as discussões do teatro documentário;³⁶⁷ o teatro alemão pensado em diferentes temporalidades e nuances específicas, tais como os inícios medievais e renascentistas, o teatro barroco, o século das luzes, romantismo e classicismo, naturalismo e expressionismo;³⁶⁸ paralelamente, as reflexões de Goethe, Schiller, Kleist, Hebbel, Buechner, Shakespeare, Hauptmann, Wedekind, Ivan Goll, Zuckmayer, Brecht, Frisch, Durrenmatt, Hochhuth, Kipphardt e Peter Weis aparecem sistematizadas em seu **Teatro Moderno**, não sendo possível deixar de mencionar ainda a sua “teoria dos gêneros”, “o estudo das tendências épicas no teatro europeu”, a “assimilação da

³⁶⁷ Tais reflexões encontram-se sistematizadas em: ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993. 257 p.

³⁶⁸ Cf. Id. **O Teatro Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1968. 173 p.

temática narrativa” e o “teatro épico de Brecht”.³⁶⁹ Esse último adquire espaço privilegiado nos estudos de Rosenfeld, não apenas em termos de teoria teatral, mas também em termos de suas origens e influências, sem desconsiderar a análise de peças como **Na selva das cidades**, **Um homem é um homem**, **A opera dos três vintens**, entre outras. Ao mesmo tempo, a dramaturgia brasileira, em específico as obras de Dias Gomes e Jorge Andrade,³⁷⁰ também foram alvo de seu pensamento teatral.

É certo que muitos estudiosos de teatro já se propuseram a fazer análises que abrangessem uma temporalidade mais ampla,³⁷¹ contudo, no que se refere às análises teóricas de Rosenfeld, não é possível pensá-las em termos de um panorama, pois, ainda que seus trabalhos sejam de consulta obrigatória para todos que estudam teatro desde os gregos até a atualidade, dada a intensidade e o nível de suas problematizações, seus escritos, ainda que pensados em seu conjunto,³⁷² escapam a uma denominação de obra panorâmica.

Tal constatação deve-se a dois fatores primordiais: de um lado, a riqueza da interpretação de sua estética teatral, na qual, somente para mencionar a extensão de seus referenciais, não é possível desconsiderar o seu repertório filosófico que inclui dois focos principais como Kant e N. Hartmann, devendo-se ainda incluir Dilthey, Weber e

³⁶⁹ Cf. ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 249 p.

³⁷⁰ Cf. Id. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982. 122 p.

³⁷¹ A exemplo, dentre outras obras, podem ser arroladas as seguintes:

BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969. 180 p.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico crítico dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997. 389 p.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977. 410 p.

GASSNET, John. **Mestres do Teatro I**. São Paulo: Perspectiva, 1998. 410 p.

_____. **Mestres do Teatro II**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1976. 412 p.

PRONKO, Leonard. **Teatro**: leste a oeste. São Paulo: Perspectiva, 1976. 200 p.

³⁷² As obras **Doze Estudos** (1960), **O Teatro Épico** (1965), **O Teatro Alemão** (1968) e **Texto e Contexto** (1969) foram publicadas em vida. Os demais volumes que completam sua obra foram editados postumamente, todos pela Editora Perspectiva.

Nietzchte;³⁷³ por outro lado, há também no seu exercício reflexivo uma intensa preocupação com os processos históricos sobre os quais o processo criativo de cada obra ou autor se organizam. Em suma, os elementos históricos situados em cada temporalidade, seja o mundo grego, o mundo medieval, ou partindo de temas específicos, tais como o Renascimento, o Absolutismo, as Revoluções Burguesas, a Reforma, o Iluminismo, a Revolução Industrial, ou os complexos “acontecimentos” desencadeados nos séculos XIX e XX, são, em suas reflexões, primordiais para se entender uma dada configuração estética. Em outras palavras, a leitura que Rosenfeld constrói do “fenômeno estético” demonstra que esse é fruto de construções históricas e a consequente interpretação que elabora não está desvinculada de seu repertório, que é filosófico, artístico e, fundamentalmente, histórico. Conforme evidencia Décio de Almeida Prado: “Mas talvez o traço distintivo de sua obra crítica esteja nessa capacidade de entrecruzar várias áreas do saber, iluminando umas através das outras”.³⁷⁴ Não é aleatoriamente que recebe o “título” de historiador do teatro:

Mas Anatol não se limitou a esses estudos de estética teatral. Ele, como *historiador de teatro*, realizou um levantamento do teatro alemão, desde os autores mais antigos da dramaturgia alemã até os mais recentes, e que até hoje é de consulta obrigatória.³⁷⁵ [Destacado]

Contudo, diferentemente de um historiador de ofício, que tem que se preocupar em determinar seu objeto e definir os documentos³⁷⁶ e testemunhos, preocupando-se com as “particularidades da observação histórica” e, em específico, a relação entre o passado e o presente,³⁷⁷ que sabe ser a sua escrita fruto de uma “prática” e de um “lugar”,³⁷⁸ como também que seu conhecimento se dá por pistas e fragmentos³⁷⁹ e não

³⁷³ Cf. GUINSBURG, Jacó. Homenagem a Anatol Rosenfeld. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 168.

³⁷⁴ PRADO, Décio de Almeida. Em memória de Anatol Rosenfeld. In: Ibid., p. 18.

³⁷⁵ MAGALDI, Sábatto. O crítico de teatro. In: Ibid., p. 100.

³⁷⁶ Cf. MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, Marcos A. da. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984. p. 37-64.

³⁷⁷ Cf. BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou o Ofício de historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. 159 p.

³⁷⁸ Cf. CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 345 p.

desconsidera que há uma especificidade em torno do termo “acontecimento”,³⁸⁰ o “historiador” Anatol Rosenfeld tem uma liberdade maior para mobilizar o repertório na construção de seu “objeto”, ou seus “objetos”, já que não se dedica a somente um. Ao mesmo tempo, as suas fontes são as mais variadas, assim como as temporalidades em que se move são extremamente díspares, o que não quer dizer que suas análises não tenham rigor, mesmo porque, em todas as suas abordagens, Rosenfeld mostra que as opções estéticas são também fruto de construções históricas. Consequentemente é impossível não questionar o material histórico que lhe serve para a construção de sua estética teatral.

Ao mesmo tempo, a denominação de “historiador” de teatro traz nuances complexas tanto para a sua própria função, quanto para a análise que se propõe a reconstituí-la de modo que um estudo como este, ambientado no campo da História e cujo escopo é analisar a atuação intelectual de Rosenfeld de maneira geral e o seu pensamento teatral de modo específico, não pode furtar-se às problematizações elencadas acima. A apresentação sucinta de temas sobre os quais Rosenfeld se debruçou mostra que, de um lado, seus diversos escritos versam sobre teatro e não apenas sobre teatro alemão, pois, ainda que esse tenha ocupado um lugar privilegiado em sua análise, sabe-se que a dramaturgia inglesa, o teatro clássico da França e da Espanha e a dramaturgia brasileira também passaram pela sua pena, em suma, o pensamento teatral considerado aqui como documento; por outro lado, existe também a memória que o concebe como “historiador de teatro”.

Desse modo, alguns questionamentos merecem ser postos: Que consequências tirar da denominação “historiador de teatro”, em relação à escolha dos objetos, à abordagem de uma temática ou de uma realidade histórica? É possível, por meio de suas abordagens, estabelecer de fato uma escrita da história do teatro? O seu exercício reflexivo resulta em uma escrita cronológica e/ou temática? De que modo essa mesma escrita particulariza os temas em termos estéticos e históricos? O profundo

³⁷⁹ Cf. GUINZBURG, Carlo. **Relações de Força**: história, retórica, prova. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2002. 192 p.

³⁸⁰ Cf. VEYNE, Paul. A noção de intriga. In: _____. **Como se escreve a História**. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 44-45.

conhecimento que tem sobre o teatro alemão deve-se às questões estéticas dessa produção ou à sua própria trajetória? Quais as possibilidades de se pensar os seus escritos como reveladores de uma dada temporalidade? E, fundamentalmente, qual o “lugar” que Rosenfeld ocupa?

A respeito dessa última indagação, uma distinção que Rosenfeld faz em sua análise sobre a obra de Hochhuth torna-se inspiradora: “O historiador está fora da “estória”, o ficcionista dentro dela e, aliás, também dentro das personagens”.³⁸¹ Em suas reflexões, que “lugar” Rosenfeld ocupa, uma vez que ele não é um ficcionista como os que se propõe analisar, mas também não é o historiador de ofício?

De maneira geral, todas essas indagações procuram desvelar de que modo o desenvolvimento histórico e estético está posto em sua produção. Todavia, dada a diversidade do seu autor, tanto em termos de referenciais intelectuais quanto de experiências históricas, é fundamental que se efetive um “recorte”. Conforme evidencia Marc Bloch,

Não deixa de ser menos verdade que, face à imensa e confusa realidade, o historiador é necessariamente levado a nela recortar o ponto de aplicação particular de suas ferramentas; em consequência, e nela fazer uma escolha que, muito claramente, não é a mesma que a do biólogo, por exemplo, que será propriamente uma escolha de historiador.³⁸²

Mas justamente por ser uma escolha de historiador, esse recorte não poderá ser gratuito, principalmente por se tratar da produção de Anatol Rosenfeld, um dos intelectuais que teve sua trajetória efetivamente singularizada, consequência dos processos desencadeados no século XX, conforme evidenciado no primeiro capítulo deste trabalho. Desse modo, o viés que servirá de inspiração para a construção desse “recorte” será a proposta de pensar de que modo o seu pensamento teatral, ao eleger determinados temas e autores como prioridade de reflexão, é, para além de uma elaboração intelectual, um modo de percepção histórica. O mote de investigação desse

³⁸¹ ROSENFELD. Anatol. **Teatro Moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 215.

³⁸² BLOCH. Marc. **Apologia da História** ou O ofício de historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 47.

exercício reflexivo será pensar o modo como a relação entre passado e presente é reelaborada e se materializa nos seus escritos teóricos sobre teatro e também de que maneira esses mesmos escritos são, ao mesmo tempo, a possibilidade de “presentificação” do passado. Ao considerar que sua trajetória se constitui em duas temporalidades distintas, a saber, oriundas da Alemanha e do Brasil, este capítulo se propõe a analisar três temas: o fenômeno teatral, a particularidade de sua leitura sobre Brecht e suas opções a respeito da dramaturgia brasileira.

“A ESSÊNCIA DO TEATRO É A TRANSFORMAÇÃO DO ATOR EM PERSONAGEM”

Entre duas instâncias distintas e complementares como o texto e a cena, o que pode ser priorizado? O trabalho do ator? O trabalho do encenador? Os diversos elementos que compõem o espetáculo, como cenário, figurinos, vestuário, música e iluminação? A complexa relação entre dramaturgo e diretor? São questionamentos que diferentes estudos procuraram abarcar.

Para Bernart Dört,³⁸³ é extremamente complexo pensar a história do teatro contemporâneo sem referenciar uma “instituição” que permitiu a ligação entre o texto e a cena: a encenação. Essa se tornou uma arte autônoma e o seu agente passou a ser visto como “realizador” do espetáculo. Não somente no âmbito francês, mas no europeu, de modo geral, o encenador fez sua aparição no século XIX. Desde então, quando se fala em espetáculo, é o seu nome, mais do que o do intérprete ou o do autor, que é posto em primeiro plano: “[...] nos referimos ao **Tartufo** de Louis Jouvet, ao de Roger Planchon, ao **Galileu** de Strehler ou ao **Rei Lear** de Brook”³⁸⁴.

³⁸³ DORT, Bernard. A era da encenação. In: _____. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 61-123. A respeito desse tema, consultar ainda:

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991. 202 p.

³⁸⁴ DORT, 1977, op. cit., p. 61-62.

Paralelamente à encenação como atividade instituída, é possível estabelecer a visão de um espaço cênico. Segundo Gianni Ratto,³⁸⁵ o trabalho dos homens de teatro (diretor, cenógrafo, figurinista etc.) tem afinidade com os alquimistas que deixam decantar por longo tempo infusões e óleos para que se transformem em filtros mágicos. Nesse processo, o espaço cênico atua no espetáculo de forma sensorialmente dramática: “[...] cenografia é o espaço eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, poderemos entender tanto o que está contido no espaço quanto o próprio espaço”.³⁸⁶ A construção desse espaço, ainda que utilize recursos da pintura, da arquitetura, da decoração etc., produz um resultado final que ultrapassa essas formas de expressão, justamente por não poder ser concebida como independente do espetáculo. E é definida pela presença do ator e seu traje:

A cenografia deve ser vista, penso, como a materialização desse espaço que, aparentemente vazio, será preenchido por gritos, gemidos, risos e gestos. Portanto, continuo pensando, a cenografia, hoje, é um fenômeno pensante, uma vibração catártica, um espasmo sensorial: fenômeno abstrato, portanto, que nada mais tem a ver com a arquitetura, pintura, materiais, grafia e teorias.³⁸⁷

Existe ainda a possibilidade de se considerar o espetáculo teatral do ponto de vista da semiologia. É o exercício empreendido por Tadeusz Kowzam.³⁸⁸ Para ele, a arte do espetáculo é, entre todas as artes, aquela em que o signo se manifesta com maior riqueza e densidade. São sistemas de signos numa apresentação teatral: a palavra, o tom, a mímica facial, o gesto, o movimento cênico do autor, a maquilagem, o penteado, o vestuário, os acessórios, a iluminação e a música. Contudo, não se manifestam de forma “pura”:

A palavra pronunciada pelo ator tem, de início, sua significação linguística, isto é, ela é o signo de objetos, de pessoas, de sentimentos, de ideias ou de suas inter-relações, as quais o autor do texto quis evocar. Mas a palavra pode mudar seu valor. Quão inúmeras maneiras

³⁸⁵ RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: SENAC, 1999. 192 p.

³⁸⁶ Ibid., p. 22.

³⁸⁷ Ibid., p. 40.

³⁸⁸ KOWZAN, Tadeuz. Os signos de teatro. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 93-123.

de pronunciar as palavras “eu te amo” podem significar tanto a paixão, quanto a indiferença, a ironia, quanto a piedade! A mímica do rosto e o gesto da mão podem sublinhar a significação das palavras, desmenti-la, dar lhe uma nuança particular. Isto não é tudo. Muita coisa depende da atitude corporal do ator e sua posição em relação aos coadjuvantes.³⁸⁹

Para Lucrécia D’Alessio Ferrara,³⁹⁰ o teatro não é o texto falado no palco, mas o resultado de um trabalho de inteligência que articula a marcação, o espaço cênico, o som, a luz, encenação etc. “Essa operação não está na obra ou no texto, mas deve ser desenvolvida pelo leitor, no caso da obra literária, e pela equipe de montagem cênica, no caso do teatro”³⁹¹

Sobre diferentes perspectivas e enfatizando aspectos concernentes aos seus referenciais específicos, essas análises mobilizam elementos importantes para pensar a constituição do espetáculo teatral. De certo modo, Anatol Rosenfeld, em seu ensaio “Que é mise-en-scène?”,³⁹² sistematiza aspectos que se aproximam das reflexões acima propostas.

Assim, define a encenação como a arte de animar e adaptar uma obra literária de forma dramática ao palco. Arte que só adquire pleno estatuto devido à colaboração de técnicos, de atores, de cenógrafos etc. Nesse processo, cabe ao encenador, o *metteur en scène*, colaborar com o cenógrafo, o técnico de iluminação, mas também com os atores, aos quais “[...] sugere ou com os quais discute a maquilagem, os movimentos, a dicção específica, a interpretação adequada”.³⁹³ O papel que a encenação cumpre frente ao texto é também objeto de sua reflexão. Cada peça exige uma encenação singular, assim como cada época estabelece uma dada interpretação para a obra. “É evidente, no entanto, que o ritmo íntimo e o espírito profundo da peça, embora interpretada em

³⁸⁹ KOWZAN, Tadeuz. Os signos de teatro. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 97-98.

³⁹⁰ FERRARA, Lucrécia D’Alessio. Literatura em cena. In: Ibid. p. 191-207.

³⁹¹ Ibid., p. 203.

³⁹² ROSENFELD, Anatol. Que é mise-en-scène? In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993. p. 75-106.

³⁹³ Ibid., p. 76.

diversas épocas de diversas maneiras, precisam ser respeitados”.³⁹⁴ Ao mesmo tempo, a forma da apresentação, seja “naturalista” ou “estilizada”, “simbólica”, fica sob a responsabilidade do encenador, sendo esse, na acepção proposta por Rosenfeld, um homem de amplo repertório e sensibilidade estética. Mobilizando todos esses elementos, é possível definir a encenação:

Mas a encenação, [...], transcende de longe a simples marcação (a *mise-en-place*), a minuciosa prescrição dos lugares que os atores têm de ocupar no palco e das suas deslocações e seus movimentos no decorrer do espetáculo; ela é também mais do que a decoração, o desempenho dos atores, o jogo das luzes e dos efeitos acústicos. Ela é ainda mais do que a soma de tudo isso, pois não é uma: é uma totalidade integrada em que cada parcela está em íntima correlação com a configuração total. Ela cria, em verdade, aquela íntima harmonia, aquele equilíbrio inefável entre a peça e sua realização, aquela coordenação de estilo entre aquela e esta e que requer a intervenção de um verdadeiro artista, de um homem de teatro que tem o pleno domínio dos seus meios, que conhece todas as sutilezas do ofício e que, todavia, sabe ser suficientemente humilde para refrear seu impulso criador de modo a interpretar lealmente o espírito da peça.³⁹⁵

Diz-se-ia que Rosenfeld se aproxima até certo ponto dos autores elencados aqui, pois, ainda que seu ensaio intitulado “Mise-en-scène” procure enfatizar aspectos concernentes à construção da cena, há no seu pensamento teatral uma preocupação específica no que se refere à passagem do texto para a cena.

Se se eleger como ponto de partida o seu memorável “Fenômeno Teatral”,³⁹⁶ torna-se perceptível sua ênfase em diferenciar a literatura do teatro. “Trata-se de duas artes diferentes, por maior que possa ser a sua interdependência”.³⁹⁷ Se a peça é lida ou recitada, é literatura; se representada, passa a ser teatro. No primeiro caso, é a sequência das unidades significativas projetadas pelas palavras e pelas orações que a constitui;³⁹⁸ já no segundo, o que “funda” o espetáculo são os atores. “O que ‘funda’, portanto, o

³⁹⁴ ROSENFELD, Anatol. Que é mise-en-scène? In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paul/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993, p. 78.

³⁹⁵ Ibid., p. 81-82.

³⁹⁶ Id. O Fenômeno Teatral. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 21-43.

³⁹⁷ Ibid., p. 24.

³⁹⁸ Essa temática foi abordada no capítulo anterior.

espetáculo é o ator (e não as sonoridades de palavra) e o que o constitui são as personagens (e não conceitos ou unidades significativas)".³⁹⁹

São, para Rosenfeld, duas formas distintas: visto da literatura, o palco “interpreta” o texto; visto do teatro, o texto apenas contém virtualmente o que necessita ser atualizado. O teatro, ainda que recorra à literatura, não pode ser reduzido a ela, é uma arte de “expressão peculiar”.

Perpassa toda essa análise uma preocupação em situar que o teatro é uma arte bem diversa da literatura. “Se na literatura a palavra é fonte da personagem, no teatro a personagem é fonte da palavra, graças à metamorfose do ator em ser fictício”.⁴⁰⁰ A metamorfose do ator em personagem é a essência do teatro. Ao mesmo tempo, é a presença viva do homem no palco que permite uma forma singular de comunicação. Todavia, esse processo não passa de “representação”. “O gesto e a voz são reais, são dos atores; mas o que revelam é irreal. O desempenho é real, a ação desempenhada é irreal. Por mais séria que esta seja, a própria seriedade é desempenhada, tendo, pois, caráter lúdico”.⁴⁰¹ Se, por um lado, há uma identificação entre a realidade sensível do ator e a irrealdade da personagem, não há uma ultrapassagem do plano simbólico. Por outro lado,

O ator apenas executa de forma exemplar e radical o que é característica fundamental do homem: desempenhar papéis no palco do mundo, na vida social. [...]. O ator, ao disfarçar-se, revela a essência do homem: a distância em face de si mesmo que lhe permite desempenhar os papéis de outros seres humanos.⁴⁰²

O tema da metamorfose está também presente em seu texto “A essência do teatro”.⁴⁰³ Encontra-se aí explícito que a base do teatro é a transformação do ator em

³⁹⁹ ROSENFELD, Anatol. *O Fenômeno Teatral*. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 26.

⁴⁰⁰ Ibid., p. 35.

⁴⁰¹ Ibid., p. 30.

⁴⁰² Ibid., p. 31.

⁴⁰³ Id. *A essência do teatro*. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993. p. 21-26.

personagem. Processo que marca a passagem de uma arte puramente temporal e auditiva (literatura) para uma arte espaço-temporal ou audiovisual (teatro).

Segundo Rosenfeld, o texto é um “bloco de pedra” que será “enformado” pelo ator (diretor). “A atualização é a encarnação, a passagem de palavras abstratas e descontínuas para a continuidade sensível, existencial, da presença humana”.⁴⁰⁴ Ao construir um universo apenas sugerido pelas palavras, o diretor faz uma escolha e é certo que colaboraram nesse processo o cenógrafo, o ator e o próprio público.

A metamorfose, essência do teatro, tem seu símbolo na máscara. O ator precisa “encobrir”, disfarçar sua singularidade para assumir o papel da personagem, “Mercê do qual representa exemplarmente a condição humana, as vicissitudes trágicas ou cômicas da existência humana”.⁴⁰⁵ Não é somente o ator que se identifica com a personagem, o público também se funde com ela. “Todos participam da metamorfose. Todos vivem intensamente a condição humana, nos seus aspectos trágicos ou cômicos”.⁴⁰⁶ Ainda para Rosenfeld, o homem só se torna tal pela capacidade de separar-se de si mesmo e identificar-se com o outro. Em verdade, o ator materializa essa condição de forma radical.

[...] O teatro é uma imagem do homem, não só ao apresentá-la através de figuras particulares como Fedra, Otelo ou Woyzeck, mas também pela sua própria essência. **A metamorfose, exemplarmente executada pelo ator, define o homem.**⁴⁰⁷ [Destacado]

Desse modo, é a personagem que constitui a ficção. Ela patenteia o discurso especificamente fictício. É o tema do artigo “Literatura e Personagem”.⁴⁰⁸ Se em todas as artes literárias e nas que narram ou representam uma história, a personagem constitui a ficção, no teatro ela não somente constitui a ficção, mas “funda” onticamente o próprio espetáculo (por meio do ator). Se o cinema e a literatura podem utilizar várias

⁴⁰⁴ ROSENFELD, Anatol. A essência do teatro. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993, p. 22.

⁴⁰⁵ Ibid., 1993, p. 23.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 23.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 25.

⁴⁰⁸ Id. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio, et al. **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 9-49.

imagens, podendo assim dispensar a personagem por certo tempo, no teatro isso não é possível, o palco não pode ficar vazio. No teatro “o homem é o centro do universo”.⁴⁰⁹

Se o autor sugere um sistema de coordenadas, de onde o ator tira a imagem humana concreta para construir a personagem? É a problemática central do texto “Da criação do ator”.⁴¹⁰ Para Rosenfeld, se a peça propõe as coordenadas, cabe ao ator compor com material de seu corpo a imagem de uma pessoa.

No fundo, o grande ator não tem modelo; o texto da peça não o fornece. A “pessoa” que coloca diante de nós e cujo destino pode viver intensamente graças à identificação, mas que, ao mesmo tempo, podemos contemplar à distância estética, pelo fato de a identificação ser apenas simbólica – essa “pessoa” o grande ator não a encontrou em parte nenhuma, a não ser dentro de si mesmo. Disfarçando-se, ele se revela, revelando as virtualidades humanas.⁴¹¹

Ainda que publicados em diferentes obras e com diversos propósitos,⁴¹² há uma única ênfase em todos esses ensaios de Rosenfeld: a urgência em apontar a particularidade do teatro frente à literatura. Contudo, diferentemente dos autores já elencados neste capítulo, não é perceptível em seus textos a preocupação de definir encenação ou cenografia, trabalho do encenador ou uma preocupação com os diferentes elementos do teatro. Para ele, a singularidade do espetáculo se efetiva graças à metamorfose. É o “ponto de partida” de todas as análises que buscam evidenciar a relação entre texto e cena. O tema da transformação do ator em personagem é recorrente. Desse modo, é possível inferir que o elemento fundamental do teatro, para Rosenfeld, é o ator.⁴¹³

⁴⁰⁹ ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio; et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 32.

⁴¹⁰ Id. Da criação do ator. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/Edusp/Unicamp, 1993. p. 27-34. Esse artigo foi publicado inicialmente no Suplemento Literário de **O Estado de São Paulo**, em 17 de março de 1962.

⁴¹¹ Ibid., p. 34.

⁴¹² Tais discussões encontram-se sistematizadas também em: Id. **A arte do teatro**: aulas de Anatol Rosenfeld (1968). Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009. 407 p.

⁴¹³ O estudo de Sergio Ricardo de Carvalho Santos, intitulado **A metamorfose do ator em personagem: breve introdução a uma crítica estética do espetáculo teatral**, foi inspirado pela ideia central da transformação do ator em personagem. Nas palavras do próprio pesquisador: “Este estudo, portanto, não se faz sobre a obra de Anatol Rosenfeld, mas a partir dela. A rigor, origina-se de um único ensaio

É certo que não se pode desconsiderar que Rosenfeld concebe a constituição do espetáculo como fenômeno, daí a expressão “Fenômeno Teatral”, título de obra sua lançada em 1969, mas que revela a construção contínua de um conceito iniciado com os artigos “Literatura e Teatro” e “Criação do Ator” (1962) e depois retomado na conferência “A essência do teatro” (1966). Nesse exercício reflexivo, a palavra “essência” cede lugar à palavra “fenômeno”.⁴¹⁴ Mais do que uma mudança terminológica, tornam-se perceptíveis as influências fenomenológicas de Roman Ingarden e Nicolai Hartmann.

Sabe-se da amplitude dessa influência em sua concepção da obra de arte literária.⁴¹⁵ Considerando a diversidade, aproximação e fronteiras entre as artes literária e teatral, a Fenomenologia também lhe fornece a “aparelhagem” para pensar a constituição do espetáculo. Conforme evidencia Érica Gonçalves de Castro,⁴¹⁶

Em linhas gerais, pode-se afirmar que o papel da fenomenologia no pensamento de Rosenfeld não é o de uma doutrina, mas, antes, o de um ponto de partida e de um pressuposto essencial: o de voltar-se exclusivamente para o objeto – a lei básica de Husserl e também o alvo de quase todas as críticas dirigidas contra sua teoria. [...] A função da fenomenologia, retomando, é antes *funcional* que dogmática ou mesmo filosófica – tal como ele próprio demonstrou ser em Hartmann.⁴¹⁷

No caso do espetáculo teatral, o exercício de “voltar-se exclusivamente para o objeto” adota como foco a constituição da própria personagem no palco. Conforme situam suas palavras, “[...] no teatro a personagem não só constitui a ficção, mas

– “O fenômeno teatral” – que julgamos a mais importante reflexão de estética teatral já escrita no Brasil”. (SANTOS, Sergio Ricardo de Carvalho. **A metamorfose do ator em personagem:** breve introdução a uma crítica estética do espetáculo teatral. 1995. 170 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 1995, f. 9.) A discussão do fenômeno teatral é aqui incorporada com o intuito de sistematizar e problematizar os diferentes modos de expressão do ator, a saber, o modo vivencial, o modo expressivo, o modo performático e o modo crítico.

⁴¹⁴ Cf. Ibid.

⁴¹⁵ Conforme demonstrado no capítulo anterior.

⁴¹⁶ CASTRO, Érica Gonçalves de. **Clássicos e cabotinos:** a obra crítica de Anatol Rosenfeld. 2007. 118 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemãs) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

⁴¹⁷ Ibid., f. 10.

‘funda’, onticamente, o próprio espetáculo (através do ator)”.⁴¹⁸ Mas esse “objeto” materializado no palco é uma construção e, como tal, faz parte de um complexo processo.

A extrema complexidade dos problemas envolvidos desafia qualquer sondagem. Nem o equipamento conceitual usado nos famosos escritos de Diderot ou Coquelin, nem o dos seus adversários “emocionais”, estão à altura das dificuldades. Em termos lógicos, os gestos, a mímica e o jogo vocal através dos quais o ator exprime a emoção nunca chegam a ser *sinais* de estados ou atos internos reais, isto é, “sintomas” que anunciam tais estados e atos. Permanecem expressão das *imagens* desses processos íntimos, isto é, *símbolos*. Têm, portanto, caráter “semântico” e não sintomático. É precisamente esta intercalação do mundo simbólico e imaginário que permite ao homem distanciar-se de si mesmo, conquistar a autoconsciência e, deste modo, desempenhar papéis, dar forma à sua atuação.⁴¹⁹

Nesse sentido, há duas consequências que merecem ser expostas. De um lado, a personagem que se materializa no palco, a qual “funda” o próprio fenômeno teatral e tem seu caráter fictício ou simbólico – ou, como Rosenfeld descreve, é uma representação – é uma “irrealidade”. Mas, por outro lado, esse processo só é possível porque o homem (ator) é capaz de distanciar-se de si mesmo e desempenhar um papel, isto é, tornar-se outro.⁴²⁰ Em suma, o homem só consegue transformar-se em outro porque a ambiguidade e a duplicidade já fazem parte de sua própria constituição. Delineiam-se assim duas possibilidades de investigação: uma de ordem estética e outra de ordem filosófica, sem desconsiderar as inter-relações nas duas instâncias.

⁴¹⁸ ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio, et al. **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 31.

⁴¹⁹ Id. O Fenômeno Teatral. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 32.

⁴²⁰ A respeito desse tema, consultar:

WEIL, Simone. A Ilíada ou o poema da força. In: _____. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 319-344.

FONTANA, Josep. O espelho selvagem. In: _____. **A Europa diante do espelho**. São Paulo: EDUSC, 2004. p. 105-117.

CARDOSO, Maria Abadia. Um olhar sobre o outro. **Jornal Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 03 Ago. 2013. Disponível em: <<http://www.correiouberlandia.com.br/nebac/2012/08/03/um-olhar-sobre-o-%E2%80%9Coutro%E2%80%9D/>>. Acesso em: 08 Set. 2013.

Se se considerar os ensaios de Rosenfeld que versam sobre os temas expostos aqui, dentre os quais o “Fenômeno Teatral”, que revela a matização de sua concepção de teatro, a questão estética se faz presente, já que essa dimensão é indispensável para pensar a constituição de uma obra de arte, seja esta teatral ou literária, sem considerar o “problema da ‘verdade’ ficcional (que no fundo é de ordem estética)”.⁴²¹

No que se refere à segunda consequência , é necessário “mapear” as referências que Rosenfeld mobiliza para pensar o tema da duplicidade e ambiguidade humanas. Conforme ele mesmo demonstra:

O fato de seres humanos (em vez de cores e outros materiais) encarnarem seres humanos é um dado básico da antropologia, estudado por inúmeros pensadores, desde George Mead e Huizinga a Plessner e Sartre.⁴²²

Jean-Paul Sartre, em seus tratados filosóficos, peças de teatro, romance, ensaios e contos, desenvolve a noção de que não existe uma realidade humana fixa e imutável. Em sua concepção o homem está condenado a representar. A realidade humana, intitulada “ser para si”, caracteriza-se por uma busca constante em definir-se buscando algo exterior a ela. A exemplo, o homem não pode ser um garçom da mesma forma que “um copo é um copo”. Essa materialidade que o “para si” busca sem nunca conseguir alcançar é o “ser em si”. A tentativa de movimentação entre uma instância e outra é mediatisada pela sua relação com o outro.⁴²³ Conforme evidencia Gerd Bornhein:⁴²⁴ “Representar um papel, ser ator, a sedução do títere pertence à condição

⁴²¹ ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio, et al. **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 36.

⁴²² Id. O Fenômeno Teatral. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 31.

⁴²³ Cf. CARDOSO, Maria Abadia. **Mortos sem Sepultura**: diálogos cênicos entre Sartre e Fernando Peixoto, São Paulo, Hucitec, 2011. 320 p. Para um maior aprofundamento sobre as expressões “ser em si” e “ser para si” no pensamento de Sartre, consultar:

SARTRE, Jean-Paul. Estruturas imediatas do para si. In: _____. **O ser e o nada**. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 121-157.

_____. O existencialismo é um humanismo. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Sel. e Org.). **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 3-32.

⁴²⁴ BORNHEIM, Gerd. **Metafísica e existencialismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. 315 p.

humana. Melhor: a condição humana desdobra-se para assumir uma segunda natureza, outra condição”.⁴²⁵

A capacidade de tornar-se outro está também presente no estudo sobre o jogo⁴²⁶ de Johan Huizinga.⁴²⁷ Segundo a sua abordagem, o jogo constitui uma das principais “bases da civilização”. Estão entre suas características ser livre e não ser “vida corrente” ou “vida real”. Justamente por não pertencer à vida comum, se situa fora dos mecanismos de satisfação imediata das necessidades. No que se refere às suas funções, há dois aspectos fundamentais: uma luta por alguma coisa ou a representação de alguma coisa. Esse segundo torna-se fundamental:

A capacidade de tornar-se outro e o mistério do jogo manifesta-se de modo marcante no costume da mascarada. Aqui atinge o máximo a natureza “extraordinária” do jogo. O indivíduo disfarçado ou mascarado desempenha um papel como se fosse outra pessoa, ou melhor, é outra pessoa. Os terrores da infância, a alegria esfuziante, a fantasia mística e os rituais sagrados encontram-se inextrincavelmente misturados nesse estranho mundo do disfarce e da máscara.⁴²⁸

Huizinga mobiliza diferentes nuances para pensar o conceito de jogo, seja em forma de competição, seja nas suas relações com a música, dança e artes plásticas, seja nas ideias de culto, magia, liturgia, sacramento e mistério. Contudo, para a reflexão aqui proposta, a extensão que faz para o âmbito teatral é importante:

A criança joga e brinca dentro da mais perfeita seriedade, que a justo título podemos considerar sagrada. Mas sabe perfeitamente que o que está fazendo é um jogo. Também o esportista joga com o mais fervoroso entusiasmo, ao mesmo tempo em que sabe estar jogando. O mesmo verificamos no ator, que, quando está no palco, deixa-se

⁴²⁵ BORNHEIM, Gerd. **Metafísica e existencialismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 49.

⁴²⁶ Sobre esse aspecto, é necessário ainda mencionar a concepção de Hans-Georg Gadamer: “De fato do modo de ser de o jogo encontrar-se tão próximo da forma de movimento da natureza, podemos extrair uma importante conclusão metodológica. É claro que não podemos dizer que os animais também jogam e que água e a luz só jogam em sentido figurado. Antes, deveríamos dizer que também o homem joga. Também o seu jogar é um processo natural, e o sentido do seu jogar, justamente por ser natureza e na medida em que é natureza, é um puro representar-se a si mesmo”. GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I**. Tradução de Flávio Paulo Meuerer. 8 ed. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2007, p. 58.

⁴²⁷ HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980. 220 p.

⁴²⁸ Ibid., p. 16.

absorver inteiramente pelo “jogo” da representação teatral, ao mesmo tempo em que tem consciência da natureza desta. O mesmo é válido para o violinista, que se eleva a um mundo superior ao de todos os dias, sem perder a consciência do caráter lúdico de sua atividade.⁴²⁹

Torna-se perceptível que a Fenomenologia, bem como os escritos de Sartre e Huizinga foram importantes para que Rosenfeld elaborasse o seu estudo sobre o fenômeno teatral. Todavia, ainda que ele consolide um pensamento que demonstra fundamentalmente que “teatro é o ator”,⁴³⁰ não há, nesses escritos elencados aqui, uma prioridade em estabelecer de que modo poderia ou deveria ser o trabalho do ator. Sabe-se que essa temática ampla e complexa já produziu inúmeras teorias que se propuseram a analisar a atuação naturalista, brechtiana, artaudiana, do actors' studio ou grotoviskiana.

Conforme evidencia Patrice Pavis,⁴³¹ se o ator é o centro da encenação, qualquer análise da representação deve ser antecedida por uma teoria do ator. Teoria essa que permite a constituição de uma história da atuação do ator moderno, desde Diderot até Stanislávski e Strasberg. O ator de teatro tem um *status* duplo: é pessoa real, presente, mas, ao mesmo tempo, personagem imaginária, ausente. A descrição dessa dubiedade é extremamente complexa. Assim,

Seria possível uma teoria do ator? Nada é mais garantido que isso, pois, se pensamos saber em que consiste a função do ator, temos muita dificuldade em descrever e captar o que ele faz ao certo, em compreendê-lo não somente com os olhos mas, [...], com o espírito. Mal podemos dizer que ele parece falar e agir não mais em seu próprio nome, mas em nome de uma personagem que ele faz de conta ser ou imitar. Mas como ele procede, como realiza todas essas ações e que sentidos produzem para o espectador? Muito temerária e ambiciosa seria a teoria que pretendesse englobar todas essas atividades de atuação e de produção do sentido, pois a ação do autor é comparável à do ser humano em situação normal, mas acrescida do parâmetro da ficção, do “faz de conta” da representação. O ator se

⁴²⁹ HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 22.

⁴³⁰ GUINSBURG, Jacó. Anatol Rosenfeld e o teatro. In: _____. FILHO, Plínio Martins. (Orgs). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 118.

⁴³¹ PAVIS, Patrice. Os componentes da cena. In: _____. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução de Sergio Sálvia Coelho. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 38-58.

sita no coração do acontecimento teatral: é o elo vivo entre o texto do autor (diálogos ou indicações cênicas), as diretivas do encenador e o ouvido atento do espectador; é o ponto de passagem de toda descrição do espetáculo.⁴³²

Tal perspectiva se torna ainda mais complexa quando se considera que, na época da memória eletrônica, do filme e da reprodutividade, o espetáculo teatral se dirige à memória viva que é, fundamentalmente, metamorfose.⁴³³ Essa singularidade do ator de teatro é também problematizada por Walter Benjamin.⁴³⁴ Segundo ele, se comparadas com as feitas ao ator de teatro, as exigências técnicas impostas ao ator de cinema são muito diferentes. Os astros de cinema são raramente bons atores, no sentido do teatro. Na maioria foram nele atores de segunda categoria e os atores de cinema que tentaram passar para o palco não se saíram bem. “Esse fenômeno está ligado à natureza específica do cinema, pela qual é menos importante que o intérprete represente um personagem diante do público que ele represente a si mesmo diante da câmara”.⁴³⁵ Diferentemente, a obra teatral caracteriza-se pela atuação sempre inovadora do ator. “O ator de teatro, ao aparecer no palco, entra no interior de um papel”.⁴³⁶

É possível elencar outras referências sobre o trabalho do ator,⁴³⁷ mas as reflexões de Patrice Pavis e Walter Benjamin são importantes para problematizar o quanto a atuação do ator de teatro é um tema complexo. Outros ensaios de Rosenfeld

⁴³² PAVIS, Patrice. Os componentes da cena. In: _____. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução de Sergio Sálvia Coelho. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 50.

⁴³³ Cf. BARBA, 1998 apud Ibid., p. 39

⁴³⁴ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-197. v. 1.

⁴³⁵ Ibid., p. 182.

⁴³⁶ Ibid., p. 181.

⁴³⁷ Para um aprofundamento dessa temática, entre outros, consultar:

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). **Da cena em cena**: ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001. 142 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991. 202 p.

RIZZO, Eraldo Pereira. **Ator e estranhamento**: Brecht e Stanislávski, segundo Kusnet. São Paulo: Senac, 2001. 141 p.

revelam que ele tinha conhecimento dessas questões e os seus escritos sobre Brecht e Stanislávski demonstram isso. Porém, acredita-se que sua análise sobre o fenômeno teatral não prioriza uma abordagem da “forma”, “performance” ou “atuação do ator”, ainda que esse seja seu elemento fundador. Em outras palavras, sua análise do espetáculo teatral, embora não o desconsidere como uma linguagem específica, ultrapassa a concepção de um evento estético. Sobre esse aspecto, a colocação de Guinsburg é cristalina:

Poder-se-ia acrescentar, de pronto, que Anatol Rosenfeld encontrou no teatro um campo eletivo e privilegiado também para o estudo de um tema que o fascinava igualmente, e talvez mais ainda que o de arte cênica em si: o da ambiguidade, duplicidade e ambivalência humanas. O homem como duplo de si mesmo, o homem da máscara como a máscara do homem, ou seja, a *persona* da pessoa, a pessoalidade e a personalidade da personagem. Sua experiência, sobretudo depois do que vira acontecer na Alemanha, das provações que passara para reencontrar algum ponto de apoio para seu ser e das ansiedades que o assaltavam logo depois de passada a “lua de mel” axiológica dos primeiros anos do pós-Segunda Guerra Mundial, levavam-no a ver o mundo quase nos termos do “grande teatro do mundo” [...] O mundo e a sociedade não passavam de cenários onde os homens, a sério ou ludicamente, desempenhavam papéis transitórios e insubstanciais num afã incessante e inconsistente de encontrar permanência e substância real para suas vidas. As concepções de Mead, Huizinga, Sartre, a fenomenologia, não só a de origem husserliana, mas até a hegeliana, com extensões nada desprezíveis a Benjamin e à escola frankfurtiana, asseguravam-lhe esta teatralidade da vida do homem.⁴³⁸

Desse modo, o “Fenômeno Teatral” de Anatol Rosenfeld, ensaio extremamente rememorado, permite vislumbrar, de acordo com sua concepção, o elemento central do teatro e é certo que esse, como uma obra de arte, não pode ser concebido sem a sua dimensão estética. Todavia, tornou-se perceptível que seu pensamento está para além de uma preocupação com a “moldura” teatral. Perpassa sua análise a concepção de teatralidade da vida do próprio homem.

Ao mesmo tempo, o tema da ambiguidade e duplicidade humanas é sistematizado pelo viés da teatralidade, dentre outros, por Sartre e Huizinga. De que maneira é possível retirar consequências desse encontro de perspectivas? Certamente

⁴³⁸ GUINSBURG, Jacó. Anatol Rosenfeld e o teatro. In: _____; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 117-118.

mais do que as referências filosóficas e/ou conceituais, há um fundo evidentemente histórico que permeia essas construções. É possível inferir que, grosso modo, esses intelectuais estão inseridos numa mesma temporalidade. E essa não deve ser aqui entendida somente do ponto de vista cronológico. O “material histórico” que serve de apoio para as construções de Sartre e Huizinga, bem como para a de Rosenfeld, está situado no século XX, especificamente no período entre guerras. Sabe-se que, depois dos fatos desencadeados, aparece uma dificuldade em encontrar sentido trágico nos acontecimentos do dia a dia. Desse modo, a bomba, a tortura e o extermínio de milhões de pessoas e as mais variadas formas de violência foram banalizados.⁴³⁹ Sob diferentes perspectivas, essas análises, ao destacar a teatralidade da vida do homem, estão procurando encontrar uma significação, ou seja, um caminho no sentido oposto da banalização. No caso específico de Rosenfeld, é necessário pensar a sua “leitura” do processo no sentido mais amplo do desenvolvimento de seu pensamento teatral.

“VENDO AS COISAS SEMPRE COMO ELAS SÃO, ELAS SE TORNAM CORRIQUEIRAS, HABITUAIAS E POR ISSO INCOMPREENSÍVEIS. ESTANDO IDENTIFICADOS COM ELAS PELA ROTINA, NÃO AS VEMOS COM OLHAR ÉPICO DA DISTÂNCIA, VIVEMOS MERGULHADOS NESSA SITUAÇÃO PETRIFICADA E FICAMOS PETRIFICADOS COM ELA”: O TEATRO ÉPICO DE BERTOLT BRECHT

Independentemente do viés priorizado, seja o esboço histórico do teatro alemão,⁴⁴⁰ seja a diversidade dos dramaturgos, de Goethe a Peter Weis, do intitulado **Teatro Moderno**,⁴⁴¹ parece desnecessário dizer que o repertório de Anatol Rosenfeld mostra-se rico, complexo e diverso.

No que se refere à primeira obra, a sua interpretação demonstra uma procura contínua em acompanhar o movimento e o desenvolvimento do teatro alemão, tanto em termos de dramaturgos e suas respectivas temporalidades históricas (os inícios

⁴³⁹ Cf. WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 268 p.

⁴⁴⁰ Cf. ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1968. 173 p.

⁴⁴¹ Id. **Teatro Moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 249 p.

medievais e renascentistas, o teatro barroco, o século das luzes), quanto das tendências (romantismo, classicismo, naturalismo, impressionismo e expressionismo) e ainda das questões concernentes à encenação. Além de um profícuo conhecimento de estética teatral, as análises sistematizadas nessa obra evidenciam o quanto a realidade histórica medeia as opções formais dos dramaturgos alemães. Não é aleatoriamente que perpassa suas análises o peso que a Reforma Religiosa terá na constituição dessa linguagem na Alemanha. Por exemplo, a sua análise sobre a obra de Johan Christoph Gothsched (1700-1776) demonstra que não é possível se apartar da realidade histórica para a legitimação de uma opção estética.⁴⁴²

Todavia, não é possível desconsiderar que Bertolt Brecht ocupou um lugar de destaque no pensamento teatral de Anatol Rosenfeld. De acordo com suas palavras: “Pessoalmente, vi Brecht pela primeira vez em Berlim, pelos fins da década de 1929 (**A Ópera dos Três Vinténs**) e, desde então, ocupei-me dele”.⁴⁴³ Ou ainda:

Bertolt Brecht é, depois de Gerhart Hauptmann, o dramaturgo alemão mais importante do século XX. É ao mesmo tempo um grande poeta, excelente ensaísta e narrador e homem de teatro dos mais completos de todos os tempos. Sua teoria do teatro épico exerce universalmente influência poderosa e tornou-se uma das contribuições mais importantes não só para a renovação do teatro moderno, mas também para o conhecimento mais profundo do teatro em geral.⁴⁴⁴

Ocupou-se de tal forma que as páginas que dedica ao estudo de Brecht parecem inumeráveis. Além de seu estudo sistematizado no **Teatro Épico** (1965), aparece uma diversidade de ensaios publicados em diferentes veículos e ocasiões, a exemplo, “BB” (1962), “A disciplina do coração: alguns apontamentos da obra de Bertolt Brecht” (1956), “Obras reunidas de Brecht” (manuscrito sem data), “Brecht contra Lukács” (1968); “Brecht e os desenvolvimentos pós-expressionistas” (originalmente publicado em **A história da literatura e do teatro alemães**); “Brecht e as razões do teatro épico” (originalmente publicado no **Teatro Moderno**), “Encenações brasileiras – Brecht:

⁴⁴² Cf. ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1968. 173 p.

⁴⁴³ Id. Brecht e os desenvolvimentos pós-expressionistas. In: _____. **Brecht e o teatro épico**. Organização e notas de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 99. Artigo originalmente publicado em **A história da literatura e do teatro alemães**.

⁴⁴⁴ Ibid., p. 75.

monstro sagrado” (1967); além as análises de peças tais como **Na selva das cidades** (1969), **Um homem é um homem** (manuscrito sem data), **A ópera dos três vinténs** (originalmente publicada no **Teatro Moderno**), **A alma boa de Setsuan** (programa do Teatro Maria Della Costa, 1958), **O senhor Puntila e seu criado Matti** (publicado no teatro Moderno), “**A resistiva ascensão de Arturo Ui: Ui não foi placável**” (manuscrito sem data).⁴⁴⁵

Nesses escritos fica perceptível que da pena de Rosenfeld sobressai o pensamento do dramaturgo alemão em termos de teoria e de prática teatrais. As diversas nuances do processo criativo de Brecht são pensadas em termos de processos históricos e construções estéticas. Diante do exposto, é necessário destacar duas questões: em primeiro lugar, dada a variedade de autores sobre os quais Rosenfeld demonstra um sólido conhecimento, a saber, Büchner, Shakespeare, Hauptmann, Wedekind, Zuckmayer, Frisch, Durrenmatt e Peter Weis,⁴⁴⁶ por que Brecht adquiriu um “lugar” privilegiado em suas reflexões? Em segundo lugar, que consequências retirar de sua escolha?

Certamente uma das primeiras formas de investigar essas questões é acompanhar o movimento interno que Rosenfeld faz em seu livro **O Teatro Épico**. No capítulo “Gêneros e traços estilísticos”, demonstra que os termos “lírico”, “épico” e “dramático” são usados em duas acepções distintas: substantiva, que especifica o próprio gênero determinando a lírica uma voz central que sente o estado da alma e o traduz por meio de um discurso rítmico, como o canto e a ode; a épica, em que é contada uma história em verso ou prosa, a exemplo, a epopeia, o romance, a novela e o conto; e a dramática, texto que se constitui de diálogos e precisa ser levado à cena por pessoas disfarçadas, tais como a tragédia, a comédia, a farsa e a tragicomédia. Porém, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo), a obra pode ter traços de cunho adjetivo (traços estilísticos). Por isso é possível dizer que as classificações são artificiais, porque no fundo toda obra, além de conter traços estilísticos do gênero em questão, contém traços estilísticos de outros gêneros.

⁴⁴⁵ Todos esses ensaios foram publicados na obra **Brecht e o Teatro Épico**.

⁴⁴⁶ Todas essas reflexões encontram-se sistematizadas em seu **Teatro Moderno**

Ainda no que se refere a sua “Teoria dos gêneros”, Rosenfeld especifica os traços estilísticos fundamentais de cada gênero. Desse modo, fazem parte do gênero lírico: subjetividade, extrema intensidade expressiva, não há distância entre sujeito e objeto, uso rítmico e musicalidade das palavras e versos. No gênero épico, se encontra certa objetividade, os objetos emancipam-se da subjetividade do narrador, esse deseja comunicar alguma coisa ao outro e há uma distância entre o narrador (sujeito) e o mundo narrado (objeto). No que se refere ao drama “puro”, o qual, segundo Rosenfeld, não existe, são suas principais características: o mundo se apresenta como se estivesse autônomo e independente; por não ter narrador, os traços estilísticos se aproximam das regras aristotélicas; o tempo é linear e sucessivo como o tempo empírico da realidade; as partes estão relacionadas com o todo, pois, caso contrário, não seria possível chegar à verossimilhança sem a qual não ocorre a catarse (descarga das emoções pelas próprias emoções suscitadas); há unidade de ação, de tempo e de lugar e a necessidade do palco para completar-se cenicamente.

A segunda parte de sua obra, intitulada “Tendências épicas no teatro europeu do passado”, demonstra que desde Aristóteles não se pode falar em pureza dos gêneros. Por exemplo, o coro, por mais que lhe atribuam funções dramáticas, tem presentes em si o cunho expressivo (lírico) e o épico (narrativo). Assim, o lírico e o épico sempre desempenharam papel importante no drama grego. Da mesma maneira, no teatro medieval que se origina do rito religioso, há uma dramatização crescente, mas nele se percebe forte cunho épico e lírico. Assim, é possível destacar os elementos épicos no “mistério”: desejo de narrar a história sagrada, mistura de estilos: “o rude e o exelso”, “o sublime e o popular”, o ator empresta seu corpo como lugar da manifestação do sagrado, não é necessário labor artístico porque o essencial é representar a História Sagrada.

O teatro pós-medieval (Renascimento e Barroco) coloca em evidência a normatização da poética de Aristóteles. Além disso, o homem no palco à italiana adquire uma importância fundamental; o público é posto na penumbra como se não existisse (palco ilusionista – separação entre palco e plateia), presença de um forte influxo épico (prólogo, epílogo e fito didático); a disputa entre a Reforma e Contrarreforma acentua a proposta didática.

As perspectivas de Lessing, Herder e Shakespeare são também analisadas. No que se refere aos dois primeiros, Rosenfeld mostra o embate que estabeleceram com a normatização clássica; já sobre o último, identifica fortes traços épicos em sua dramaturgia, mostra também a proximidade entre atores e expectadores e os elementos que transcendem o domínio especificamente humano.

A terceira parte da obra, “A assimilação temática narrativa”, demonstra que no século XIX os princípios aristotélicos estiveram presentes tanto na construção das obras quanto na teoria.⁴⁴⁷ Período de uma experiência do mundo vazio e sem sentido, a solidão oriunda desse processo permite que se rompa a situação dialógica e sua dramatização leva a soluções lírico-épicas. Nessa dramaturgia se tem a concepção do herói negativo, o qual não age, mas é coagido. **Woyzeck** de Büchner é uma das expressões de desamparo do homem no mundo absurdo.

Segundo Rosenfeld, os elementos épicos também estão postos na dramaturgia de Ibsen por meio da escolha de suas temáticas e do modo como emprega o passado. Não é aleatoriamente que a memória cumpre um papel; “Nesta dramaturgia de forma rigorosa, embora de conteúdo épico, é de importância constatar o tema da recordação. A memória encerra o indivíduo na sua própria subjetividade, isola-o e suspende a situação dialógica, básica para o drama rigoroso”.⁴⁴⁸ Há aqui referências às principais peças de Ibsen, como **Casa de Bonecas**, **Pilares da Sociedade** e **Espectros**.⁴⁴⁹ Há também na dramaturgia de Tchekhov um forte cunho épico. O diálogo se faz de monólogos paralelos, cada personagem falando de si sem se dirigir ao outro.

O que se nota são as transformações, não o decurso do tempo condicionado por elas. Todavia, quando não há transformações, mas apenas a monotonia cinzenta do tédio, é o próprio tempo que se coagula. Para representar este tempo, que já não é apenas condição despercebida dos eventos e sim tema central, Tchekhov tinha de modificar o diálogo, dando-lhe função diversa. Ele já não é instrumento da comunicação antitética e expressão da ação inter-humana suscitando transformações. Já quase não tem função

⁴⁴⁷ A esse respeito, a obra de Peter Szondi (SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004. 154 p.) é uma referência importante.

⁴⁴⁸ ROSENFELD, Anatol. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 87-88.

⁴⁴⁹ No que se refere à dramaturgia de Ibsen, consultar: MENESES, Teresa. **Ibsen e o novo sujeito da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2011. 169 p.

apelativa, traço estilístico importante do diálogo dramático, visto nele se tratar da atuação e do influxo de um personagem sobre outro, da necessidade de impor-se ao antagonista. Ao invés disso, o diálogo passa a ter a função, sobretudo, expressiva, ou seja, lírica (o que representa na estrutura dramática função retardante, épica).⁴⁵⁰

Strindberg, célula matriz do expressionismo, tem a proposta de colocar no palco um mundo objetivo e autônomo. Para Rosenfeld, se no drama naturalista o indivíduo se vê aprisionado por forças externas ao mundo ambiente, no drama subjetivo expressionista essa pressão vem de dentro. Separação das leis de tempo e de espaço: mistura de recordações, vivências, improvisações e presença de sonhos. “O que domina o palco expressionista não são, portanto, personagens dialogando, no fundo nem sequer personagens monologando, mas movimentos de alma e visões apocalípticas ou utópicas transformadas em sequência cênica”.⁴⁵¹

A quarta parte, “Cena e dramaturgia épicas”, coloca em evidência que o teatro asiático é, sobretudo, espetáculo: arte visual, plástica, pantomímica, cenográfica e musical. O “Nô”, drama lírico do Japão, faz a junção de dança e pantomima. Tem um forte caráter épico porque é recordado e não atualizado. Já o “Kabuki”, ao imitar bonecos, coloca o homem por duas vezes afastado de sua humanidade. “Os acessórios são em larga medida dispensáveis visto que os atores costumam descrevê-los, quer pela palavra, quer pela sugestão pantomímica que, neste sentido, amplia sua função narrativa”.⁴⁵²

No que se refere à intervenção de diretores teatrais, Rosenfeld evidencia as perspectivas estéticas de Meyerhold (1874-1938):⁴⁵³ “No contexto do teatro épico é, todavia, de importância particular o teatro de Meyerhold, verdadeiro Picasso da cena”.⁴⁵⁴ Sendo anti-ilusionista, aboliu a cortina e os bastidores. A sua cena continha estruturas geométricas, cubos, escadas e paredes rotatórias que permitiam movimentos

⁴⁵⁰ ROSENFELD, Anatol. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 92.

⁴⁵¹ Ibid., p. 106.

⁴⁵² Ibid., p. 114.

⁴⁵³ Sobre esse tema, é válido referenciar: GUINSBURG, Jacó. **Stanislávski, Meyerhold e Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2003. 329 p.

⁴⁵⁴ ROSENFELD, 2004, op. cit., p. 115-116.

em diversas direções. “Antecipando-se a Brecht, elaborou uma técnica de comentar o texto pelo gesto (à maneira asiática)”.⁴⁵⁵

Vachtangov (1883-1922) concebe a perspectiva do teatro festivo. O espectador deve sentir que está no teatro. Não perde de vista o seu caráter lúdico. Utiliza-se de recursos de distanciamento, mas com objetivo lúdico e não didático. Piscator (1893-1966) está entre aqueles que tiveram grande influência no teatro épico. Segundo ele, o homem no teatro tem uma função social. “Não é sua relação para consigo mesmo, nem sua relação para com Deus e sim sua relação para com a sociedade que se encontra no centro”.⁴⁵⁶

O Teatro Épico de Anatol Rosenfeld ainda faz referência à dramaturgia de autores norte-americanos, como O’Neill (1888-1953), Arthur Miller (1915-) e Weller (1897-1975), além do francês Paul Claudel.

A quinta e última parte intitula-se “O teatro épico de Brecht”. A primeira constatação de Rosenfeld é a dificuldade em resumir a teoria do teatro épico do dramaturgo alemão, uma vez que seus ensaios e comentários foram construídos ao longo de aproximadamente trinta anos. Sem mencionar as mais variadas referências mobilizadas por Brecht, que vão desde B. Shaw a G. Kaiser e Piscator, além dos estudos marxistas e sociológicos:

O teatro e a teoria de Brecht devem ser entendidos no contexto histórico geral e principalmente levando-se em conta a situação do teatro naturalista, mas o seu anti-ilusionismo e marxismo atuante separam-no radicalmente do ilusionismo e passivismo daquele movimento. Por sua vez, o anti-ilusionismo e antipsicologismo dos expressionistas são totalmente “transfuncionados” na obra de Brecht, despidos do apaixonado idealismo e subjetivismo desta corrente. Brecht absorveu e superou ambas as tendências numa nova síntese.⁴⁵⁷

São duas as razões principais da oposição de Brecht ao teatro aristotélico: em primeiro lugar, a necessidade de mostrar as determinantes sociais das relações inter-humanas. A compreensão do homem concreto só é possível quando se considera os

⁴⁵⁵ ROSENFELD, Anatol. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 116.

⁴⁵⁶ Ibid., p. 118-119.

⁴⁵⁷ Ibid., p. 146.

processos nos quais está inserido. “Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo”.⁴⁵⁸

A segunda razão relaciona-se com o intuito didático o teatro de Brecht. O palco deve ser “científico”, sendo capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de mudá-la. “O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. Esse êxtase, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse”.⁴⁵⁹ Para Rosenfeld, a vivência e a identificação estimulada pelo teatro burguês, na concepção brechtiana, deve ceder lugar à lucidez em face do espetáculo, sendo essa permitida pela atitude narrativa. “As emoções são admitidas, mas elevadas a atos de conhecimento”.⁴⁶⁰ Delineia-se na forma épica de teatro a concepção de homem como objeto de pesquisa, mutável, como processo e ser social. Sendo assim, não pode ser concebido como uma “natureza humana”. “O fito principal do teatro épico é a ‘desmistificação’, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas”.⁴⁶¹

Tal perspectiva é alcançada pelo “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt* = efeito de estranheza, alienação). O espectador começa a estranhar o que lhe parecia familiar e natural. Cabe à peça mostrar as situações em sua contextualização histórica.

A nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico. Desta forma o público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tais, fugazes e não “enviadas por Deus”. Isso é o início da crítica. Para empreender é preciso compreender. Vendo as coisas sempre tal como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis. Estando identificados com elas pela rotina, não as vemos como *olhar*

⁴⁵⁸ ROSENFELD, Anatol. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 147.

⁴⁵⁹ Ibid., p. 148.

⁴⁶⁰ Ibid., p. 149.

⁴⁶¹ Ibid., p. 150.

épico da distância, vivemos mergulhados nesta situação petrificada e ficamos petrificados com ela. Alienamo-nos da nossa própria força criativa e plenitude humana ao nos abandonarmos, inertes, à situação habitual que se nos afigura eterna. É preciso um novo movimento alienador – através do distanciamento – para que nós mesmos e a nossa situação se tornem objetos do nosso juízo crítico e para que, desta forma, possamos reencontrar e reentrar na posse das nossas virtualidades criativas e transformadoras.⁴⁶²

O que fundamenta o efeito de distanciamento⁴⁶³ é a concepção de teatro épico. Para Rosenfeld, são recursos nesse processo: “literários”, por meio da ironia, paródia, cômica e sátira; “cênicos”, como o uso de faixas, títulos, cartazes e projeção de textos. O cenário é anti-ilusionista, uma vez que não serve de apoio à ação. O ator épico não se identifica com seu papel, fazendo assim um jogo difícil entre metamorfose (pois se emprestou à personagem) e o distanciamento (uma vez que não se identifica). O seu ponto de vista deve ser o da “crítica social”.

Ao tomar esta atitude crítica em face do personagem, o ator revela dois horizontes de consciência: o dele, narrador, e o do personagem; horizontes em parte entrecruzados e em parte antinômicos. O ator-narrador mostra um horizonte maior, já por conhecer desde logo o futuro do personagem. Através desse desdobramento é sugerido que o personagem age, como vem agindo, devido à sua limitação de horizonte e devido a dada situação social que não é a do ator-narrador. Se fosse menos limitado e vivesse em outras circunstâncias, o personagem poderia ter agido de modo diverso; sua ação não decorre de “leis naturais”, não é determinada por uma fatalidade metafísica.⁴⁶⁴

A personagem deve ser expressa por um “*gestus social*”, sendo esse o que “nos permite tirar conclusões sobre a situação social”.⁴⁶⁵ De maneira geral, é possível dizer

⁴⁶² ROSENFELD, Anatol. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 151-152.

⁴⁶³ No que diz respeito ao uso do termo, considere-se a seguinte passagem: “este princípio estético vale para qualquer linguagem artística, aplicado ao teatro, ele abrange as técnicas “desilusionantes” que não mantêm a impressão de uma realidade cênica e que revelam o artifício da construção dramática ou da personagem”. (PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 75.) Para um aprofundamento sobre a diversidade de temas, opções e propostas estéticas que vem à tona ao referir-se ao distanciamento, consultar:

PATRIOTA, Rosangela. Distanciamento. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João. Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 112-115.

⁴⁶⁴ ROSENFELD, Anatol. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 162.

⁴⁶⁵ Ibid., p. 163.

que o teatro épico, tal qual Brecht o concebe, seria o “ponto de chegada” do **Teatro Épico** de Anatol Rosenfeld. Há aqui um repertório de propostas dramatúrgicas e cênicas situadas em diferentes temporalidades que permitem mostrar a história e a historicidade da perspectiva épica. Tanto que essa só se torna compreensível quando inserida nas próprias contradições inerentes às diferentes temporalidades abordadas: Antiguidade, Mundo Medieval, Renascimento etc. Em outras palavras, suas análises fornecem elementos que “justificam” a utilização de recursos épicos, sendo esses elementos evidentemente históricos. Do ponto de vista de sua metodologia, Rosenfeld faz a seguinte advertência:

Ao longo da exposição o autor procurou mostrar, sempre quando possível, que o uso de recursos épicos, por parte de dramaturgos e diretores teatrais, não é arbitrário, correspondendo, ao contrário, a transformações históricas que suscitam o surgir de novas temáticas, novos problemas, novas valorações e novas concepções do mundo.⁴⁶⁶

Percebe-se ainda que, apesar de Brecht ter sistematizado a sua teoria relacionando-a com sua própria prática teatral e vice-versa,⁴⁶⁷ nos propósitos de seu teatro épico, a inserção dos denominados “recursos épicos” não é prerrogativa do dramaturgo alemão.⁴⁶⁸ A análise de Rosenfeld demonstra que tais recursos sempre estiveram presentes no teatro. Contudo, Brecht consegue sistematizar a proposta e há nela uma singularidade da qual é necessário inferir consequências.

Rosenfeld tem plena consciência desse aspecto, uma vez que, conforme posto anteriormente, o teatro épico de Brecht ocupa lugar de destaque no desenvolvimento de seu pensamento teatral. Depois de situar o épico numa perspectiva evidentemente histórica, há em seu exercício reflexivo um movimento contínuo que visa mostrar a especificidade dos propósitos brechtianos. É o que evidenciam os ensaios posteriores de

⁴⁶⁶ ROSENFELD, Anatol. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 12.

⁴⁶⁷ As palavras de Rosenfeld permitem captar essa dimensão. “Tendo sido bem mais homem da prática teatral do que pensador de gabinete, mostrava-se sempre disposto a renovar suas concepções e obter efeitos melhores. Chamava suas peças de “experimentos”, na acepção das ciências naturais, com a diferença de se tratar de ‘experimentos sociológicos’. Ibid., p. 145.

⁴⁶⁸ Rosenfeld reforça esse aspecto: “Falar de Brecht e o Teatro épico afigura-se hoje como uma e mesma coisa, como se esse teatro fosse invenção do autor de **Mãe Coragem**. O próprio Brecht nunca reivindicou tal privilégio, confessando-se influenciado, na sua concepção épica, pelo teatro chinês, medieval e shakespeariano”. Id. **Teatro Moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 133.

Rosenfeld. Numa palestra proferida em setembro de 1966,⁴⁶⁹ retoma aspectos explorados em seu Teatro Épico, mas enfatiza a singularidade da proposta de Brecht:

Essa visão de um teatro épico, narrativo, é, apesar disso, por mais que viole as regras rigorosas de Aristóteles (melhor se diria: dos seus intérpretes), um teatro de pleno direito, tendo obtido maior fundamentação sistemática graças à teoria elaborada por Brecht. Tal concepção, entretanto, é apenas expressão da necessidade de o teatro moderno poder ultrapassar os limites do teatro tradicional a fim de assimilar e integrar, numa nova forma, o mundo atual ao nível da consciência moderna.⁴⁷⁰

Rosenfeld reforça ainda o sentido de Brecht recorrer ao teatro épico para além se uma ampliação do mundo cênico, pois por meio do intuito didático é possível esclarecer o público sobre a temporalidade em que está inserido. Pelo viés da atitude narrativa, o teatro épico alcança dois objetivos fundamentais: “[...] amplia seu mundo para além de um mero diálogo interindividual”⁴⁷¹ e “[...] suspende ou interrompe a ilusão intensa e, com isso, a identificação do público com as personagens e situações cênicas, para fins didáticos”.⁴⁷²

Em seu ensaio “Inícios do teatro épico”,⁴⁷³ explora as “razões” as expansão do elemento épico no teatro do século XX: em primeiro lugar, o “excessivo subjetivismo e individualismo”, o protagonista encontra-se tão exaltado que a ele não se opõem antagonistas reais, rompendo assim a relação inter-humana e a base do gênero dramático em sua pureza: o diálogo. Em segundo lugar, “[...] em vez do predomínio as subjetividade do protagonista, prevalecem o mundo impessoal, o ‘ambiente’, hereditariedade, as forças anônimas”.⁴⁷⁴ Mas há em Brecht, segundo Rosenfeld, um

⁴⁶⁹ Palestra ministrada em 9 de setembro de 1966, publicada em **Ita Humanidades** e, posteriormente, editada em: ROSENFELD, Anatol. Brecht e o teatro épico. In: _____. **Brecht e o teatro épico**. Organização e notas de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 27-36.

⁴⁷⁰ Ibid., p. 29-30.

⁴⁷¹ Ibid., p. 32.

⁴⁷² Ibid.

⁴⁷³ Id. Inícios do teatro épico. In: Ibid. p. 36-41. Publicado originalmente em sua obra **Teatro Moderno**.

⁴⁷⁴ ROSENFELD, Anatol. Inícios do teatro épico. In: _____. **Teatro moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 140. Artigo editado posteriormente em **Brecht e o teatro épico**.

sentido específico de contraposição ao teatro tradicional. É o que mostra em seu ensaio “A teoria de Brecht”:⁴⁷⁵

No conhecido esquema em que Brecht opõe as características do teatro tradicional às do teatro épico, destaca que aquele procede agindo, envolvendo o público numa ação cênica, gastando sua atividade e impondo-lhe emoções, ao passo que este procede narrando, transformando público em observador, despertando sua atividade, impondo-lhe decisões; em vez de vivência e identificação de um público colocado dentro da ação, temos o raciocínio de um público colocado em face da ação e cujas emoções são estimuladas a se tornarem atos de conhecimento. O homem, em vez de ser pressuposto como ser conhecido e fixo, torna-se objeto de pesquisa como ser que transforma o mundo.⁴⁷⁶

Em seu conjunto, os trabalhos de Rosenfeld “desnudam” a teoria de Brecht evidenciando desde os motivos da contraposição do dramaturgo alemão ao teatro tradicional até os recursos épicos implementados e sua construção do denominado “teatro didático”. Todo esse exercício reflexivo é permeado por uma historicidade que identifica em Brecht e é esta que antecede e, ao mesmo tempo, situa a sua interpretação.

Sem dúvida, para Brecht o propósito didático é de importância primordial; deseja difundir, em meio da miséria dos horrores da guerra, uma mensagem de esperança: os males não são eternos, a paz e a bondade não são sonhos e utopias; o mundo e a sociedade são mutáveis; é possível transformar o homem.⁴⁷⁷

Dada a importância de Brecht para o desenvolvimento do teatro contemporâneo, tanto em termos de teoria, quanto da prática e crítica teatrais, os propósitos do poeta, dramaturgo, ensaísta e diretor alemão não foram objetos de atenção apenas por parte de Rosenfeld.

⁴⁷⁵ ROSENFELD, Anatol. A teoria de Brecht. In: _____. **Teatro moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 149-154.

⁴⁷⁶ Ibid., p. 150.

⁴⁷⁷ Id. BB. In: _____. **Brecht e o teatro épico**. Organização e notas de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 52. Texto de 1962.

Datado de 1931, o texto “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”,⁴⁷⁸ de Walter Benjamin, inicia com uma questão: “O que está acontecendo, hoje, com o teatro?”⁴⁷⁹ Segundo o autor, para respondê-la, é mais viável adotar como referência o palco e não o drama. Em sua visão, o palco transformou-se em tribuna. As tragédias e óperas que são escritas servem para manter o aparelho teatral que se tornou frágil. Se houve essa transformação é necessário repensar todas as relações entre palco e público, texto e representação e diretor e atores.

O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de “tábuas que significam o mundo” (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando à obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo.⁴⁸⁰

Benjamin identifica ainda uma dificuldade que inibe o entendimento do teatro épico. E essa reside na sua aproximação imediata com a própria vida “[...] enquanto a teoria definha no exílio babilônico de uma prática que nada tem a ver com nossa existência”.⁴⁸¹ A problemática do gesto vem para o centro dessa reflexão. “O teatro épico é gestual”.⁴⁸² O gesto é o seu material e sua tarefa é usá-lo da maneira mais adequada possível. De acordo com essa abordagem, se os indivíduos fazem assertivas ou declarações fraudulentas, de um lado, e se suas ações estão repletas de ambiguidade

⁴⁷⁸ BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____. **Obras escolhidas:** magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. v. 1.

⁴⁷⁹ Ibid., p. 78

⁴⁸⁰ Ibid., p. 79.

⁴⁸¹ Ibid., p. 80

⁴⁸² Ibid.

e falta de transparência, por outro, o gesto tem duas vantagens: em primeiro lugar, é pouco falsificável e, em segundo lugar, tem começo e fins determináveis. “Resulta daí uma conclusão importante: quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em consequência, para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano”.⁴⁸³ Do ponto de vista formal, as canções brechtianas, bem como a “literalização” do teatro residem nesse aspecto.

Tendo como referência o modo como Brecht (re)interpreta, rejeita e (re)propõe a tragédia, Raymond Williams⁴⁸⁴ analisa cinco obras do dramaturgo alemão: **A ópera dos três vinténs** (1928), **A Santa Joana dos matadouros** (1930), **A vida de Galileu** (1938), **Mãe coragem e seus filhos** (1939) e **A alma boa de Setsuan** (1941). O viés da problemática proposta por Williams revela que não há uma continuidade nesses processos criativos, tanto é que assinala a existência de uma distinção entre as obras da década de 1920, em que é perceptível “[...] cínico desengano quanto às duas coexistências no espaço público de virtude e assassinato, de moralidade e pobreza”,⁴⁸⁵ e a realização da “obra madura de Brecht”.⁴⁸⁶ De fato, o que singulariza a obra de Brecht,

⁴⁸³ BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 80. v. 1.

⁴⁸⁴ WILLIAMS, Raymond. Uma rejeição à tragédia: Brecht. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 247-265.

⁴⁸⁵ Ibid., p. 248.

⁴⁸⁶ Ibid., p. 261. O trabalho do historiador Rodrigo de Freitas Costa, intitulado **Tambores na noite**: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto, dialoga com essa perspectiva de Williams. Utilizando-se do conceito de experiência de E. P. Thompson, o processo criativo de **Tambores na Noite** (1918) é avaliado em sua historicidade. Para tanto, o referido pesquisador analisa a escrita da peça confrontando-a como modo pelo qual o dramaturgo justifica, legitima e faz ressalvas ao seu próprio processo criativo, adotando como documento os Diários de Trabalho de Brecht. “Essas anotações dos diários, denotando as inconstâncias do dramaturgo, deixam perceber que não há uma verdade pronta, um impulso criador perfeito, visto que o processo de fazer e refazer abrange um longo período de trabalho. Fica evidente a necessidade de valorizar o procedimento criativo como algo historicamente localizado e heterogêneo”. (COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores na Noite**: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 53.) O modo como Brecht relê os fundamentos da **Poética** de Aristóteles bem como a perspectiva estética que constrói frente à temática de **Tambores na Noite** são elementos importantes para pensar a singularidade de sua elaboração e as leituras construídas sobre o pensamento de Brecht. A exemplo, a própria interpretação de Williams: “Ao tratar especificamente de Brecht, Williams toma a obra do dramaturgo como um todo, dividindo-a em dois momentos, “juventude” e “maturidade”, elegendo **A vida de Galileu** (1938) e **Mãe Coragem e seus filhos** (1939) como as obras em que o autor consegue driblar a crítica conservadora e rejeitar de maneira consequente a tragédia que fundamenta a desordem. Não há dúvida de que o dramaturgo questiona permanentemente a ordem social estabelecida, porém isso ocorre desde o início de sua carreira, momento em que participou da Primeira Guerra Mundial. Mais perspicaz do

na acepção aqui proposta, é que “a reação ao sofrimento é crucial”.⁴⁸⁷ Assim, longe de ensaiar “respostas” ou direcionar um caminho a seguir, o teatro de Brecht questiona a respeito de Mãe Coragem e seus filhos “A questão não é, então, ‘serão elas boas pessoas?’ [...] Também não se trata, de modo similar, de ‘o que eles poderiam ter feito? A questão é, esplendidamente, tanto ‘o que eles estão fazendo?’ como ‘o que isso está causando a eles?’” Ou ainda, a respeito de Galileu, “Mais uma vez a questão não é: ‘deveríamos admirar ou desprezar Galileu?’”.⁴⁸⁸ “Não é essa a pergunta que Brecht nos propõe. O que ele indaga é o que acontece com a consciência quando aprisionada num impasse entre a moralidade individual e a social”.⁴⁸⁹

Para Williams, não há dúvidas de que Brecht rejeita a tragédia quando ela considera os fatos como imutáveis ou mesmo enobrecedores. Os processos são oriundos de escolhas humanas e essas não são definitivas. Porém o dramaturgo alemão faz a retomada da história numa dimensão da tragédia. “Mas o seu teatro épico é a um só tempo uma retomada de elementos do princípio do drama humanista da renascença, no qual a capacidade para a ação histórica aparecia no seu mais completo poder criativo, e a reformulação desses elementos por uma mente moderna”.⁴⁹⁰ E, ao mesmo tempo, nessa reformulação, Brecht vai além da denominada dramaturgia moderna, pois, “[...] Em seus melhores momentos, se lança – e atinge – à próxima e necessária etapa: sim, as

que tratar a obra brechtiana como um todo, com o objetivo de perceber nela a crítica à fundamentação da desordem por meio da ordem, seria interessante avaliar como Brecht, ao longo do tempo, responde de maneira característica à situação de desordem vivenciada por ele. De 1919 a 1956 Brecht experimenta uma diversidade de situações que não devem ser vistas como análogas – o que é realçado por Williams – pois, se há uma característica geral entre elas, tal característica se situa no fato da existência de desigualdade e exploração social, o que não significa que o dramaturgo tenha sempre a mesma resposta a essa situação. A sua recusa da tragédia moderna deve também ser historicizada e não tomada como um todo. As primeiras obras respondem à desordem cotidiana de uma maneira histórica e socialmente possível ao momento em que foram elaboradas”. COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores na Noite:** a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 68-69.

⁴⁸⁷ WILLIAMS, Raymond. Uma rejeição à tragédia: Brecht. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 247.

⁴⁸⁸ Ibid., p. 248.

⁴⁸⁹ Ibid., p. 259.

⁴⁹⁰ Ibid., p. 262.

coisas são desse modo, por essas razões, mas a ação é continuamente reencenada, e poderia também ser de outra forma”.⁴⁹¹

Bernard Dort, em seu texto “Certezas e incertezas brechtianas”,⁴⁹² além de situar que o teatro de Brecht originou-se, ao mesmo tempo, do expressionismo e naturalismo, esclarece que a intenção do dramaturgo alemão era evidente, não objetivando representar apenas o mundo, o mundo sem fissuras, como faziam os naturalistas, ou ausência de um mundo, como faziam os expressionistas: “[...] ele nos mostra seres situados em um lugar e em um momento particulares”.⁴⁹³ Ainda segundo o crítico francês, com as peças **Baal**, **Casamento** e **Tambores na Noite** o teatro de Brecht ainda continuava incerto, era um “teatro de recusa”; já com a elaboração de **A vida Eduardo**, **Na selva das cidades** e **Um homem é um homem**, tem-se uma dramaturgia que se fundamenta no “realismo brechtiano”. Nesse a vida cotidiana e o painel histórico coexistem, numa relação dialética. Não é por acaso que Brecht nunca ignora a complexa relação existente entre o “particular” e o “geral”.

Dort evidencia ainda a opção de Brecht pelo teatro épico: “[...] é que se trata de mostrar não uma evolução fatal, irresistível, mas uma série de possibilidades e, para isto, de decompor uma situação em outros tantos elementos particulares que o espectador remontará em seguida”.⁴⁹⁴ Ao mesmo tempo, o espectador desse teatro se diferencia do espectador do “teatro dramático”:

O espectador do teatro dramático diz: “Sim, isto eu já senti, eu sou assim. Isto é natural. Isto vai ser sempre assim. O sofrimento deste homem me perturba porque, para ele, não há saída. Esta é a arte maior, tudo nela acontece porque é necessário. Choro com os que choram e rio com os que riem”.

O espectador do teatro épico diz: “Isto, eu não teria pensado assim, não se deve fazer isso dessa maneira. É espantoso, quase incrível. Isto não pode continuar. O sofrimento deste homem me perturba porque para ele justamente não há saída. Esta é a arte maior, nada nela

⁴⁹¹ WILLIAMS, Raymond. Uma rejeição à tragédia: Brecht. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 262.

⁴⁹² DORT, Bernard. Certezas e incertezas brechtianas. In: _____. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 281-298.

⁴⁹³ Ibid., p. 284.

⁴⁹⁴ Ibid., p. 289.

acontece porque é necessário. Rio com os que choram, os que riem me fazem chorar”.⁴⁹⁵

A teoria e as peças de Brecht foram objetos de diversas análises.⁴⁹⁶ Do que foi exposto, tornou-se perceptível que os críticos enfatizaram determinados aspectos da obra de Brecht, considerando-a em termos de teoria e prática teatrais. Faz-se necessário agora investigar a singularidade da interpretação de Anatol Rosenfeld. Delineia-se assim o propósito de pensar a historicidade (o sentido de sua leitura) de Brecht dentro do próprio pensamento teatral de Rosenfeld.

É certo que Rosenfeld adota, assim como Williams e Dör, a divisão da obra brechtiana em “fases” ou “ períodos”,⁴⁹⁷ sendo esse um recurso, um dos pressupostos metodológicos e, o mesmo tempo, epistemológicos do trabalho do crítico. Mas esse não é seu fito principal. Dentro de sua produção intelectual, a abordagem sobre o teatro épico é considerada uma de suas obras mais importantes. Desse modo, se se considerar as seguintes afirmações:

[...] no caso do Anatol eu vejo dois aspectos fundamentais, um é a problemática teatral, quer dizer o discurso dele é realmente... As coisas que ele escreveu sobre Brecht e, principalmente, o que ele escreveu sobre teatro épico ainda é um livro modelar, eu diria. Esse livro, se tivesse sido editado na Europa ou nos Estados Unidos, teria outra sorte. Fora todos os artigos dele que são realmente dignos de uma reflexão sobre os estudos universais.⁴⁹⁸

⁴⁹⁵ DORT, Bernard. Certezas e incertezas brechtianas. In: _____. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 296.

⁴⁹⁶ É necessário referenciar ainda: ROUBINE, Jean-Jacques. Em busca de um novo texto. In: _____. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. p. 60-72.

⁴⁹⁷ É o que fica perceptível em dois ensaios de sua autoria, a saber, “Obras reunidas de Brecht” (manuscrito sem data) e “A disciplina do coração: alguns aspectos da obra de Bertolt Brecht” (1956). Esses ensaios foram posteriormente publicados em **Brecht e o teatro épico**.

⁴⁹⁸ Depoimento de Jacó Guinsburg sobre Anatol Rosenfeld para o projeto **Alemanha Brasil**. Dinâmicas Transculturais. Ensaios Transdisciplinares. Entrevistado por Nádia Barros. Direção de Breno Langhi. Data da entrevista 17 Out. 2008. Disponível em: <http://www.lai.fu-berlin.de/forschung/forschungsprojekte/aktuelle_projekte/brasiliatischeintelektuelle/entrevistados/jac-guinsburg>. Acesso em: 25 Set. 2013. [Transcrito]

“Entre os seus livros, quero destacar o sobre Brecht e o teatro épico; foi ele em grande parte responsável pelo sucesso das peças de Brecht nos palcos brasileiros”,⁴⁹⁹ “Eu convidei Anatol para escrever um livrinho introdutório sobre o Teatro Épico. E ele fez, a meu ver, de uma maneira magistral, porque, em vez de se ater apenas a Brecht, ao contrário, partiu da Grécia e veio até os nossos dias, mostrando como havia raiz para o Teatro Épico, como ele se encontra, não de uma forma inteiramente clara, formulada, mas em todas as épocas, desde a Grécia, chegando ao apogeu com Bertolt Brecht”,⁵⁰⁰ e ainda:

[...] Décio já mencionou o livro sobre **O Teatro Épico**, que ele escreveu e cuja análise do problema da narrativa no teatro vem desde a Grécia, com grande desenvolvimento sobre a Idade Média e mesmo sobre autores modernos, como Thornton Wilder e Claudel, numa época em que a gente, a um exame superficial, pensava que Brecht fora o único a inventar a pólvora.⁵⁰¹

Perpassa essas memórias o objetivo de situar a profunda fundamentação do **Teatro Épico**⁵⁰² de Anatol Rosenfeld. A recepção dessa obra está nelas

⁴⁹⁹ CARPEAUX, Otto Maria. Anatol Rosenfeld: o inconformista. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 120.

⁵⁰⁰ PRADO, Décio de Almeida. *O Clerc perfeito*. In: Ibid., p. 78.

⁵⁰¹ MAGALDI, Sábatu. O crítico de teatro. In: Ibid., p. 100.

⁵⁰² A referida obra é considerada como uma das responsáveis pela recepção de Brecht no Brasil, tanto em termos de teoria, quanto de práticas teatrais. É o que se verifica nas colocações de Guinsburg “[...] Então a nossa crítica brechtiana que se desenvolveu através de Boal e outros e mais recentemente tem um conjunto de novos grupos e pessoas interessadas em Brecht tentando levar um desenvolvimento, Sergio de Carvalho e outros, esse pessoal, eles ainda se apoiam particularmente nos trabalhos do Anatol”. (Depoimento de Jacó Guinsburg sobre Anatol Rosenfeld para o projeto **Alemanha Brasil. Dinâmicas Transculturais. Ensaios Transdisciplinares**. Entrevistado por Nádia Barros. Direção de Breno Langhi. Data da entrevista 17 Out. 2008. Disponível em: <http://www.lai.fu-berlin.de/forschung/forschungsprojekte/aktuelle_projekte/brasiliantelektuelle/entrevistados/jac_guinsburg>. Acesso em: 25 Set. 2013. [Transcrito]

Nanci Fernandes também complementa esse viés interpretativo: “O interesse por Brecht no Brasil, posteriormente, ampliou-se e modificou-se, não somente em termos cênicos, mas também no plano teórico. Tal interesse, evidentemente, deu-se por vários fatores, além daqueles atinentes especificamente à práxis teatral assinalada por profundas modificações político-sociais vivenciadas nos anos de 1960-1980, marcadas inicialmente pelo florescimento de um pensamento de esquerda culturalmente ativo”. (FERNANDES, Nanci. Prefácio. In: ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro Épico**. Organização e notas de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 10.) A recepção dos escritos teóricos e das peças teatrais de Brecht no Brasil mereceria um estudo à parte, o que não se insere nos propósitos deste capítulo. Todavia, o “lugar” que Rosenfeld ocupa dentro de pensamento crítico teatral no Brasil será um dos focos do próximo capítulo.

materializada,⁵⁰³ o que traz a necessidade de situar a sua importância dentro do próprio desenvolvimento do pensamento teatral de Rosenfeld. Mas é preciso retirar consequências disso.

A pesquisadora Érica Gonçalves de Castro⁵⁰⁴ fornece “pistas” importantes para pensar a questão:

[...] Rosenfeld se interessava particularmente pelo teatro pelo fato de que este lhe fornecia subsídios para estudar o tema da ambiguidade ou da ambivalência humana, da necessidade de mascaramento do homem, da cisão entre o ser e o não-ser, da busca incessante pela tonalidade. Enfim, anseios e questões sempre presentes em seu pensamento, mas que entraram definitivamente na ordem do dia durante os anos 60 – época em que se intensificou o interesse de Rosenfeld pelo teatro, sobretudo por Brecht. Sendo o teatro tomado como metáfora do mundo real, Brecht lhe surgirá como um dos poucos autores capazes de operar uma transformação ao mesmo tempo formal e social.⁵⁰⁵

É necessário analisar essa perspectiva de “transformação” do ponto de vista histórico, ainda mais quando se considera que, conforme apresentado antes, sobressai das análises de Rosenfeld uma intrínseca ligação entre as dimensões estéticas e históricas. Tal ligação está posta não apenas nos autores que ele elege como objeto privilegiado de sua reflexão, mas, fundamentalmente, na sua própria escrita. No caso de sua escolha por Brecht tal perspectiva está posta no seguinte aspecto: “Vendo as coisas sempre como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e por isso incompreensíveis. Estando identificados com ela pela rotina, não as vemos com olhar épico da distância, vivemos mergulhados nessa situação petrificada e ficamos petrificados com ela”.⁵⁰⁶ A exigência do olhar épico da distância é o que Rosenfeld identifica como possibilidade de transformação entre os níveis formal e social. É justamente por isso que o seu livro **O Teatro Épico**, bem como os demais artigos

⁵⁰³ A extensa exposição da obra no início desta reflexão justifica-se sob esse aspecto.

⁵⁰⁴ CASTRO, Érica Gonçalves de. **Clássicos e cabotinos**: a obra crítica de Anatol Rosenfeld. 2007. 118 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemãs) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

⁵⁰⁵ Ibid., f. 7.

⁵⁰⁶ ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. Organização e notas de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 154.

publicados em outras coletâneas dão ênfase nos pressupostos estéticos e históricos que permitem “situar” tal “olhar”. Desse modo, o “efeito de distanciamento” que o constitui é mais que uma questão de fundo estético. As abordagens de Rosenfeld parecem revelar que a utilização dos recursos épicos já é em si histórica, uma vez que, nas mais diversas temporalidades em que a analisa, merece ser situada por uma insatisfação duplamente histórica e estética. E com Brecht, é possível inferir, alcançou-se o “auge” desse processo.

Todavia, para o lugar em que esta pesquisa se desenvolve, é fundamental situar, em termos históricos, a temporalidade e o “lugar” em que Rosenfeld produz a sua interpretação. Acredita-se que a singularidade de sua leitura só é compreensível nessa perspectiva. Para tanto, torna-se necessário situar as suas escolhas no sentido mais amplo de seu pensamento teatral.

“A OBRA DRAMÁTICA DE DIAS GOMES, VARIADA NOS PROCESSOS E FORMAS, NEM SEMPRE HOMOGÊNEA NO QUE SE REFERE AO VALOR E ÀS PRÓPRIAS ASPIRAÇÕES ARTÍSTICAS, DISTINGUE-SE, APESAR DE TUDO, PELA UNIDADE FUNDAMENTAL. ESSA UNIDADE RESIDE NO EMPENHO CONSEQUENTE E PERTINAZ, POR VALORES POLÍTICOS E SOCIAIS – POR VALORES HUMANOS, PORTANTO – MERCÊ DA VISÃO CRÍTICA DE UM HOMEM QUE NÃO ESTÁ SATISFEITO COM A REALIDADE DO BRASIL E DO MUNDO”: AS ESCOLHAS DE ROSENFELD NA DRAMATURGIA DE DIAS GOMES

No que se refere à dramaturgia brasileira, Dias Gomes e Jorge Andrade adquiriram espaço privilegiado no pensamento teatral de Anatol Rosenfeld. Em especial o primeiro, que, no seu livro **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**,⁵⁰⁷ tem a obra dramática problematizada em seu conjunto. Assim, para Rosenfeld,

⁵⁰⁷ ROSENFELD. Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. 122 p. Nessa obra, Rosenfeld, tendo como base a referência filosófica de Hegel, problematiza a constituição do herói e faz, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre as possibilidades e necessidade dele no teatro brasileiro. Assim, uma de suas conclusões merece ser exposta: “[...] o teatro – pelo menos em alguns de seus gêneros e na medida em que se propõe os objetivos definidos – necessita do ‘herói’. É preciso repensá-lo e recriá-lo. Algumas das sugestões aqui apresentadas talvez sejam aproveitáveis. Mas a criação do herói humilde dependerá dos dramaturgos e não dos críticos”. (*Ibid.*, p. 54.) Sob esse viés, os processos criativos de Augusto Boal, em especial **Arena conta Zumbi**

Dias Gomes pertence aos “rebeldes sadios”, aos dramaturgos que fazem de sua obra focos de perturbação. O propósito crítico do autor, nítido nas nove peças reunidas em volume, realiza-se através de uma variedade de processos dramáticos. **O Pagador de Promessas** e **O Santo Inquérito** são tragédias, quase no sentido clássico do termo. **A Invasão** é um largo quadro naturalista que apresenta, em essência, apenas uma situação, um recorte da vida de um grupo humano. **Odorico, O Bem-Amado** e **O Berço do Herói** são tragicomédias de forte caráter farsesco, sobretudo a primeira. **O Túnel** é uma espécie de parábola política, menos uma peça que um capricho, aliás brilhante, próximo do cabaré literário. **Vamos Soltar os Demônios** é uma peça psicológica, de desmascaramento, na qual o autor, nos moldes de um drama matrimonial, critica precisamente o intelectual que costumava criticar a realidade; se a literatura vive necessariamente exilada no Não, o porta-voz deste Não é uma realidade que tampouco escapa ao Não; também no caso do intelectual a realidade está longe de alcançar o seu sonho. **A Revolução dos Beatos** e **Dr. Getúlio**, ao fim, são peças que se apoiam em tipos tradicionais de espetáculos brasileiros populares, no Bumba-meu-Boi e no enredo e desfile carnavalesco das escolas de samba.⁵⁰⁸

Entre **O Pagador de Promessas** e **Vamos soltar os demônios**, a reflexão de Anatol Rosenfeld se movimenta mostrando a complexa construção dos personagens de Dias Gomes e os embates/situações vividos por eles. Desse modo, Zé do Burro, personagem de **O Pagador de Promessas**, se defronta com o vigário da igreja que deseja impedi-lo de colocar a cruz no altar, promessa que fez à Iansã/Santa Bárbara, a salvadora de seu burro Nicolau. Para Rosenfeld, o conflito que se desenvolve entre Zé e

e **Arena conta Tiradentes**, bem como as obras dramáticas de Dias Gomes e Jorge Andrade foram analisados. Pelos propósitos deste estudo, a crítica que Rosenfeld construiu sobre as opções de Augusto Boal será analisada no próximo capítulo. Quanto às peças de Jorge Andrade, **O Telescópio**, **A moratória**, **Pedreira das Almas**, **Vereda da salvação**, **A Escada**, **Os ossos do barão**, **Senhora da boca do lixo**, **Rastro atrás**, **As confrarias** e **Sumidouro** foram objetos de sua reflexão. Contudo, nos limites e objetivos da abordagem aqui proposta, a análise que Rosenfeld faz da dramaturgia de Dias Gomes será o foco principal. Mas é necessário salientar o modo como o processo criativo de Jorge Andrade é considerado: “No panorama do teatro brasileiro contemporâneo, a obra de Jorge Andrade se distingue pelo equilíbrio, pela firmeza do avanço para uma lucidez crescente que não se deixa contaminar por modismos irracionalistas e anárquicos ou por desvarios patológicos. Com frequência transforma o palco em “espaço interno” da mente de personagens. O destaque dado à memória talvez tenha sido alimentado pela leitura de Proust. Todavia, os processos usados para evocar cenicamente as imagens da memória, embora inteiramente pessoais e de grande originalidade, são expressionistas provenientes de Strindberg, mais tarde adotados também de forma variada por Arthur Miller e Nelson Rodrigues”. (ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 102-103.) É importante salientar ainda que o que Rosenfeld denomina “modismos irracionalistas” será retomado no estudo de sua crítica teatral.

⁵⁰⁸ Ibid., p. 56-57.

o vigário revela algo mais complexo do que somente a tragédia individual da personagem: uma tragédia social, decorrente da ausência de comunicação entre o Brasil do Zé e o dos habitantes citadinos.

O conflito trágico da peça só pode tornar-se verossímil e carregar-se de força dramática se o mundo arcaico de que Zé do Burro é expoente no palco. Só entendendo o misticismo popular do sertão, entende-se Zé do Burro e seu sacrifício. Temos de penetrar a fundo na mentalidade arcaica de Zé para compreendê-lo, vencendo a enorme distância que a separa da nossa, espectadores urbanos do século XX. É um critério da arte de Dias Gomes que ele nos faz saltá-la com facilidade, essa distância, a ponto de vivermos o sofrermos o destino de Zé como se fosse o nosso próprio e de, identificados com ele e com sua humilde grandeza, sentirmos exaltadas as nossas próprias virtualidades humanas.⁵⁰⁹

Situando a ação em 1920 e utilizando várias fontes, Dias Gomes, aponta Rosenfeld, se inspira em “personalidades” históricas para construir os personagens de **A Revolução dos Beatos**, Padre Cícero e Floro, o segundo, médico e orientador do primeiro em questões políticas. “Floro manipula habilmente as credices do povo, fazendo do ‘Padrim’ o seu grande cabo eleitoral”.⁵¹⁰ Aqui o mundo da peça anterior é retomado por meio de um telão com o mapa do Ceará mostrando a seguinte estatística: milagres: 1302; escolas: 02; crianças sem escola: 94%. A miséria, as secas, o desejo de cura e redenção, a mentalidade mítico-mística, a triste situação da região, para além dos interesses eleitoreiros são constituidores dessa peça.

As duas obras evidenciam, em termos ficcionais, as causas básicas dos movimentos messiânicos. Comparando seus personagens, Rosenfeld diz:

Zé do Burro encarna o que há de grande e admirável naquela humanidade espezinhada, enquanto ao mesmo tempo a representa em todo o seu primitivismo e atraso e nos aspectos que, à visão citadina atual, se afigurem estranhos e comoventemente humorísticos. É o Santo virtual, capaz de cristalizar as esperanças do milênio. A cidade o crucifica, mas ele continua presente. O Padre Cícero e Floro representam, segundo a concepção da segunda peça, uma constelação viciosa: o homem carismático manipulado por interesses econômico-políticos, pondo-se a serviço deles e manipulando por sua vez a massa

⁵⁰⁹ ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 59.

⁵¹⁰ Ibid., p. 64.

crédula. O povo identifica-se inconscientemente com o Boi-Santo, animal cheio de mansuetude e cordura, repentinamente rebelde e violento, ao fim sacrificado. Exaltado no Bumba meu Boi, ele revive, indestrutível. A lucidez crescente de Bastião sugere renovações e metamorfoses.⁵¹¹

Os problemas de um grupo de favelados do Rio de Janeiro são abordados em **Invasão**. “A peça se documenta num fato real, que se tornou notícia como o caso da ‘Favela do Esqueleto’”.⁵¹² Dos apartamentos invadidos, o dramaturgo foca apenas em alguns. São seus moradores: Isabel, lavadeira de roupa, seu marido Benê, antigo profissional do futebol, e seu filho Lula; o casal de negros Bola Sete e Lindalva, sendo ele pedreiro, mas principalmente sambista, e, por fim, a família de nordestinos Justino e Santa com seus quatro filhos. São personagens que, na visão de Rosenfeld, se distinguem pela sua tipicidade:

O quadro dos “inquilinos”, incisivo e convincente, é necessariamente plano, feio com a técnica de mural. Logo focalizados, logo devolvidos ao fundo anônimo do coletivo, os personagens se revelam, pela hábil movimentação cênico-dramática, no seu inter-relacionamento, na sua ocasional solidariedade, nos seus interesses, angústias e esperanças. Pungente é a determinação de Justino de voltar à sua terra flagelada, o seu orgulho ferido ao ter de admitir a mendicância da esposa, a sua resignação ao perder as filhas à “vida fácil” da cidade. O futebol como canal de ascensão econômica e social nutre as esperanças de Benê, até que reconhece, num momento de lucidez, que vive de uma ilusão. “Ninguém pode ser atleta no Brasil... trabalhando como uma besta, comendo mal... Um ou outro escapa... uns heróis!”⁵¹³

Ambientada numa cidade no litoral da Bahia, a comédia **Odorico, O Bem Amado** retrata as duas “lutas” da personagem: a primeira, para ser eleito promete construir um cemitério e, após conseguir, cumprir a palavra. Todo o dinheiro destinado à vida (como luz e água) é canalizado para a referida construção. Mas aí inicia sua outra luta: encontrar um defunto para a inauguração do cemitério.

⁵¹¹ ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 66-67.

⁵¹² Ibid., p. 67.

⁵¹³ Ibid., p. 69.

Daí não surpreender que o demagogo Odorico – político do clã dos Floro e Deodato – se eleja prefeito ao prometer aos eleitores (“Queremos um cemitério!”) uma necrópole de localização próxima. “Bom governante, minha gente, é aquele que governa com os olhos no futuro. E o futuro de todos nós é o Campo Santo”.⁵¹⁴

Ainda acompanhando as reflexões de Rosenfeld, à semelhança dessa comédia, em que o tema central se volta para a valorização da morte, em vez da vida, a tragicomédia **O Berço do Herói**, farsa trágica, apresenta a cidade que “vive de um morto”. A credibilidade num herói da Segunda Guerra Mundial transforma a cidade que foi seu berço num centro de turismo e vida noturna. “Sem o mito do herói, amplamente comercializado como excelente produto de consumo, tudo se desmoronaria”.⁵¹⁵ Após dez anos de ausência, o suposto herói volta da Itália e sua presença torna-se uma grande ameaça.

Segundo Rosenfeld, o herói Jorge é o anti-herói da peça. “Não foi herói no campo de batalha, mas quase se torna um herói na cidade que é seu berço, ao lutar pela liberdade de não ser herói a ao combater uma engrenagem que se alimenta da mentira”.⁵¹⁶ Parece paradoxal que o criador de figura como Zé do Burro e Branca Dias critique nessa peça a ideia do herói. “Deve-se supor que Dias Gomes não se dirija contra o herói em geral, mas apenas contra certo tipo de herói”.⁵¹⁷ É possível distinguir dois “tipos” de heróis: aquele que celebra virtualidades humanas como anseios, esperanças e vitórias morais, e outro que é exaltado por suas façanhas guerreiras ou concebido como agente individual eficaz na história. Seriam denominados, respectivamente, um de “herói representativo” e outro de “herói operativo”. “A distinção é teórica, visto na maioria dos casos ambos os tipos se fundirem, com preponderância maior ou menor um ou de outro aspecto”.⁵¹⁸ Após essa definição, Rosenfeld retoma a análise de Zé do Burro:

⁵¹⁴ ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 70.

⁵¹⁵ Ibid., p. 72.

⁵¹⁶ Ibid.

⁵¹⁷ Ibid.

⁵¹⁸ Ibid., p. 73

A morte de Zé do Burro, embora sem força operativa, nada prova contra ele; ao contrário, exalta-o e confirma-o como herói. Entretanto, na ação da peça Zé se revela, pelos próprios traços heróicos, como incapaz de enfrentar a cidade, ou seja, a civilização contemporânea. Apesar da exaltação do protagonista – que se transmite plenamente ao público, como se transmite a revolta do povo – a peça de certo modo mostra o naufrágio inevitável do herói no mundo mediado da metrópole e da realidade brasileira atual; naufrágio que não só decorre do seu objetivo pessoal, de levar a cruz para dentro da igreja, e da recusa do padre, mas da sua incapacidade de se comunicar com a cidade e de atuar nos tempos dela, por viver num tempo diverso do tempo citadino (o mítico em face do histórico). Apesar de glorificar o herói que, ao menos depois de morto, é recompensado pelo cumprimento da promessa, a peça sugere, talvez a despeito dela mesma, que Zé do Burro foi e é superado por não poder lidar, mercê da sua substância mesma de herói, com as complexas engrenagens da civilização moderna (e os que se solidarizam com ele encontram-se na mesma situação). Não é só o seu destino individual que o leva ao fracasso, mas o seu destino sobre-individual de herói tradicional. O seu nome, aliás, acentua certo teor quixotesco e a obra de Cervantes, como se sabe, baseia seu humor no tema do herói medieval, perdido no mundo moderno. Quanto à revolta e vitória do povo, não destroem a engrenagem; ao contrário, são de imediato consumidas e digeridas por ela; nem como semente o herói vinga no mundo contemporâneo.⁵¹⁹

A morte de Zé do Burro revela que esse “herói” ocupa um “não lugar” na realidade histórica. A metrópole e os complexos processos da denominada civilização moderna coadunam com o seu naufrágio.

A partir daí, é perfeitamente lógico que Dias Gomes tenha concebido, posteriormente, **O Berço do Herói**, essa sátira arrasadora ao herói, enquanto operativo no mundo atual, e à criação e manipulação do seu mito em pleno século XX. A desmistificação atinge o âmago do problema quando cabo Jorge declara:

“Sabe o que acho? Que o tempo dos heróis já passou. Hoje o mundo é outro. Tudo está suspenso por um botão. O botão que vai disparar o primeiro foguete atômico. Este é que é o verdadeiro herói... E vocês ficam aqui cultuando a memória de um herói absurdo... Quando o mundo pode acabar neste momento. E isto não depende de mim, nem dos senhores, nem de nenhum herói”.

Se o cabo chama ainda de absurdas qualidades como “coragem, caráter, dignidade humana”, torna-se claro que o criador de Zé do Burro e de Branca Dias não põe em dúvida a grandeza de tais

⁵¹⁹ ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 74-75.

qualidades (mesmo deixando de lado o fato de não se poder confundir o autor com seus personagens), mas a sua eficácia operacional em face da “bomba” (e do mundo que a criou). A ironia e o cinismo das afirmações apontam, de forma crassa, o absurdo de um mundo em que qualidades humanas fundamentais como as mencionadas ameaçam tornar-se absurdas.⁵²⁰

Confirmando o que já havia dito – coragem, caráter e dignidade como qualidades essenciais –, Dias Gomes, segundo Rosenfeld, concebe Branca Dias, personagem de **O Santo Inquérito**. A obra revela a tragédia de uma moça sincera e inocente que entra em choque com o dogma rígido da Inquisição.

Em certo momento se apavora, frágil como Antígone ante a morte. Mostra-se disposta a admitir os pecados – que, contudo, desconhece –, a arrepender-se e a cumprir a penitência prescrita. Todavia, a morte do noivo que não cedeu às torturas, e o abjeto comportamento do pai que, por covardia e egoísmo, não arrisca um gesto sequer para ajudar o noivo, fazem com que mude de atitude. “Há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar...” Lembrando-se desta palavra do noivo, aceita a morte na fogueira, sem nada renegar e sem de nada se arrepender. É um ato de liberdade sublime, cujo sentido se poderia formular em termos de Schiller: quando vemos o herói negando todos os interesses vitais e naturais de autoconservação em favor do imperativo moral, afirma-se um princípio mais alto que a natureza. Em meio das leis férreas da natureza e da determinação causal, inaugura-se, superando-as, o reino da liberdade, a presença de uma determinação superior, espiritual. O herói, através do seu auto-sacrifício, torna-se testemunha de um universo superior de que, virtualmente, todo ente humano participa. Por isso, sofrendo embora com o holocausto do protagonista, rejubilamo-nos com a sua grandeza que, não sendo a nossa que não somos heróis, é apesar disso nossa, já que somos seres humanos como ele.⁵²¹

Já a peça **Dr. Getúlio, sua Vida e sua Glória** retrata a representação da “saga” de Vargas construída por uma escola de samba. Para Rosenfeld, “**Dr. Getúlio** é, sem dúvida, em escala internacional, uma das mais brilhantes peças políticas da atualidade”.⁵²² Nessa construção, a história parece refletida não apenas pela leitura

⁵²⁰ ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012 p. 75.

⁵²¹ Ibid., p. 76.

⁵²² Ibid., p. 80.

“mitizante” do povo, mas é (re)elaborada na encenação da Escola de Samba, isto é, ela se torna objeto de uma segunda reflexão:

O drama fictício da Escola – apresentado, contudo, como “real”, como acontecendo na atualidade dramática – desenrola-se durante um ensaio do drama da história real, este, porém, apenas “encenado” e projetado no distanciamento da narração. O paralelismo das duas ações, as interferências daí decorrentes, as fusões e confusões, o teatro no teatro – forma tipicamente épico-narrativa –, o mútuo afastamento (no sentido de Brecht), permitem complexos jogos de espelho, de reflexo e eco irônicos, de comentários e explicações didáticos, de “efeitos de estranhamento” eficazes. Assim, por exemplo, quando Simpatia sai do papel do presidente Getúlio e, voltando a ser o cidadão Simpatia, debate os problemas financeiros não do Brasil, mas da Escola de Samba; ou quando as Aves de Rapina, que também na “realidade” da Escola desempenham papel nefasto, tiram as máscaras para discutir com Tucão os problemas dos bicheiros. As duas faixas de ação, a narrada e a dramática, se entrelaçam, chocam, desencontram e fundem, numa trama tecida com extrema habilidade. Na medida em que Tucão, o rico bicheiro, consegue mediante pressões financeiras fazer desertar os elementos da Escola, a própria narração encenada se fragmenta e se desmonta, coincidindo ao fim os dois desmoronamentos e, no dramático desfecho, as duas mortes.⁵²³

Delineia-se em **O Túnel** a construção de personagens anônimos, sendo eles caracterizados pelos seus carros, as suas ações e atitudes originando-se daí. Assim, para Rosenfeld, o Mercedes-Benz é um “liberal conservador”; o Fusca, “um pequeno burguês” e a Kombi é um intelectual com experiência em túneis e fossas.

Com seu ligeiro toque de absurdo, manifesto na triunfal e gostosa abolição das regras da verossimilhança, a pecinha demonstra que o homem é um bicho extremamente adaptável, flexível como um verme: mesmo nas circunstâncias mais extravagantes a vida continua. Os casais se deitam, as crianças nascem e as unhas crescem – fenômeno, aliás, que, segundo dizem, se verifica também entre os mortos.⁵²⁴

Tendo como inspiração certos aspectos de **Quem tem medo de Virgínia Wolff?** de Edward Albee, Dias Gomes constrói a peça **Vamos Soltar os Demônios**. A vitória do regime militar e a derrota das esquerdas é o ponto de partida para avaliar o

⁵²³ ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 80.

⁵²⁴ Ibid., p. 82.

comportamento do intelectual derrotado “Ele é posto sob a alta pressão de uma situação-limite – a detenção iminente; e recebe como parceira a própria esposa, espécie de pilha que aumenta a tensão e provoca violentas descargas elétricas”.⁵²⁵ Segundo Rosenfeld, Dias Gomes conseguiu expressar de forma brilhante nessa obra a caracterização de um intelectual com suas contradições e ambiguidades, mas há um psicologismo que faz uma particularização crescente.

Sérgio, bem ao contrário, lança a culpa sobre os outros: “Que poderia eu fazer sozinho?”. Entre suas ideias, objetivadas e claramente formuladas, e sua personalidade – sua vida, opções e ações – há um profundo desacordo. Seu raciocínio é perfeito quando diz, repetindo mais ou menos o cabo Jorge: “Todo herói é ridículo. E eu não nasci para ser herói”.⁵²⁶

Embora não seja possível reproduzir a riqueza que Rosenfeld reconhece nos variados personagens de Dias Gomes, o exercício reflexivo exposto aqui objetivou, resumidamente, evidenciar a interpretação que faz sobre a obra do dramaturgo. O próprio crítico procura mostrar a especificidade de sua leitura:

Alguns críticos inclinam-se a considerar Dias Gomes como autor de uma única grande peça – o lance excepcional de **O Pagador de Promessas**. Todavia, a análise das peças mostra que tal opinião não se justifica. Apesar de altos e baixos, a obra, no seu todo, se apresenta repleta de esplêndidas invenções, povoada de uma humanidade exemplar na glória e na miséria. Distinguem-na a imaginação rica, a variedade de caracteres vivos, a extraordinária latide da escala emocional, indo dos comoventes destinos de Zé do Burro e Branca Dias ao riso amargo de **O Berço do Herói** e **Dr. Getúlio** e à franca gargalhada de **Odorico**. Aberta ao sublime, sensível à grandeza trágica, a obra recorre ao mesmo tempo aos variados enfoques do humor, do sarcasmo e da ironia para lidar com os aspectos frágeis ou menos nobres da espécie humana.⁵²⁷

Se, para Rosenfeld, **O Pagador de Promessas** não é a obra prima de Dias Gomes, isto é, sua “única grande peça” no contexto dos propósitos de sua interpretação

⁵²⁵ ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 82.

⁵²⁶ Ibid., p. 84.

⁵²⁷ Ibid., p. 85-86. Certamente Rosenfeld está se referindo às críticas de Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado.

frente às perspectivas da própria obra **O Mito e o Herói** – a qual determina como foco a problemática do herói, tanto em termos de necessidade quanto de possibilidade –, a personagem que sempre retorna, servindo inclusive como parâmetro de distinção para a sua leitura dos demais, é Zé do Burro. Assim, seu *pathos*, suas ações e sua trajetória foram importantes para singularizar a construção de outros heróis, tais como Padre Cícero e Floro (**A Revolução dos Beatos**), Branca Dias (**O Santo Inquérito**) e Sergio (**Vamos Soltar os Demônios**). Não é aleatoriamente que, em sua reflexão sobre a possibilidade/necessidade do “herói” no teatro brasileiro, a personagem Zé do Burro também é sua principal fonte de problematização.

A personagem Zé do Burro é, para Rosenfeld, “um verdadeiro herói trágico de certo cunho mítico”.⁵²⁸ A simplicidade e inflexibilidade, bem como a pureza característica de suas reações estão condizentes com o “mundo primitivo” do qual é oriundo. A sua consistência como herói é perceptível em termos hegelianos⁵²⁹: os valores defendidos não foram elaborados em termos conceituais, fundem-se com a sua personalidade; sua responsabilidade não pode ser delegada a ninguém; os fins e os meios são singelos e fazem parte de seu mundo. “O herói mítico (e para Hegel não existe outro) somente usa o que produz ou poderia produzir pessoalmente”.⁵³⁰ Ainda para Rosenfeld, apesar de herói e mítico, Zé do Burro representa aspectos importantes

⁵²⁸ ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 52.

⁵²⁹ A respeito da teoria de Hegel sobre o herói é necessário salientar que o filósofo “Distingue, na sua *Estética* (1832), três tipos de herói, correspondentes a três fases históricas e estéticas: o *herói épico* é esmagado por seu destino no combate com as forças da natureza (HOMERO); o *herói trágico* concentra em si uma paixão e um desejo de ação que lhe serão fatais (SHAKESPEARE) e o *herói dramático* concilia suas paixões e a necessidade imposta pelo mundo exterior; evita, desta forma, a aniquilação. Para este tipo de herói, a denominação *herói* vale tanto para o homem ilustre cujas proezas relatamos, quanto para a personagem de teatro”. PAVIS, Patrice. Herói. In: _____. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 193.

⁵³⁰ ROSENFELD, op. cit., 2012, p. 52. Em artigo intitulado “Kafka e o romance moderno”, (Texto publicado no livro **Introdução à obra de Franz Kafka**, Universidade de São Paulo, posteriormente publicado com a seguinte referência: ROSENFELD, Anatol. *Kafka e o romance moderno*. In: _____. **Letras e Leituras**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/USP/UNICAMP, 1994. p. 41-64.) conforme referenciado no capítulo anterior, Rosenfeld demonstra que, para Hegel, os heróis não são mais possíveis porque deixarão de ser representativos. Os processos anônimos não são mais captáveis por meio de uma história linear. No que se refere à interpretação hegeliana da tragédia, a seguinte obra é importante: SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004. 154 p.

da realidade brasileira, “Isto é, de homem popular e quase comum (embora incomum)”.⁵³¹ Ainda que a mitização do herói leve à exaltação do seu mundo em contraposição ao universo citadino, o qual é na peça demonizado. Rosenfeld reconhece ainda uma riqueza em sua construção: ele poderia ser livre de movimentos místicos inconsequentes; ele distribui terras, não movido por princípios da reforma agrária, mas por gratidão pela cura de seu burro. E destaca:

O que, no entanto, em outro plano dá à peça um realce todo especial e de sumo interesse, no contexto destas considerações, é a morte do herói. Evidentemente, a sua morte em si nada prova contra o herói. Ela ao contrário o exalta e confirma como herói. Entretanto, na ação da peça Zé do Burro se revela, apesar do seu heroísmo e precisamente por causa dele, isto é, precisamente por ser um herói *mítico*, como incapaz de enfrentar a cidade, ou seja, a civilização contemporânea. Apesar da exaltação do herói – que se transmite plenamente ao público – a peça de certo modo mostra o naufrágio inevitável do herói mítico no mundo extremamente mediado da metrópole e da realidade brasileira atual – naufrágio que não só decorre de seu objetivo pessoal, de levar a cruz dentro da igreja, e da recusa do padre, mas da incapacidade do herói de se comunicar com a cidade, por viver num tempo diverso do tempo citadino (o tempo mítico em face do tempo histórico). A peça, apesar de glorificar o herói, sugere, talvez a despeito dela mesma, que Zé do Burro (nome que acentua certo teor quixotesco, inerente a ele e ao seu empreendimento) é superado por não poder lidar, mercê da sua substância mesma de herói, com as complexas engrenagens da civilização moderna. Não é só seu destino individual que o leva ao fracasso, mas o seu destino sobre-individual de herói tradicional.⁵³²

Do ponto de vista conceitual e filosófico, a referência à concepção hegeliana do herói foi importante para Rosenfeld demonstrar a consistência de Zé do Burro como herói mítico. Todavia, é necessário tirar consequências de sua interpretação a respeito

⁵³¹ ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 52. No que se refere à crítica que a obra faz ao herói, Rosenfeld diz que, nessa perspectiva, a leitura de Jean-Claude Bernadet (a respeito do filme), deve ser problematizada: “É difícil concordar inteiramente com a crítica que Jean-Claude Bernadet fez à peça (falando do filme)”. (*Ibid.*, p. 53.) Certamente Rosenfeld está se contrapondo à seguinte leitura do crítico: “A morte de Zé é um catalisador, possibilitando que o povo se une e recorra à força para obter o que queria. O povo é vitorioso. O Padre é derrotado”. BERNADET, Jean-Claude. *O pagador de promessas*. In: _____. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 47.

⁵³² ROSENFELD, 2012, op. cit., p. 53-54.

da “morte do herói”. Adotando como inspiração Raymond Williams,⁵³³ é possível dizer que a construção de Dias Gomes em **O Pagador de Promessas** evidencia a perspectiva de uma ação que não se finda com a morte do herói.

Quando afirmamos que a experiência trágica é uma experiência do irreparável, porque a ação é seguida, sem desvios, até o herói estar morto, estamos tomando uma parte pelo todo, o herói pela ação. Pensamos na tragédia como aquilo que acontece ao herói e, no entanto, a ação trágica usual é aquilo que acontece por meio do herói. Quando restringimos a nossa atenção ao herói, estamos de forma inconsciente restringindo-nos a uma espécie de experiência que na nossa própria cultura tendemos a tomar como o todo. Estamos inconscientemente restringindo-nos ao indivíduo.

[...] Mas, em uma cultura teoricamente limitada à experiência individual, não há mais o que dizer, quando um homem morre, a não ser o fato de que outros também irão morrer.⁵³⁴

É justamente essa necessidade de ultrapassar o aspecto individual, que Rosenfeld realça na criação de Zé do Burro, que merece ser explorada. A construção dessa personagem, bem como a estrutura dramática que a medeia, revela o “não lugar” que ela vai gradativamente ocupando. Contudo, delineia-se nesse processo criativo uma crítica ao “herói tradicional”, o que Rosenfeld procura destacar na “continuidade” que não se finda com a morte de Zé do Burro. Ele representa a temporalidade de outrora que não tem mais espaço no mundo mediado pelos valores da metrópole.⁵³⁵ Contudo,

Não poderia ter sido formulada de um modo mais lúcido e conciso a precariedade do herói de estilo tradicional, hoje inevitavelmente um Dom Quixote. Entretanto, o teatro – pelo menos em alguns de seus gêneros e na medida em que se propõe os objetivos definidos – necessita do “herói”. É preciso repensá-lo e recriá-lo.⁵³⁶

⁵³³ WILLIAMS, Raymond. Tragédia e ideias contemporâneas. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 69-87.

⁵³⁴ Ibid., p. 80-81.

⁵³⁵ Apesar de referir-se a outra proposta estética, a análise de Williams é inspiradora: “[...] temos de olhar não apenas para a experiência isolada do mártir, mas para o processo social do seu martírio”. Id. Uma rejeição à tragédia: Brecht. In: Ibid., p. 256.

⁵³⁶ ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 54.

De fato, Zé do Burro como “herói tradicional” e individual não tem lugar, porém os valores que ele representa, ao encarar “aquilo que há de grande e admirável na humanidade espezinhada”⁵³⁷ são importantes para repensar e recriar a figura do herói. Em outras palavras, a sua criação e a sua morte revelam-se como um campo de possibilidades. É justamente nesse aspecto que reside a singularidade interpretativa de Rosenfeld. Para comprehendê-la de forma mais evidente é necessário situá-la frente à leitura de seus “pares”.⁵³⁸

Em seu **Panorama do Teatro Brasileiro**,⁵³⁹ especificamente no capítulo “Pluralidades e Tendências”, Sábato Magaldi analisa **O Pagador de Promessas**. Sua reflexão inicia-se com o seguinte apontamento: “Em 1960, um nome praticamente desconhecido surpreendeu a crítica, em São Paulo, com a humanidade de sua criação. Tratava-se do baiano Dias Gomes, e **O Pagador de Promessas** era o nome da peça, aliando uma ótima história ao domínio dos meios cênicos”.⁵⁴⁰ Após destacar o resumo de enredo enfatizando o surgimento do conflito, o crítico diz:

A figura patética e pungente de Zé do Burro, que tem inevitável feitio cômico aos olhos profanos, é a mola para a configuração do universo teatral da peça. O autor joga muito bem com a falta de defesa do herói, numa situação em que desde logo se avolumam outros interesses, para mostrar a desproteção do homem num mundo governado por forças que lhe são superiores.⁵⁴¹

Antes, porém, Sábato Magaldi já havia tecido seus comentários numa crítica publicada no Suplemento Literário de **O Estado de São Paulo**.⁵⁴² Nessa análise, além de retomar aspectos já ressaltados no artigo anterior, Magaldi preocupa-se em fazer uma

⁵³⁷ FERNANDES, Nanci. O herói humilde. In: _____. GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 156.

⁵³⁸ Tal expressão foi inspirada em CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 345 p.

⁵³⁹ MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1962. 274 p.

⁵⁴⁰ Ibid., p. 249.

⁵⁴¹ Ibid., p. 250.

⁵⁴² Crítica publicada em 23/07/1960 no Suplemento Literário de **O Estado de São Paulo**, sendo posteriormente publicada em: GOMES, Dias. **O Pagador de Promessas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. 226 p.

análise das outras personagens, identificando que Dias Gomes “Serve-se das caracterizações amplas, que se bastam nos traços superficiais e estereotipados. O elogio decorre, paradoxalmente, desse procedimento: as personagens farsescas constituem um contraste com o destino trágico de Zé do Burro”,⁵⁴³ e caracteriza o diálogo como “[...] vivo, seco, pontilhado de efeitos cômicos insuspeitados”.⁵⁴⁴ Mas fundamenta seu argumento na perspectiva de que **O Pagador de Promessas** constitui uma crítica ao formalismo clerical:

O apego a certas aparências e o culto rigoroso da razão, em casos como o de Zé do Burro, tornam-se, inevitavelmente, formas de intolerância, embora tudo se faça para negá-la. Essa intolerância erigesse, na peça, em símbolo da tirania de qualquer sistema organizado contra o indivíduo desprotegido e só. Em favor da atitude dos sacerdotes (que estão desdobrados em padre e monsenhor, para estabelecer-se a unidade da Igreja), diz, antes de mais nada, a tentativa de desobrigar Zé do Burro da promessa, conciliando o interesse religioso com seu propósito obstinado. Desculpa o desfecho, ademais, a cegueira comum diante dos acontecimentos inapeláveis. A maioria de nossas ações ou omissões traz potencialmente o germe dos resultados fatais. O cotidiano incumbe-se de mergulhá-las no território imenso das possibilidades irrealizadas, acinzentando as cores que se anunciavam vigorosas.⁵⁴⁵

No prefácio à peça **O Santo Inquérito**, Yan Michalski, ao analisar a construção de Branca Dias, a aproxima de Zé do Burro, dizendo que ambos saem derrotados e vitoriosos ao mesmo tempo. Derrotados porque sua crença e fidelidade aos princípios morais permitem o seu sacrifício e vitoriosos porque a iminência desse sacrifício lhes permite a descoberta de valores mais elevados:

Além desta trágica e obstinada luta contra um esmagador poder deturpador de valores, Zé do Burro e Branca têm em comum o seu admirável, simples e modesto humanismo. Ambos são cheios de vida, ambos têm uma espécie de solidez que lhes vem do íntimo trato diário com a terra e a natureza e ambos não pedem outra coisa senão viver com simplicidade, de acordo com os seus princípios, e cumprindo

⁵⁴³ DIAS, Gomes. **O Pagador de Promessas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 12.

⁵⁴⁴ Ibid.

⁵⁴⁵ Crítica publicada em 23/07/1960 no Suplemento Literário de **O Estado de São Paulo**, sendo posteriormente publicada em: MAGALDI, Sábato. Prefácio. In: DIAS, Gomes. **O Pagador de Promessas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p. 13-15.

conscienciosamente a modesta e despretensiosa missão que acreditam ter recebido para cumprir na terra.⁵⁴⁶

Já a análise de Décio de Almeida Prado⁵⁴⁷ pauta-se em apontar elementos que foram importantes na construção cênica do Teatro Brasileiro de Comédia em 1960. Assim, fez referência ao trabalho do encenador Flávio Rangel, bem como ao cenário de Cyro Del Nero e ao trabalho dos atores, em especial Leonardo Villar e Maurício Nabuco. Mas é o que se refere à análise do texto dramático que merece ser exposto:

Zé do Burro não pretende fazer revolução, nem comprehende o que isto seja, mas propor, diretamente, pelo exemplo, métodos revolucionários. Nesse sentido, ele é não só o Inocente, o Justo, o Bom. É também o Irredutível, o Rebelde, que tem de ser morto e crucificado para que a sociedade continue a funcionar dentro do seu sistema de compromissos recíprocos. A sua morte, longe de ser um acidente, comove-nos por sua estrita necessidade, por seu caráter de purgação do Bem. O pagador de promessas pagou finalmente a sua promessa, depositando a cruz, embora por mãos alheias, junto ao altar de Santa Barbara.⁵⁴⁸

Percebe-se que, excetuando-se essa crítica, as demais focam efetivamente a construção do texto dramático, é esse que vem para o centro da maioria das reflexões. E nessas diferentes interpretações é a análise sobre Zé do Burro o fio condutor. Contudo, acredita-se que a prioridade que Rosenfeld também lhe concede, mas do que compartilhar com a crítica teatral o “lugar” de onde fala, tem outros propósitos. A sua reflexão sobre a personagem, ainda que esteja situada num determinado “lugar”, não só destoa de certa forma do campo interpretativo construído, mas se distingue no conceito e nos referenciais que mobiliza para comprehendê-lo.

No que se refere ao primeiro, se se considerar de maneira geral o movimento que Rosenfeld faz na obra **O mito e o herói**, verifica-se que sua análise se pauta em problematizar uma questão central:

⁵⁴⁶ MICHALSKI, Yan. Prefácio. GOMES, Dias. **O Santo Inquérito**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985, p. 12.

⁵⁴⁷ PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em Progresso**. São Paulo: Livraria Martins, 1964, p. 12.

⁵⁴⁸ Ibid., p. 173.

A questão que o preocupa é saber se o herói mítico, embora facilite a comunicação estética e dê força plástica à expressão teatral, contribui para a interpretação da realidade brasileira do período. E mais: até que ponto é possível a existência, teatralmente, do herói mítico na época contemporânea. Suas dúvidas o levaram a refletir sobre outros heróis da dramaturgia brasileira, humildes e menos míticos, como o Agileu Carraro, da peça **A Semente**, de Guarnieri, que é “humilde e heróico, impulsivo e frio, humano e desumano”. Ou ainda sobre personagens de peças de Jorge Andrade, Plínio Marcos e, principalmente, Dias Gomes.⁵⁴⁹

Em meio a esse processo, dentre a gama de personagens de Dias Gomes, Zé do Burro tornou-se um meio de se pensar a possibilidade do “herói humilde”. É possível destacar o “herói humílimo de **O Pagador de Promessas**”⁵⁵⁰. E, ainda, que “[...] a criação do herói humilde dependerá dos dramaturgos e não dos críticos”⁵⁵¹.

Existe aqui um importante aspecto a ser enfatizado. Rosenfeld não apenas aponta a necessidade do herói, mas de um herói que contribua para a “[...] interpretação da realidade brasileira do período”⁵⁵². Encontra em Zé do Burro – o qual, dentro da estrutura dramática construída por Dias Gomes, se mostra na verdade como uma crítica ao herói tradicional – uma maneira, de certa forma um “ponto de partida”, para pensar a criação do termo “herói humilde”.

Do ponto de vista teórico e formal, tal expressão parece fazer a junção de dois termos difíceis de serem postos lado a lado: “herói” e “humilde”. De início isso parece contrariar a complexa “cláusula dos estados”⁵⁵³. A **Poética** de Aristóteles retomada

⁵⁴⁹ FERNANDES, Nanci. O herói humilde. GUINSBURG, Jacó; FARIA, João. Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 156.

⁵⁵⁰ Ibid., p. 156.

⁵⁵¹ ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 54.

⁵⁵² FERNANDES, 2006, op. cit., p. 156.

⁵⁵³ Segundo Peter Szondi, faz-se necessário voltar à **Poética** de Aristóteles para ver o modo como denominada cláusula dos estados surgida na antiguidade tardia teve como ponto de partida o seguinte apontamento do filósofo grego: “[...] são necessariamente ou nobres ou vulgares porque os caracteres se encontram quase sempre nessas duas categorias; pois cada um distingue os caracteres segundo a virtude ou a vileza. Assim são imitados homens melhores, piores ou iguais a nós”. ARISTÓTELES apud SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês** [século XVIII]. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 42.

pelos gramáticos da antiguidade tardia e os teóricos da poética do Renascimento, do barroco e do classicismo, definiu que, conforme aponta Peter Szondi,

Semideuses, generais e reis são os heróis da tragédia, ao passo que a comédia apresenta caracteres de baixa condição, pessoas privadas. Essa definição retorna quase literalmente nas poéticas dos séculos XVI e XVII.⁵⁵⁴

Peter Szondi aponta ainda a necessidade de distinguir a definição de Aristóteles daquela construída especificamente nos séculos XVI e XVII: “[...] a diferença [...] consiste em Aristóteles falar apenas da imitação de uma ação ‘nobre’, enquanto seus seguidores estabeleceram o cargo ou a condição dos sujeitos dessa ação – *heroes, duces, reges* como diz Diomedes”.⁵⁵⁵ Em suma, não interessava a Aristóteles “[„] a distinção dos homens a serem representados, mas a distinção nos modos de representação”⁵⁵⁶

Desse modo, a **Poética** de Aristóteles servirá como material para que a história literária vislumbre diferentes classificações e desclassificações do herói: na tragédia clássica há o seu isolamento esplendido; o drama burguês o coloca como representante dos valores individualistas da própria classe; o naturalismo e o realismo o mostram como lastimável e enfraquecido; no teatro do absurdo sela-se sua decadência e Brecht faz a sua sentença de morte.⁵⁵⁷ É fundamental dizer que essas “visões” ou “teorias” foram construídas em diferentes temporalidades e serão essas que fornecerão as bases determinantes da “excrescência” do herói, definindo-se assim a sua inviabilidade no mundo contemporâneo: “O herói contemporâneo não tem mais a força de agir sobre os acontecimentos, não possui mais ponto de vista sobre a realidade. Cede lugar à massa, organizada ou amorfa”.⁵⁵⁸

⁵⁵⁴ SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês** [século XVIII]. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 41.

⁵⁵⁵ Ibid., p. 45.

⁵⁵⁶ Ibid., p. 43.

⁵⁵⁷ Cf. PAVIS, Patrice. Herói. In: _____. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 193-194.

⁵⁵⁸ Ibid., p. 194.

É certo que, do ponto de vista teórico e filosófico, Rosenfeld tem conhecimento do modo como o “herói” foi ressignificado em diferentes momentos históricos.⁵⁵⁹ Conforme posto antes, até mesmo em sua análise sobre a construção da personagem Zé do Burro é Hegel que lhe serve de inspiração. O pensamento de Hegel é, de certa maneira, um “divisor de águas” não apenas para a teoria que situa o uso do termo, mas que evidencia a sua impossibilidade.⁵⁶⁰ Contudo, é fundamentalmente do ponto de vista histórico que a morte de Zé do Burro, “herói e mítico”, tornou-se, para Rosenfeld, o eixo norteador para a necessidade de construção do “herói humilde”.

Em suma, a sua construção e morte revelam a possibilidade de repensar e recriar um herói que corresponda à realidade brasileira. E isso é, sem dúvida, uma percepção evidentemente histórica.

É com essa mesma perspectiva e objetivando construir uma dada interpretação que Rosenfeld, dentre a diversidade de aspectos políticos e sociais que a obra de Dias Gomes apresenta e organiza, escolhe como eixo prioritário de sua investigação o misticismo popular. Nesse exercício reflexivo, ainda que analise também a peça **A Revolução dos Beatos**,⁵⁶¹ é novamente **O Pagador de Promessas** que adquire maior espaço de reflexão.

⁵⁵⁹ Na própria obra **O mito e o herói**, Rosenfeld demonstra que o naturalismo “deu cabo ao herói, tanto do clássico como do romântico”, enquanto o expressionismo “[...] lança todo o peso das suas esperanças utópicas sobre indivíduos heroicos ou carismáticos”. (ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 47.) Mas identifica em Brecht uma síntese dessas diferentes perspectivas: “O teatro de Brecht, embora em alguns dos seus traços represente uma síntese de ambas as tendências, adotando-lhes os momentos positivos e eliminando os negativos, não tem uma linha nítida no que se refere ao problema do herói. Entretanto, de uma forma geral, as suas peças maduras tendem a analisar a realidade a partir da vítima da sociedade, enquanto sugerem, quer a ignorância ou a culpa da vítima que não toma consciência de sua capacidade de agir de outro modo, quer a necessidade de transformar a sociedade para que deixe de haver vítimas (**Mãe Coragem**, **A Alma Boa de Setsuan**, **O Sr. Puntila e seu criado Matti** etc.) e peças didáticas como **A Decisão**, **Aquele que disse sim Aquele que disse Não** apresentam teor anti-heróico”. Ibid., p. 49.

⁵⁶⁰ “Num Estado desenvolvido e organizado, em que há leis escritas, inúmeras especializações etc., nenhum indivíduo é expoente e representante do todo. Tudo é infinitamente mediado”. Id. Kafka e o romance moderno. In: _____. **Letras e Leituras**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1994, p. 145.

⁵⁶¹ De acordo com os propósitos deste estudo, a abordagem de Rosenfeld a respeito dessa obra não será tema prioritário. Todavia, não é possível negligenciar que, para construí-la, utiliza referenciais que permitem compreender os processos históricos que serviram como “materiais” para esse processo criativo, a saber, as obras **Cangaceiros e Fanáticos**. (FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos**. 6 ed.

A preocupação inicial de Rosenfeld pautou-se em mostrar o “mundo estranho”, “Pelo menos para o cidadão urbano mais ou menos integrado na civilização ocidental do século XX”,⁵⁶² que a peça apresenta. Há uma enorme distância entre o Brasil do século XX e o vasto interior do Nordeste.

[...] é um critério da arte de Dias Gomes que ele nos faz vencê-la com facilidade. Ele nos induz, através de sua arte, a saltá-la tão bem que vivemos e sofremos com o destino de Zé como se fosse o nosso próprio, imaginariamente identificamo-nos com ele. Mas na realidade estamos mais próximos do repórter baiano que reduz a promessa do herói a um recorde.⁵⁶³

De acordo com sua leitura, o tema fundamental da obra é “a falta absoluta de comunicação entre os dois brasis”.⁵⁶⁴ Apoiando-se na análise de Décio de Almeida Prado,⁵⁶⁵ Rosenfeld aponta que Zé do Burro entra em conflito não apenas com o vigário e com a Igreja, instituição que o representa, mas com toda a cidade de Salvador (as prostitutas, os comerciantes, os jornalistas e delegados). Desse mesmo contexto cultural emerge o sincretismo, fusão do catolicismo e candomblé, de Santa Bárbara e Iansan, “Sincretismo que precipita o conflito, visto ser a promessa feita num terreiro uma das razões por que o padre se opõe a Zé e não ao seu intuito de levar a cruz para dentro da igreja”.⁵⁶⁶ Não é possível desconsiderar como parte desse universo a “medicina popular”. Assim, para estancar o sangue que jorra da ferida de seu burro, Zé usa “bosta de vaca”, e para curar uma dor de cabeça recorre ao negro Zeferino. Como não havia

Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. 223 p.) e **O messianismo no Brasil e no mundo** (QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O Messianismo no Brasil e no Mundo**. 2 ed. São Paulo: Alfa Omega, 1967. 440 p.) Aspecto esse que reforça e, ao mesmo tempo, singulariza o seu olhar para a dramaturgia de Dias Gomes. No que se refere à primeira obra, acredita-se que a seguinte constatação direcionou de certo modo a contextualização histórica ressaltada por Rosenfeld: “A situação dos pobres do campo no fim do século e mesmo em pleno século XX não se diferenciava daquela de 1856. Era mais do que natural, era legítimo, que esses homens sem terra, sem bens, sem direitos, sem garantias, buscassem uma ‘saída’ nos grupos de cangaceiros, nas seitas dos ‘fanáticos’, em torno dos *beatos* e *conselheiros*, sonhando a conquista de uma vida melhor”. FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos**. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 13.

⁵⁶² ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 90.

⁵⁶³ Ibid.

⁵⁶⁴ Ibid., p. 91.

⁵⁶⁵ PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em Progresso**. São Paulo: Livraria Martins, 1964. 314 p.

⁵⁶⁶ ROSENFELD, 2012, op. cit., p. 93.

médicos e, mesmo se existissem, não haveria condições de pagá-los, recorre-se aos orixás encarnados nas filhas de santo, candomblés, bem como aos santos, beatos e mensageiros divinos. “A sua tarefa não é só a de salvar a alma e sim, sobretudo o corpo dos pobres, dando-lhes ao mesmo tempo a esperança de redenção social”.⁵⁶⁷ O burro, amigo íntimo de Zé, é um dos elementos do misticismo:

Isso não é só expressão de um mundo afastado da vida técnico-urbana, lidando essencialmente com o universo orgânico-vegetativo ao contrário do predomínio dos elementos anorgânicos no mundo moderno (o que já em si suscita atitudes completamente diversas); é expressão, sobretudo, da “mentalidade mítica” que não conhece ainda uma diferença fundamental entre o ente humano e o mundo animal e vegetativo, concebendo o homem em diálogo íntimo com a natureza, numa relação que foi caracterizada como “Eu-Tu”.⁵⁶⁸

Segundo Rosenfeld, o intuito de sua proposta é retratar o fenômeno misticismo popular como as obras o concebem. “Só marginalmente ocorreram juízos estéticos ou observações que tenham em mira comparar o mundo fictício ao mundo real”.⁵⁶⁹ Contudo, ainda que esse seja seu fito principal, em alguns momentos a sua análise chama a atenção para os aspectos estéticos. Torna-se importante expô-los:

Embora não se trate de examinar, neste contexto, a estrutura e o valor dramáticos da peça em termos estéticos, convém salientar que Dias Gomes consegue apresentar-nos com extrema verossimilhança este homem arcaico que é Zé do Burro e isso de tal modo que o espectador citadino, paradoxalmente, se identifica com ele e não com o repórter ou o comerciante que, de fato, o representam, já que pertencem ao mesmo mundo racional, contemporâneo. Deve-se acrescentar ainda que conseguia criar um verdadeiro “herói trágico” que defende os seus valores com o empenho da vida contra os valores da cidade.⁵⁷⁰

Embora esta exposição não tenha propósitos de crítica estética, uma observação marginal neste sentido não se afigurará inoportuna. É surpreendente, como já foi acentuado antes – com que força Dias Gomes consegue fazer-nos participar de uma consciência arcaica, extremamente distante da nossa. E isso a tal ponto que simpatizamos com Zé e os de mentalidade semelhante – os jogadores de capoeira e o

⁵⁶⁷ ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro.** 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 93.

⁵⁶⁸ Ibid., p. 93-94.

⁵⁶⁹ Ibid., p. 90.

⁵⁷⁰ Ibid., p. 92.

povo miúdo – todos eles elementos suburbanos, marginais em relação à cidade. Ao mesmo tempo distanciamo-nos daqueles que realmente nos representam, os expoentes da cidade: o padre, o comerciante galego – que suscita certa simpatia, mas é um homem frio e interesseiro – o monsenhor, o delegado, o tira e principalmente o repórter.⁵⁷¹

Desse modo, se, dentro do próprio pensamento de Rosenfeld, a obra de arte não se constitui, não é possível sem a dimensão estética,⁵⁷² nos propósitos de seu estudo sobre **O Pagador de Promessas** pelo viés do misticismo – a sua justificativa⁵⁷³ para a metodologia adotada mostra isso – há, sem dúvida, uma ênfase em situar as questões de ordem histórica, as quais são, sobremaneira, fundamentais para que se entenda a própria realidade brasileira. Contudo, a sua “chamada” ou “retorno” – se é que é possível falar em retorno, uma vez que a dimensão estética não se aparta da “estrutura” da própria obra – para a perspectiva estética se fez por meio da personagem Zé do Burro. Em outras palavras, se o seu intuito nessa abordagem não era prioritariamente fazer uma avaliação estética, em sua análise sobre a personagem essa nuança compre uma função. O modo como a personagem foi criada cumpre, de acordo com a interpretação de Rosenfeld, uma função na “leitura” histórica. Em suma, o universo construído por Dias Gomes só se “materializa” na figura da personagem Zé do Burro. É por meio dela que Rosenfeld retoma e realça as questões estéticas.

⁵⁷¹ ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 94.

⁵⁷² Conforme exposto no capítulo anterior.

⁵⁷³ Em verdade, a justificativa que Rosenfeld fornece para o viés de sua abordagem é antecedida pela ênfase que dá à distinção entre os escritos de um ficcionista e de um historiador. O primeiro presenciou todos os acontecimentos, conhece os personagens fisicamente e psicologicamente. Já para o segundo, as pessoas são sempre objetos, vistos de fora. Da mesma maneira, “Pode-se acusar um repórter ou um historiador de enunciados errados ou falsos ou mesmo de mentira e fraude. Tal acusação é absurda em face da ficção”. (*Ibid.*, p. 88.) Desse modo, a ficção não pode ser referida diretamente à realidade justamente por não ser história, geografia, antropologia ou sociologia. Tal preocupação já foi abordada por Rosenfeld em seus ensaios “Estrutura e problema da obra de arte literária”. (ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e problemas da obra de arte literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976. 66 p.) e “Literatura e Personagem”. (A **personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 9-49.) Esses aspectos, também abordados no capítulo anterior, foram da mesma forma importantes em sua leitura sobre Dias Gomes. “Ao que tudo indica, Dias Gomes é um excelente conhecedor da realidade dramatizada por ele nas suas duas peças. Parece conhecê-la tanto pela experiência da vida como pela leitura de obras pertinentes. Assim, as obras, sem dúvida, podem servir, para nós e para o futuro historiador, de testemunhos de certa realidade brasileira, embora tal redução, como já foi dito, não faça jus a uma obra de arte”. ROSENFELD, 2012, op. cit. p. 89.

Do que foi exposto torna-se perceptível que em sua obra **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro** há, em termos de dramaturgia brasileira, uma predileção ou ênfase em investigar a obra de Dias Gomes. Nela, destaca-se **O Pagador de Promessas** e, ainda entre suas personagens, é Zé do Burro que se afigura como “herói”, sendo esse, conforme exposto antes, o “parâmetro” para a abordagem de personagens de outras peças. São justamente tais “recortes” ou “filtros” que merecem ser problematizados. Em suma, por que Dias Gomes? Por que **O Pagador de Promessas**? E, principalmente, por que Zé do Burro?

Se se fizer um retrospecto da obra, verifica-se que foi encenada pela primeira vez em 29 de julho de 1960, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)⁵⁷⁴ em São Paulo. Obteve os seguintes prêmios: Prêmio Nacional de Teatro (1960, INL); Prêmio Governador do Estado (1960, São Paulo); Prêmio Melhor Peça Brasileira (1960, APCT); Prêmio “Padre Ventura” (1962, CICT); Prêmio Melhor Ator Brasileiro (1962, ABCT); Prêmio Governador do Estado da Guanabara (1962); Laureada no III Festival Internacional de Teatro, em Kalz, na Polônia.⁵⁷⁵

É certo também que, no âmbito da crítica especializada, **O Pagador de Promessas** tem o seu “lugar” de destaque. Desse modo, a já referida crítica de Sábató Magaldi afirma que aqueles que se comovem com a ternura de **O Idiota** (Dostoievski), aqueles que sentem o desamparo de **Woyzeck** (Buechner) “[...] irão sofrer com destino de Zé do Burro e aplaudir a profunda humanidade da peça”.⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ Sob direção de Flávio Rangel, cenário e figurinos de Cyro Del Nero, com o seguinte elenco: Leonardo Vilar (Zé do Burro); Natália Timberg (Rosa); Cleyde Yaconis (Marli); Maurício Nabuco (Bonitão); Elísio de Albuquerque (Padre Olavo); Odavlas Petti (Sacristão); Stênio Garcia (Guarda); Amélia Bittencourt (Beata); Jorge Ovalle (Galego); Jacyra Sampaio (Minha Tia); Altamiro Martins (Repórter); Jorge Chaia (Dedé Cospe-Rima); Moacyr Marchesi (Secreta); Marcello Bittencourt (Delegado); Jean Thurret (Mestre Coca); Sérgio Dantas (Monsenhor); Batista Oliveira (Manuelzinho Sua Mãe); Assis – Ananias (Roda de Capoeira). Cf. GOMES, Dias. **Os heróis vencidos. (O Pagador de Promessas e O Santo Inquérito)**. Organização de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. 499 p. v. I.

⁵⁷⁵ Cf. GOMES, 1989, op. cit.

⁵⁷⁶ MAGALDI, Sábató. Prefácio. In: Ibid., p. 79.

Ainda nos anos de 1960, Décio de Almeida Prado, em uma crítica especializada em **O Estado de São Paulo**,⁵⁷⁷ procura evidenciar os diversos sentidos da obra: o plano político materializado na falta de integração entre as camadas rurais e a vida de “civilizados”; no plano social evidencia o que é “puramente humano”; há o ponto de vista católico, para quem o sincretismo é inadmissível, e há também o ponto de vista de Zé. “Para ele, no seu apego às realidades humanas elementares e no seu desprezo ao formalismo, uma promessa é uma promessa, em qualquer circunstância”.⁵⁷⁸ Nesse processo, a sua morte adquire um sentido:

A sua morte, longe de ser um acidente, comove-nos por sua estrita necessidade, por seu caráter de purgação do Bem. O pagador de promessas pagou finalmente a sua promessa, depositando a cruz, como se obrigara e, embora por mãos alheias, junto ao altar de Santa Bárbara.

Para nós, espectadores, consola-nos pensar que das duas intransigências, a sua foi a mais forte, vencendo a da Igreja e a dos homens.⁵⁷⁹

Patrícia Galvão, em uma crítica publicada também no ano de 1960 em **A Tribuna**,⁵⁸⁰ destaca o modo como se deu o desenvolvimento do “conflito” e da “tragédia” em *O Pagador*. “A tragédia de Zé do Burro, sintetizemos, é a tragédia da luta da fé contra as limitações do dogma”.⁵⁸¹ Contudo, nessa interpretação o que permite a “comunhão” com o herói é a luta contra a intolerância – “chave” da leitura dessa crítica.

Tragédia da fé contra as limitações do dogma, Zé do Burro nos ensina (e Dias Gomes que não quis ser didático!) a enfrentar a voragem, a dizer NÃO diante das forças que se acreditam detentoras do poder e da lei. Ele paga com a vida o seu compromisso, mas o povo de Salvador, que se reúne nessa praça da igreja, leva-o, morto, sobre a

⁵⁷⁷ Publicada em **O Estado de São Paulo** em 07/08/1960 e editada posteriormente em: O TEATRO DE Dias Gomes na perspectiva da crítica. In: GOMES, Dias. **Os heróis vencidos. (O Pagador de Promessas e O Santo Inquérito)**. Organização de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 439-441. v. I.

⁵⁷⁸ Ibid., p. 441.

⁵⁷⁹ Ibid.

⁵⁸⁰ Publicada em **A Tribuna**, Santos, 28/08/1960. Reeditada em: Ibid., p. 445-446.

⁵⁸¹ O TEATRO DE Dias Gomes na perspectiva da crítica. In: GOMES, Dias. **Os heróis vencidos (O Pagador de Promessas e O Santo Inquérito)**. Organização de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 445.

cruz, a cumprir sua promessa. É um fim comovedor e simbólico, pois se há nele a ressonância da tragédia nos seus grandes exemplos, aqui o teatro brasileiro chega à identificação litúrgica, da comunhão que está na hipótese de Henri Gouhier, quando ele nos fala: “O teatro, não é necessário demonstrá-lo, é uma arte de comunhão”. O julgamento existencial que a peça de Dias Gomes implica dá, subitamente, grandeza a uma peça brasileira. E todos nós, da plateia, nos levantamos e levamos aos ombros, contra todas as portas da intolerância, a podre carcaça de Zé do Burro, o invólucro do herói com que comungamos em sua luta e em seu sacrifício.⁵⁸²

Se nos anos de 1960, dentro da própria crítica teatral brasileira, é perceptível o impacto de **O Pagador**, a sua retomada não se limita somente a esse espaço e a essa temporalidade.⁵⁸³ Desse modo, os críticos da Polônia,⁵⁸⁴ de Cuba,⁵⁸⁵ dos Estados

⁵⁸² O TEATRO DE Dias Gomes na perspectiva da crítica. In: GOMES, Dias. **Os heróis vencidos. (O Pagador de Promessas e O Santo Inquérito)**. Organização de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 446. v. I.

⁵⁸³ A referida obra iria impactar as perspectivas de homens do próprio fazer artístico, como Fernando Peixoto, Ruggero Jacobbi, Ferreira Gullar e Paulo Francis. Seguem reproduzidas as sínteses de suas respectivas leituras e (re) leituras.

“Dias Gomes é exemplo típico de escritor ligado aos problemas de seu povo. Representante deste tipo de teatro sócio-político que não pretende ficar preso aos limites do panfleto dramatizado. Que deseja o estudo do homem e da realidade, sem esquecer ou esquematizar a condição humana. *O Pagador de Promessas* é uma das peças mais conseguidas neste sentido. Sua mensagem é clara, sólida, emocionante e envolvendo mesmo o espectador que se coloca em posição contrária à do ator”. PEIXOTO, Fernando. Folha da Tarde, São Paulo, 28/06/1962 reeditada em: Ibid., p. 449.

“As razões desse sucesso são evidentes: revelação do mundo sul-americano numa de suas componentes mais complexas e fascinantes, o sincretismo religioso; habilidade dramatúrgica exemplar de Dias Gomes, que conduz sua trama com base num conflito de interesses obtido sempre naturalmente, sem golpes de cena artificiais; clareza da narrativa, que atinge qualquer espectador sem mediações cerebrais, realizando um tipo perfeito de espetáculo popular”. JACOBBI, Ruggero. Nota de programa da montagem italiana, San Miniato, 20/07/1973 reeditada em: Ibid., p. 465.

“Acabo de reler **O Pagador de Promessas**, de Dias Gomes. Não vou anunciar aqui o poder de permanência dessa peça teatral, consagrada pela crítica e pelo público, dentro e fora do Brasil. Mas a verdade é que toda consagração está sujeita a revisão, e poderia acontecer que... Não aconteceu. Pelo contrário, essa nova leitura de **O Pagador** não apenas veio reafirmar o meu juízo sobre ela, como convenceu-me de que se trata de uma das mais significativas criações da dramaturgia brasileira”. (GULLAR, Ferreira. In: GOMES, Dias. **O Pagador de Promessas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 468.) Publicado também em: O TEATRO DE Dias Gomes na perspectiva da crítica. In: GOMES, Dias. **Os heróis vencidos (O Pagador de Promessas e O Santo Inquérito)**. Organização de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 468-469. v. I.

⁵⁸⁴ BROSKIEWICZ, Jerzy. Nota de programa da encenação polonesa de **O Pagador de Promessas**, Teatro Novo de Lodz, Polônia, 1963 publicado em: O TEATRO DE Dias Gomes na perspectiva da crítica. In: GOMES, Dias. **Os heróis vencidos (O Pagador de Promessas e O Santo Inquérito)**. Organização de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 450-451. v. I.

⁵⁸⁵ GONZALES, Jorge A. Cuba, janeiro de 1964. In: Ibid. p. 452-453.

Unidos,⁵⁸⁶ do Equador⁵⁸⁷ e da Espanha⁵⁸⁸ também teceram comentários a respeito das montagens e das representações da obra.

Dentre essas “leituras”, faz-se necessário destacar as colocações de J. Broszkiewicz, no Programa da encenação polonesa no Teatro Novo de Lodz, na Polônia em 1963. Para o crítico, não há dúvida de que Dias Gomes escreveu “Uma das peças mais notáveis da dramaturgia contemporânea mundial”.⁵⁸⁹ O autor da crítica ainda questiona o que esse texto tem a dizer sobre os seus “próprios problemas”. Em suma, estão postos em questão os conflitos entre o “universalismo” e o “conteúdo nacional”. “Pode esta obra, tão ligada aos problemas de uma nação determinada, dizer ou não algo de concreto ao público mundial?”.⁵⁹⁰ Os argumentos mobilizados procuram dar uma resposta:

Eis uma peça muitíssimo brasileira, que reflete costumes cotidianos, banhada no folclore *strictu sensu*, na sua cor, na sua música, no seu agitado extasiante popularismo. Estamos diante de igrejas barrocas, num tempo definido, numa cidade concreta. Como esta peça é nacional, como ela é popular e regional!

São justamente essas características recolhidas e extraídas pelo autor que assumem de repente um brilho universal, que dão expressão à tragédia e tornam-se um trampolim para a exuberante imaginação e a severa concepção do dramaturgo. E assim a peça torna-se compreensível mesmo para os antípodas. Ela os impressiona e os atrai, comove-os e convence-os. Podemos aplicá-la ao nosso próprio modo

⁵⁸⁶ DUTRA, Francis A. **Cythara**, IV, n. 2, St. Bonaventure University, EUA, 1965. Publicado em: O TEATRO DE Dias Gomes na perspectiva da crítica. In: GOMES, Dias. **Os heróis vencidos (O Pagador de Promessas e O Santo Inquérito)**. Organização de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 454. v. I.

⁵⁸⁷ ASTUDILLO, Miguel Sanchez. **El Comercio**, Quito, Equador, 12/06/1966. Reeditado em: Ibid. p. 457-459.

⁵⁸⁸ No que se refere às interpretações oriundas da Espanha, sabe-se que as críticas de Fernando Millán, María Luz Morales, José María Junyent e Luis Marsillach referem-se à montagem do texto no Teatro Talia. Em específico, a leitura de María Luz Morales merece ser reproduzida: “Tragédia, sim, com todas as suas consequências. Reitero que poucas vezes se vê no teatro algo tão impressionante, tão arrepiante como esta tragédia brasileira, na inegável grandeza de sua crueldade essencial. Para essa impressão contribui, sem dúvida – demos a cada qual o que lhe é devido – o expressivo realismo, a forte eficácia cênica, e portanto dramática, com que **O Pagador de Promessas** foi montada, dirigida e representada no ‘Talia’. Cf. MORALES, María Luz. Diário de Barcelona, Espanha. Crítica reeditada em: Ibid., p. 453.

⁵⁸⁹ BROSZKIEWICZ, Jerzy. Nota de programa da encenação polonesa de **O Pagador de Promessas**, Teatro Novo de Lodz, Polônia, 1963. Publicado em: Ibid., p. 451.

⁵⁹⁰ Ibid., p. 452.

de vida. Podemos, através da distância de 20.000 quilômetros, travar com ela um diálogo, mais íntimo e direito, sobre se, entre nós mesmos e para conosco, saberemos ou não cumprir as nossas promessas.⁵⁹¹

Afirmando que Zé do Burro tem a mesma vocação do herói de Cid, do lastimado Jó ou Prometeu atado ao rochedo, Carlos de La Rica⁵⁹² utiliza-se de **O Pagador** para fazer uma reflexão sobre o teatro brasileiro em seu sentido mais amplo:

O Brasil é, nos meios literários, um país muito voltado para o experimental, para a vanguarda mais ampla. Tem acolhido, em sua enorme capacidade humana de adaptação, todas as correntes ideológicas, para submetê-las a um processo de adaptação nacional. No teatro vem fazendo o mesmo com nomes universais, aos quais se somam nomes brasileiros. Dentre estes, o que conseguiu atingir os maiores êxitos de crítica e de público foi sem dúvida **O Pagador de Promessas**. Repito que Dias Gomes escreveu uma obra-prima. Para o teatro do Brasil, uma obra insubstituível, clássica. O Brasil carecia de obras-primas na dramaturgia mundial. Uma nação que tem produzido, afortunadamente, cada vez melhores poetas de primeira grandeza, não havia despontado com uma peça exemplar dentro do teatro. Agora já a tem, com a tragédia de Alfredo Dias Gomes.⁵⁹³

Se se fizer um retorno à recepção e (re)leituras brasileiras, verificar-se-á que o reconhecimento da validade da obra não se limita à década de 1960. Assim, em uma crítica publicada na revista **Isto É**⁵⁹⁴ em 1973, Macksen Luiz recupera a trajetória de Zé do Burro, destacando que seu criador projeta “uma visão de mundo carregada de humanismo social profundamente identificado com o melhor teatro social da década de 1960”.⁵⁹⁵

⁵⁹¹ BROSZKIEWICZ, Jerzy. Nota de programa da encenação polonesa de **O Pagador de Promessas**, Teatro Novo de Lodz, Polônia, 1963. Publicado em: O TEATRO DE Dias Gomes na perspectiva da crítica. In: GOMES, Dias. **Os heróis vencidos (O Pagador de Promessas e O Santo Inquérito)**. Organização de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 452. v. I.

⁵⁹² LA RICA, Carlos de. Revista de Cultura Brasileña, Tomo V, n. 19, Madri, dezembro de 1966. Publicada em: Ibid., p. 455-456.

⁵⁹³ Ibid., p. 456.

⁵⁹⁴ ISTO É, 05/09/1979. Reeditado em: Ibid., p. 467.

⁵⁹⁵ O TEATRO DE Dias Gomes na perspectiva da crítica. In: GOMES, Dias. **Os heróis vencidos (O Pagador de Promessas e O Santo Inquérito)**. Organização de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 467. v. I.

Do mesmo modo, em 1980 Alberto Guzik⁵⁹⁶ retoma o universo de **O Pagador** com seus lavradores e capoeiristas e seu povo humilde e obstinado. Realça ainda a importância da obra dentro da trajetória do TBC: “[...] uma das mais vibrantes criações da dramaturgia brasileira”.⁵⁹⁷ Igualmente não deixa de reconhecer a importância da obra para os críticos:

A fábula de Dias Gomes impressiona fortemente os críticos. Todos abrem um espaço para falar dessa trama de cerrados fios e poderosa estrutura. A criação do dramaturgo é unanimemente louvada e, ao contrário do que ocorreu com **Pedreira das Almas**, onde a ambição trágica de Jorge Andrade foi bastante contestada, não se recusa essa dimensão a Dias Gomes.⁵⁹⁸

A obra é ainda objeto da reflexão de publicações especializadas. Dessa forma, está presente na análise de Oscar Fernández.⁵⁹⁹ Além de reconhecer que **O Pagador** é “uma peça marcadamente social, bem estruturada e dramaticamente convincente”,⁶⁰⁰ o autor a situa como ponto de partida de uma abordagem mais ampla do teatro brasileiro: “Após uma existência um tanto vacilante e no geral apagada, o teatro brasileiro dá indícios de chegar à maturidade”.⁶⁰¹

Faz-se também presente no estudo de J. Schoenbach,⁶⁰² que identifica o desenvolvimento da trama próximo ao da tragédia clássica: a ação dividida em três atos, transcorrendo em vinte e quatro horas e em um só lugar. E diz ainda: “O **Pagador** de

⁵⁹⁶ GUZIK, Alberto. 1960-1964: Sob o signo da brasiliade. In: _____. **TBC**: Crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986 apud O TEATRO DE Dias Gomes na perspectiva da crítica. In: GOMES, Dias. **Os heróis vencidos (O Pagador de Promessas e O Santo Inquérito)**. Organização de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 435-437. v. I.

⁵⁹⁷ Ibid., p. 437.

⁵⁹⁸ Ibid.

⁵⁹⁹ FERNÁNDEZ, Oscar. O novo teatro social brasileiro. Latin American. **Theatre Review**, n. 21, Lawrence EUA, The University of Kansas, outono de 1968 apud O TEATRO DE Dias Gomes na perspectiva da crítica. In: GOMES, Dias. **Os heróis vencidos (O Pagador de Promessas e O Santo Inquérito)**. Organização de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 470-471. v. I.

⁶⁰⁰ Ibid., p. 471.

⁶⁰¹ Ibid., p. 470.

⁶⁰² SCHOENBACH, Peter J. Modern Brazilian Social Theatre: Art and social document. 1973. Tese (Doutorado) – Rutgers University, 1973, f. 274-358 apud O TEATRO DE Dias Gomes na perspectiva da crítica. In: GOMES, Dias. **Os heróis vencidos (O Pagador de Promessas e O Santo Inquérito)**. Organização de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 470. v. I.

Promessas é um eficaz documento de protesto social contra as iniquidades do Brasil moderno”.⁶⁰³

Leon F. Tyday⁶⁰⁴ identifica a obra como um “marco” não apenas na trajetória do próprio dramaturgo, mas no teatro brasileiro.

O Pagador, portanto, com seu enredo comovente, sua estrutura meticulosamente elaborada e um protagonista que é provavelmente o personagem mais memorável de toda a dramaturgia brasileira, figura merecidamente como uma das melhores peças da tradição teatral deste século.⁶⁰⁵

Por todas estas (re)leituras e interpretações, torna-se indubitável a importância de **O Pagador** para a dramaturgia brasileira. Conforme evidencia Antonio Mercado:

Basta lembrar que **O Pagador**, sucessivamente reencenado no Brasil desde a sua estreia em 1960, tanto por grupos amadores como profissionais, é considerada uma das obras-primas do teatro realista moderno, e já foi traduzida para 13 idiomas (inglês, francês, russo, alemão, polonês, espanhol, italiano, vietnamita, hebraico, idish, sueco, grego e servo-croata), sendo encenada seis vezes nos Estados Unidos, quatro na Polônia, além de montagens na União Soviética, Cuba, Espanha, Itália, Grécia, Israel, Portugal, Japão, Argentina, Uruguai, Equador, Peru, México, Vietnã do Norte, Suécia e Marrocos.⁶⁰⁶

Apesar de abrangerem diferentes temporalidades e propósitos, existe algo que perpassa essas diversas retomadas da obra: sem dúvida, em todas elas, é o texto dramático que vem para o centro do debate. De todas as nuances possíveis e imagináveis do teatro, é ele que adquire espaço privilegiado de discussão. E, consequentemente, seu próprio criador. É certo que todo esse movimento não é gratuito.

⁶⁰³ SCHOENBACH, Peter J. Modern Brazilian Social Theatre: Art and social document. 1973. Tese (Doutorado) – Rutgers University, 1973, f. 274-358 apud O TEATRO DE Dias Gomes na perspectiva da crítica. In: GOMES, Dias. **Os heróis vencidos (O Pagador de Promessas e O Santo Inquérito)**. Organização de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 473. v. I.

⁶⁰⁴ LYDAY, Leon F. O teatro de Alfredo Dias Gomes. Dramatists in Revolt – The New Latin American Theater. Londres: University of Texas Press, 1977, p. 221-242 apud Ibid., p. 474-476.

⁶⁰⁵ Ibid., p. 479.

⁶⁰⁶ MERCADO, Antonio. Coleção “Dias Gomes” apud O TEATRO DE Dias Gomes na perspectiva da crítica. In: GOMES, Dias. **Os heróis vencidos (O Pagador de Promessas e O Santo Inquérito)**. Organização de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p. 12. v. I.

Em seus mais variados depoimentos e entrevistas⁶⁰⁷ concedidos, Dias Gomes mostra-se em sintonia não apenas com a perspectiva do teatro brasileiro, mas com a própria história do Brasil, sob a qual, sem dúvida, se organiza.

É o que se torna perceptível em seu texto “O engajamento é uma prática da liberdade”.⁶⁰⁸ Para Dias Gomes, na luta contra a ditadura civil-militar instalada em 1964, o teatro foi o primeiro setor da intelectualidade brasileira a se organizar: “[...] no palco abriu-se a primeira trincheira”.⁶⁰⁹ Assembleias, manifestos e vigílias cívicas foram as suas formas de manifestar a insatisfação contra a falta de liberdade de pensamento. Se após 1964 os sindicatos foram reduzidos à imobilidade, os partidos políticos adquiriram uma dicotomia, os meios de comunicação de massa (rádio e televisão) estavam sob controle absoluto, pela sua própria “natureza”,⁶¹⁰ o teatro, por ser a única arte que usa o homem como meio de expressão, cumpriu um papel político social:

Este caráter de ato político-social da representação teatral, ato que se realiza naquele momento e com a participação do público, não pode ser esquecido se quisermos entender por que coube ao teatro um papel destacado na luta contra o *status quo* implementado em abril de 64. O

⁶⁰⁷ Dentre outras, a entrevista concedida a Ferreira Gullar e Moacyr Félix encontra-se sistematizada em: DIAS GOMES UM retrato de corpo inteiro. In: MERCADO, Antonio. (Coord.). **Coleção Dias Gomes: os falsos mitos (A Revolução dos Beatos e O Bem Amado)**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 635 p. v. 2.

⁶⁰⁸ GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. In: _____. **Os caminhos da Revolução (A Invasão, O Túnel, Amor em Campo Minado, Campeões do Mundo)**. Organização de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. p. 603-618. v. 3.

⁶⁰⁹ Ibid., p. 606.

⁶¹⁰ Em artigo publicado na Revista Civilização Brasileira, esse tema reaparece: “O teatro é a única arte (no meu entender, a dança também é teatro) que usa a criatura humana como meio de expressão. No cinema e na TV a imagem da criatura humana é utilizada, não a criatura viva, sensível e mortal. Esses meios de expressão, mais poderosos que quaisquer outros, tornam o teatro a mais comunicativa e social de todas as artes, aquela que, de maneira mais íntima e reconhecível, pode apresentar o homem em sua luta contra o destino. [...] O ator vive uma personagem, sem que naquele momento deixe de viver os minutos correspondentes de sua própria vida. [...] O ator teatral pode morrer em cena aberta, alterando drasticamente o que deveria acontecer no palco, esta carga trágica de que é portador é que lhe dá inexcedível autoridade para transmitir o sentido trágico de nossa existência”. (GOMES, Dias. Realismo ou Esteticismo: um falso problema. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 5-6, p. 223-224, Mar. 1966.). É possível identificar nessa passagem uma aproximação com o tema da ambiguidade e duplicidade humanas desenvolvido por Anatol Rosenfeld em seu “Fenômeno Teatral” e é certo que tal aproximação não é gratuita.

teatro era, de todas as artes, aquela que oferecia uma resposta imediata e mais comunicativa.⁶¹¹

Em verdade, essa é uma das expectativas de Dias Gomes a respeito da arte teatral. Em entrevista concedida a Ferreira Gullar e Moacyr Félix, o dramaturgo toca em temas extremamente complexos para os anos de 1960, tais como as perspectivas e possibilidades do CPC, do Arena e do denominado “teatro popular”. Da mesma maneira, a relação entre o campo artístico e o campo político, bem como o tema do engajamento se fizeram presentes em suas preocupações. No que se refere ao seu processo criativo⁶¹² em **O Pagador**, Dias Gomes justifica/legitima o seu “herói” nos seguintes termos:

Mas o que nos interessa não é o dogmatismo cristão, a intolerância religiosa – é a crueldade de uma engrenagem social construída sobre um falso conceito de liberdade. Zé do Burro, por definição, é um homem livre. Por definição, apenas. O que nos importa é a exploração de que ele é vítima – exploração que constitui também um dos alicerces da sociedade em que vivemos.

O Pagador de Promessas nasceu, principalmente, dessa consciência que tenho de ser explorado e impotente para fazer uso da liberdade que, em princípio, me é concedida. Da luta que travo com a sociedade, quando desejo fazer valer o meu direito de escolha, para seguir o meu próprio caminho e não aquele que ela me impõe. Do conflito interior em que me debato permanentemente, sabendo que o preço da minha sobrevivência é a prostituição total ou parcial. Zé do Burro faz aquilo que eu desejaria fazer – morre para não conceder. Não se prostitui. E sua morte não é inútil, não é um gesto de afirmação individualista,

⁶¹¹ GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. In: _____. **Os caminhos da Revolução (A Invasão, O Túnel, Amor em Campo Minado, Campeões do Mundo)**. Organização de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991, p. 608. v. 3.

⁶¹² O seguinte questionamento datado de 1981 merece ser reproduzido: “Nas suas ‘Notas de Introdução’ ao **Pagador**, você disse que a peça nasceu, principalmente, da consciência que tem de ser explorado e impotente para fazer uso da liberdade que, em princípio, lhe é concedida. ‘Zé do Burro faz aquilo que eu desejaria fazer – morre para não conceder. Não se prostitui. E sua morte não é inútil, não é um gesto de afirmação individualista, porque dá consciência ao povo, que carrega seu cadáver como bandeira’. Ao que você se referia?”. Dias Gomes responde: “Bem, é claro que eu me referia à minha própria experiência intelectual num país capitalista, lutando diariamente para não me prostituir, para não conceder ao menos naquilo que afetava a minha dignidade. Lutando para viver a minha vida e raras vezes conseguindo. Problema meu de intelectual? Problema de todos os intelectuais honestos. Problema de tanta gente. Problema universal”. (GOMES, Dias. [Entrevista]. **DEPOIMENTOS V**, Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, 1981. Entrevistadores: Aldomar Conrado, Tereza Rachel, Sebastião Uchoa, Roberto de Cleto, José Renato.) Reeditado em: MERCADO, Antonio. (Coord.). **Coleção Dias Gomes: os falsos mitos (A Revolução dos Beatos e O Bem Amado)**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 589-590. v. 2.)

porque dá consciência ao povo, que carrega o seu cadáver como bandeira.⁶¹³

Em verdade, todo esse retrospecto revela que se constituiu uma “memória histórica”⁶¹⁴ em torno de **O Pagador**. Tal perspectiva auxilia, até certo ponto, a compreender as escolhas de Rosenfeld no âmbito da dramaturgia brasileira. Mas, para além das premiações que a peça recebeu, para além do lugar de destaque que a crítica especializada nacional ou internacional lhe concedeu e para além do modo como Dias Gomes legitima o fazer teatral, bem como o processo criativo na obra, a maneira como Rosenfeld a recupera e o sentido que efetivamente lhe agrega deve ser localizado e problematizado no seu pensamento teatral no sentido mais amplo. Deve-se na verdade situar a temporalidade em que Rosenfeld a interpreta e o modo como a personagem Zé do Burro, o “herói”, lhe serve de inspiração e/ou a possibilidade de interpretação da realidade brasileira “ao nível da consciência atual”.⁶¹⁵ Essa proposta é uma constante em seu pensamento sobre a dramaturgia brasileira. Para tanto, é necessário pensá-la frente às demais escolhas que adquiriram relevância em seu exercício reflexivo.

Em outras palavras, é chegado o momento de retirar consequências das escolhas de Rosenfeld explícitas no desenvolvimento de seu pensamento teatral. É indubitável que a ambiguidade ou duplicidade da vida do homem, explícita em seu “Fenômeno Teatral”, o “olhar épico da distância” que sobressai de sua análise sobre o teatro épico de Brecht e o personagem Zé do Burro como possibilidade de repensar a constituição/problematização do “herói humilde” são efetivamente temas singulares em sua abordagem. De que modo é possível partir desses temas/conceitos e retirar consequências históricas? Tal questionamento se torna mais complexo uma vez que os recursos interpretativos elaborados por Rosenfeld estabelecem “categorias”, mas o

⁶¹³ GOMES, Dias. Nota do autor. In: _____. **O Pagador de Promessas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 55.

⁶¹⁴ Sobre este conceito, consultar: VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997. 219 p.

⁶¹⁵ ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 39.

processo em que eles estão inseridos é mais amplo.⁶¹⁶ Para compreendê-los é necessário “voltar ao processo”⁶¹⁷ de suas construções, isto é, situar a temporalidade que lhe serve de “inspiração”.

“ERA UM HOMEM CUJO TRABALHO, CUJA ARGÚCIA CRÍTICA FOI SE IMPONDO E FOI SE IMPONDO TANTO PELO QUE TRAZIA, QUANTO PELO QUE RECEBEU E SOUBE INCORPORAR [...]”

Inserida no depoimento de Jacó Guinsburg,⁶¹⁸ que procura analisar o “espaço” que o teatro ocupou no pensamento de Anatol Rosenfeld, a passagem acima se refere a uma abordagem de seu trabalho como crítico.⁶¹⁹ Trabalho esse resultante tanto da “bagagem” que já possuía como da que recebeu e incorporou no Brasil. É certo que a perspectiva adotada nesse ato de “rememorar”⁶²⁰ elegeu como prioridade o repertório intelectual, o qual, conforme exposto antes, perpassa diversos campos de conhecimento, como a Filosofia, a Estética e a Arte. Em termos de referenciais, se ele trouxe da Alemanha, dentre outros, Thomas Mann e Bertolt Brecht,⁶²¹ “recebeu” aqui no Brasil

⁶¹⁶ Essas questões foram inspiradas nas reflexões da disciplina **História e Linguagens**, ministrada pela professora doutora Rosangela Patriota Ramos, em específico na leitura e discussão de KOSELLECK, Heihart. **Futuro passado:** contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. 368 p.

⁶¹⁷ Cf. VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997. 219 p.

⁶¹⁸ Depoimento de Jacó Guinsburg sobre Anatol Rosenfeld para o projeto **Alemanha Brasil**. Dinâmicas Transculturais. Ensaios Transdisciplinares. Entrevistado por Nádia Barros. Direção de Breno Langhi. Data da entrevista: 17 Out. 2008. Disponível em: <http://www.lai.fu-berlin.de/forschung/forschungsprojekte/aktuelle_projekte/brasilianischeintelektuelle/entrevistados/jac_guinsburg>. Acesso em: 25 Set. 2013. [Transcrito]

⁶¹⁹ A respeito de seu trabalho como crítico teatral, Jacó Guinsburg diz o seguinte: “[...] era interlocutor do Décio e do Sábato e da classe teatral. A classe teatral o convidava constantemente para dar palestra sobre autores da dramaturgia alemã, anteriormente, eu acho, ele já havia feito para círculos alemães palestras deste tipo em São Paulo e Londrina, lá naquele grupo de refugiados ele ia constantemente para lá, todos os anos eles o convidavam”. (Depoimento de Jacó Guinsburg sobre Anatol Rosenfeld para o projeto **Alemanha Brasil**. Dinâmicas Transculturais. Ensaios Transdisciplinares. Entrevistado por Nádia Barros. Direção de Breno Langhi. Data da entrevista: 17 Out. 2008. Disponível em: <http://www.lai.fu-berlin.de/forschung/forschungsprojekte/aktuelle_projekte/brasilianischeintelektuelle/entrevistados/jac_guinsburg>. Acesso em: 25 Set. 2013. [Transcrito]

⁶²⁰ Cf. VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997. 219 p.

⁶²¹ No que se refere ao repertório de Anatol Rosenfeld, a pesquisadora Érica Gonçalves de Castro afirma: “É evidente a importância de sua formação filosófica, e a influência mais operacional neste âmbito vem da estética fenomenológica de Nicolai Hartmann e também da crítica alemã. [...] No campo da ficção, os autores que tem maior destaque em sua crítica são, em primeiro lugar, Thomas Mann e, na

Augusto dos Anjos,⁶²² Lima Barreto,⁶²³ na literatura; Jorge Andrade e Dias Gomes, no teatro.

Para os propósitos da reflexão aqui apresentada, tal perspectiva é fundamental, tornando-se necessário estender o denominado repertório intelectual para um repertório também histórico. Em outras palavras, torna-se necessário indagar de que maneira os processos históricos desencadeados no país que o “recebeu” se tornaram constituidores de seu pensamento teórico teatral, ou seja, avaliar as interconexões entre as dimensões teóricas, críticas e históricas.⁶²⁴ Ao mesmo tempo, a possibilidade de pensar o seu repertório à luz do que trouxe e agregou traz outra possibilidade, a saber, o modo como a relação entre o passado e o presente se “concretiza” nas escolhas que se destacam de seus escritos sobre teatro.

É justamente com este intuito que os seus ensaios foram aqui considerados como documentos.⁶²⁵ É também essa mesma perspectiva que, do ponto de vista metodológico, justifica a exposição do movimento interno de seus textos, bem como o acompanhamento, ainda que de forma resumida, de seus referenciais e, principalmente, a procura por mostrar a singularidade de sua interpretação frente aos seus “pares” e interlocutores.

fase final de sua produção crítica, Bertolt Brecht”. CASTRO, Érica Gonçalves de. **Clássicos e cabotinos:** a obra crítica de Anatol Rosenfeld. 2007. 118 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemãs) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, f. 08.

⁶²² ROSENFELD, Anatol. A costela de prata de Augusto dos Anjos. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 263-270.

⁶²³ Id. Um grande mulato: Lima Barreto. In: _____. **Preconceito, Racismo e Política**. Organização e notas de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 148-160.

⁶²⁴ Cf. KOSELLECK, Heihart. **Futuro passado:** contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. 368 p.

⁶²⁵ Para tal objetivo, os vieses de discussão, tais como força das ideias e processo histórico, o processo de formação/legitimização dos conceitos e sua abordagem no âmbito da história e, enfim, os diferentes níveis de historicidade – historicidade dos documentos e historicidade dos conceitos – serão primordiais. (Cf. Ibid.)

Se se partir de uma temporalidade histórica e não apenas cronológica,⁶²⁶ é possível situar os escritos de Rosenfeld – em suma, as “categorias” que constrói em sua interpretação – na década de 1960. O que se pode afirmar sobre essa temporalidade?

Guerra do Vietnã, Maio de 68, Revolução Cubana, chegada do homem à lua, internacionalização da economia capitalista, bipolaridade, contracultura, revolução musical, manifestações estudantis, contestação, efervescência cultural etc. são categorias que, além de revelar processos históricos e mostrar as suas consequentes elaborações intelectuais, demonstram que, independentemente do viés adotado pelo discurso, com vistas a compreendê-las, tudo que se escreve sobre a década de 1960 parece, conforme posto por Sandra Jathy Pesavento⁶²⁷ a respeito de outra temática, um *dejá vu*. Desse modo, todos os processos desencadeados de forma geral no mundo e de maneira específica no Brasil revelam uma busca constante de articular categorias e processos sociais.

No que se refere ao Brasil, o golpe civil e militar que depôs o presidente João Goulart (Jango) em março de 1964 tornou-se um “marco”⁶²⁸ de instauração da ditadura civil-militar que duraria vinte e um anos. Tal processo ocorreu num momento de crise da economia brasileira e das manifestações estudantis, operárias e camponesas. As bandeiras defendidas por tais grupos, incorporadas pelo governo Jango, constituíam as denominadas “reformas de base”. Conforme demonstra Nadine Habert:

⁶²⁶ Cf. KOSELLECK, Heihart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. 368 p.

⁶²⁷ PESAVENTO, Sandra Jatay. História e Literatura: uma velha nova história. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**. Debates 2006. [En línea]. Puesto en línea el 28 de janero, 2006. <<http://NuevoMundo.revues.org/1560>>. Acesso em: 20 Jan. 2013.

⁶²⁸ Segundo João Manuel Cardoso e Fernando A. Novais, se, no período entre 1950 e 1979, viveu-se no Brasil a expectativa de consolidação de uma “nação moderna”, quando foi possível a definição de “novos padrões de consumo” empreendida por uma sociedade em “constante movimento”, nesse processo o ano de 1964 é também um marco porque demonstra uma “[...] inflexão, com a mudança do ‘modelo’ econômico, social e político de desenvolvimento, e esta transformação vai se consolidando a partir de 1967-68. Mas, nesse período (1964-79), as dimensões mais significativas dessa mudança não eram perceptíveis, deixando uma impressão de continuidade essencial do progresso, manchada, para muitos, pelo regime autoritário”. MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da vida privada no Brasil**: contrastes na intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 572. v. 4.

Os militares, associados aos interesses da grande burguesia nacional e internacional, incentivados e respaldados pelo governo norte-americano, justificaram o golpe como “defesa da ordem e das instituições contra o perigo comunista”. [...] O golpe foi uma reação das classes dominantes ao acrescimento dos movimentos sociais, mesmo tendo estes um caráter predominantemente nacional-reformista.⁶²⁹

Desse modo, as primeiras medidas tomadas foram: intervenção nos sindicatos e nas unidades estudantis, proibição de greves, instauração da censura, criação do SNI (Serviço Nacional de Informações), cassação de mandatos, fechamento de partidos e criação por decreto do bipartidarismo – Arena (Aliança Renovadora Nacional) e MDB (Movimento Democrático Brasileiro).⁶³⁰

É certo que todo esse processo revela que não bastava aos militares tomarem o poder, era necessário consolidar a sua “obra”. Para tanto, se fez uma reorientação do aparelho de Estado já durante o governo Castelo Branco (1964-1967):

Segundo Roberto Campos, o primeiro ministro do Planejamento, a “reforma e a modernização institucional foram as maiores conquistas” do PAEG (Plano de Ação Econômica do Governo). De fato, através das reformas financeira, fiscal e administrativa foram lançadas as bases para o modelo capitalista pretendido, no qual a economia se assentaria no tripé: capital multinacional, grande capital nacional e capital estatal. As reformas abriram ainda o caminho para aprofundamento da intervenção estatal na economia, traço que se acentuaria nos governos militares seguintes.⁶³¹

Como face desse mesmo processo se estabeleceu uma “política salarial cruel”. Se a perspectiva do milagre brasileiro permitia à classe média urbana maiores oportunidades de salário e emprego, para os trabalhadores rurais e para a classe operária

⁶²⁹ HABERT, Nadine. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 2003, p. 08. No que se refere ao tema da ditadura civil-militar, é necessário apontar outras referências:

FICO, Carlos. **Além do golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004. 392 p.

REIS FILHO, Daniel Arão. **Ditadura militar, esquerda e sociedade**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000. 84 p.

⁶³⁰ Cf. HABERT, 2003, op. cit., p. 08.

⁶³¹ PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60**: rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Ática, 1993, p. 47.

a situação era efetivamente bem mais complexa: “O arrocho e as intervenções nos sindicatos garantiam o controle sobre a classe trabalhadora”.⁶³²

Para consolidação dessa obra era necessário também “mobilizar” a educação⁶³³ de maneira específica e toda a cultura de modo geral. No que se refere à primeira, na área universitária a privatização foi a regra geral, bem como a política de alfabetização de adultos.

Com relação à política de alfabetização de adultos, o governo militar, logo após o golpe, convocou a Cruzada ABC, sediada no Recife, dirigida por missionários norte-americanos e funcionando com verbas do governo dos EUA, para substituir o Plano Nacional de Alfabetização do Ministério da Educação e Cultura e o MEB (Movimento de Educação de Base). A intenção óbvia era erradicar as experiências de alfabetização pelo método Paulo Freire, ou qualquer outro que pudesse estimular a conscientização e o pensamento crítico.⁶³⁴

Com vista à “Integração Nacional”, o governo militar estabeleceu sua “obra” no âmbito cultural⁶³⁵ e o modo que encontrou para legitimá-la foi a Doutrina de Segurança Nacional.⁶³⁶ Houve ainda nesse processo uma associação entre uma “política

⁶³² PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60:** rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Ática, 1993, p. 51.

⁶³³ No que se refere educação no período militar, consultar: FONSECA, Selva Guimarães. **Caminhos da História Ensinada.** Campinas: Papirus, 1993. 169 p.

⁶³⁴ PAES, 1993, op. cit., p. 53.

⁶³⁵ Quanto às ações do Estado nessa esfera, a colocação de Renato Ortiz merece ser colocada: “A presença do Estado se exerce ainda, e, sobretudo, através da normatização da esfera cultural. A partir de 1964 são baixadas inúmeras leis, decretos-leis, portarias, que disciplinam e organizam os produtores, a produção e a distribuição de bens culturais – regulamentação da profissão de artista e técnico, obrigatoriedade de longas e curta-metragem brasileiros, portarias regularizando o incentivo financeiro às atividades culturais”. ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 88-89.

⁶³⁶ Para Helio Gaspari, a grande diferença entre a política dos civis e a dos militares está no fato que a última precisa construir uma corporação burocrática que, antes de tudo, necessita ser coesa. É justamente sob esse aspecto que situa a empreitada de “racionalizações” criada pelos militares. Dentre elas, a mais significativa foi a Doutrina de Segurança Nacional: “A diferença central da Doutrina de Segurança Nacional, tanto para quem combateu a ditadura como para quem a adorou, está no fato de que ela nada teve de doutrina, muito menos de ideologia. A expressão “segurança nacional” embutiu um preconceito, talvez uma ideia. Como uma personagem do escritor V.S. Naipaul, “ela tem muitas opiniões, mas não chegam a formar um ponto de vista”. Nos seus 21 anos de vida, o regime militar operou nas questões de segurança do Estado por meio de elementares práticas policiais. Quando essas práticas foram colocadas em português mais complicado, isso foi feito para construir rationalizações justificativas. Primeiro se deu à tortura a condição de política de Estado. Depois é que se criou um

modernizadora nas telecomunicacões”, que permitiu, dentre outras, a criação da Embratel (1965) e do Ministério das Comunicações (1968-1970), e a criação de algumas instituições como o Conselho Federal de Cultura⁶³⁷ e o INC (Instituto Nacional do Cinema). Se, por meio da censura,⁶³⁸ o regime tentava impedir a circulação de ideias consideradas contrárias aos seus interesses, objetivava também, por outro lado, construir uma cultura condizente com seus propósitos. A intervenção nas instituições da sociedade civil na tentativa de tutelar as organizações estudantis se materializou na Lei Suplicy e na Lei de Imprensa (1967), sendo que essa última “[...] limitava a função política da imprensa, controlava a divulgação de informações, além de criar uma série de motivos para justificar a censura, a instauração de processos ou a intervenção governamental”.⁶³⁹

Se, por meio de decretos, leis, atos institucionais, conselhos e instituições, se deu a “racionalização” do regime, a criação dos DOI-CODIS (Departamento de Operações Internas – Centro de Operações de Defesa Interna) revelava a força de seu aparato de repressão. A sistematização da tortura,⁶⁴⁰ o assassinato e o desaparecimento de presos políticos foram suas principais ações.

“Sistema de Segurança Interna”, que nem sistema chegou a ser”. GASPARI, Hélio. **A ditadura envergonhada**. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2002, p. 39-40.

⁶³⁷ Com o propósito de investigar os discursos do Estado pós 64 sobre a produção e a organização da cultura, Renato Ortiz faz um apontamento importante sobre a criação desse conselho: “A sessão inaugural do Conselho, aberta pelo presidente Castelo Branco, mostra como o Estado atribuía uma importância considerável às questões culturais, e o que se esperava de uma instituição como aquela. Apesar de o CFC não ser um órgão executivo, seu objetivo seria coordenar as atividades culturais. Castelo Branco sublinha a necessidade de o governo desenvolver para a cultura um ‘plano de envergadura nacional’; Tarso Dutra, então ministro da Educação, também se refere a um ‘plano nacional em favor da cultura’. Essa preocupação de se pensar a questão cultural em termos nacionais está na raiz da criação do próprio Conselho, cuja finalidade primeira, segundo seus estatutos, seria formular, em conjunto com as autoridades governamentais, uma política nacional de cultura”. ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 90-91.

⁶³⁸ Para um aprofundamento desse tema, dentre outros, consultar:

AQUINO, Maria Aparecida. **Censura, Imprensa e Estado Autoritário (1968-1978)**: O exercício cotidiano da dominação e resistência: O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru: EDUSC, 1999. 270 p.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1993. 148 p.

⁶³⁹ PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60**: rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Ática, 1993, p. 57-58.

⁶⁴⁰ A respeito da tortura durante o regime militar brasileiro, consultar:

Sem simplificar as diferentes percepções históricas e suas consequentes tentativas de intervenção, é possível dizer que se constituiu paralelamente ao golpe, apesar de sua tentativa de ser hegemônico, uma oposição de esquerda de grupos pertencentes às camadas médias intelectualizadas (artistas, intelectuais, jornalistas, estudantes⁶⁴¹), bem como partidos de esquerda,⁶⁴² setores do movimento estudantil, operários e setores da Igreja.

Não é sem razão que Roberto Schwarz afirma: “nunca fomos tão engajados”.⁶⁴³

Houve

CARDOSO, Maria Abadia. **Mortos sem Sepultura**: diálogos cênicos entre Sartre e Fernando Peixoto, São Paulo, Hucitec, 2011. 320 p.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** 35 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. 261 p.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**: a esquerda brasileira das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987. 255 p.

KUSHNIR, Beatriz. (Org.). **Perfis cruzados**: trajetórias e militância política no Brasil. Rio de Janeiro: Imago, 2002. 259 p.

⁶⁴¹ O CPC da UNE se organizou num movimento desencadeado em 1960. Conforme posto pela historiadora Rosangela Patriota: “Nesse período, em outro processo político e cultural, em 1960, durante o governo Miguel Arraes em Pernambuco, o Movimento de Cultura Popular (MCP), uma sociedade civil autônoma que aglutinou nomes como Germano Coelho, Aberlado da Hora, Paulo Freire, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Paulo Rosas, Anita Paes Barreto, Luiz Mendonça, entre outros, teve entre seus objetivos a criação de um Teatro de Cultura Popular. Já no Rio de Janeiro surgiu outra frente de atuação: O Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes ou CPC da Une”. PATRIOTA, Rosangela. Representações da liberdade na cena teatral brasileira sob a ditadura militar. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Orgs.). **História e Linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 324. [História e Linguagens]

⁶⁴² Se no âmbito dos partidos políticos o PCB, mesmo depois do golpe de 1964, continuou a defendera a revolução pacífica e em duas etapas (uma democrática e outra socialista), as lutas internas iriam resultar em “rachas”. É justamente nesse universo que iriam surgir as organizações que optaram pela luta armada. (Cf. HABERT, Nadine. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 2003. 95 p.) Para um estudo aprofundado sobre a luta armada, consultar:

GABEIRA, 1988, op. cit.

GORENDER, 1987, op. cit.

RAMOS, Alcides. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil, São Paulo: EDUSC, 2002. 362 p.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Unesp/FAPESP, 1993. 284 p.

⁶⁴³ Em verdade, esse é o título de seu artigo publicado em **Sequências Brasileiras**. É importante descrever o modo como a apropriação do termo aparece em sua análise: “Usada em seu sentido genérico, a palavra ‘engajamento’ não tem cor própria. Um intelectual tanto pode se engajar no centro como na direita ou na esquerda. O senso das proporções entretanto logo avisa que o termo aparece excessivo para a opção pelo centro. Algo como ‘ousar’ uma ida à pizzaria. No caso da direita, o que destoa é a defesa do privilégio, que briga com a vibração democrática que irradia daquela palavra cuja

Intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de *Habeas corpus* etc. – Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá pra cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. *Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país.* Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom.⁶⁴⁴

Desse modo, o lócus privilegiado da década de 1960 – em que os processos históricos e o campo das ideias fazem um constante ir e vir – são as manifestações culturais. Sejam elas na música, na literatura, no cinema ou no teatro. No que se refere à linguagem teatral, a reflexão de Rosangela Patriota é cristalina:

Após o golpe de 64, no que se refere ao teatro, as produções paulistanas foram marcadas por significativos debates envolvendo questões da conjuntura política do período, enquanto, no Rio de

parcialidade pela esquerda se deve à repercussão generosa da figura de Sartre". (SCHWARZ, Roberto. **Sequências Brasileiras**: Ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 172.) Nos anos de 1960 a definição sartreana de "intelectual engajado" causará impacto não apenas no âmbito brasileiro. Ainda que a expressão esteja inserida em sua obra **Em defesa dos intelectuais** (SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. Tradução de Sergio Goes de Paula. São Paulo: Ática, 1994. 72 p.), é o seu ensaio **Que é a Literatura?** (SARTRE, Jean-Paul. **Que é a Literatura?** 3 ed. Tradução de Carlos Felipe Moisés, São Paulo: Ática, 2004. 231 p.) que passará a ser o parâmetro para a definição de "escrita engajada" ou intelectual engajado", definindo, para além dessas denominações, os debates em torno das noções de forma x conteúdo e ética x estética, as quais deveriam permear as produções. No que se refere a esse tema, consultar:

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Tradução de Dagobert de Aguirra Roncari. São Paulo: EDUSC, 2002. 331 p.

CARDOSO, Maria Abadia. Entre o orgulho e a possibilidade de transformação: o engajamento em **Mortos sem Sepultura** de Jean-Paul Sartre. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, v. 2, ano 2, n. 4, Out/Nov./Dez de 2005. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br/PDF5/ARTIGO%205%20-%20MARIA%20ABADIA.pdf>.

Quanto à recepção das ideias de Sartre no Brasil desse período, de acordo com Rosangela Patriota, havia "convergência de interesses", que se materializou não apenas na retomada de sua noção de engajamento, mas no espaço que a sua dramaturgia adquiriu: "Naquele momento, as peças de Sartre voltaram aos palcos pelo trabalho do Grupo Oficina. Em 1959, em uma coprodução com a Aliança Francesa, com a direção de Jean Luc Descaves, foi encenada As Moscas e, em 1960, A Engrenagem, com direção de Augusto Boal". GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro: Ideias de uma História**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 147.

⁶⁴⁴ SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 7-8.

Janeiro, trabalhos como os de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) e do **Grupo Opinião** procuraram atingir uma faixa de público maior, por meio de encenações que enfocavam conteúdos relativos à “cultura popular”, como literatura de cordel e teatro de revista, entre outros.

É importante revelar, também, que essas temáticas e concepções formais foram resultado de escolhas efetuadas nos embates políticos daquele momento. Assim sendo, compreender as opções de Vianinha, por exemplo, implicava reconhecer o seu diálogo com as premissas do Partido Comunista Brasileiro (PCB), ao passo que as perspectivas dos musicais do Teatro de Arena (**Arena conta Zumbi** e **Arena conta Tiradentes**) e de encenações do Teatro Oficina (**O Rei da Vela**) passaram a suscitar outras compreensões, distintas da ideia de “resistência democrática”, aliada à recuperação da “cultura popular”.⁶⁴⁵

Desse modo, é com intuito de construir “narrativas” que permitam uma compreensão/problematização do processo que aparecem, dentre outros, nomes como Glauber Rocha,⁶⁴⁶ no cinema; Augusto Boal, G. Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho,⁶⁴⁷ no teatro. São essas mesmas referências históricas que motivarão tanto cineastas e dramaturgos, quanto grupos,⁶⁴⁸ críticos⁶⁴⁹ e diretores teatrais⁶⁵⁰ mostrar o quanto são

⁶⁴⁵ PATRIOTA, Rosangela. História, Estética e Recepção: o Brasil contemporâneo pelas encenações de **Eles não usam Black-Tie** (G. Guarnieri) e **O Rei da Vela** (O. de Andrade). In: _____; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **História e Cultura: espaços plurais**. Uberlândia: NEHAC/Aspecitos, 2002, p. 113-114.

⁶⁴⁶ “O filme **Terra em Transe** (1967), de Glauber Rocha, foi a principal película a defender a tese da luta armada e produziu debates acalorados entre intelectuais de esquerda e artistas engajados”. RAMOS, Alcides Freire. “Maioria Absoluta” (1964, Leon Hirszman): engajamento político e linguagem cinematográfica. In: CARDOSO, Heloisa Helena Pacheco; PATRIOTA, Rosangela. **Escritas e narrativas históricas na contemporaneidade**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011, p. 148.

⁶⁴⁷ Tal possibilidade pode ser elucidada no estudo sobre a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho (Cf. PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999. 229 p.). Numa perspectiva crítica, o debate político e estético no Brasil dos anos de 1960 e 1970, bem como a historicidade de sua produção artística são sistematicamente avaliados. Nesse processo, os diversos agentes que ocuparam as colunas de jornais e revistas e que se propuseram a discorrer sobre essa construção cumpriram uma função. Dessa forma, movidos por propostas de lutas e intervenção, os críticos fazem a retomada de Vianinha, especialmente de sua peça **Rasga Coração**.

⁶⁴⁸ No que se refere à procura dos grupos teatrais em estabelecer uma intervenção, Rosangela Patriota evidencia as perspectivas dos Grupos Opinião Arena e Oficina: “No Rio de Janeiro, após a UNE e o CPC terem sido colocados na ilegalidade, Vianinha, Ferreira Gullar, Paulo Pontes, Armando Costa, Tereza Aragão, entre outros, formaram o Grupo Opinião, aliás, nome retirado do espetáculo musical **Opinião**, que é considerado a primeira manifestação do meio artístico contra a ditadura militar. Já em São Paulo, o Arena, também sob o impacto de **Opinião**, iniciou a fase dos musicais (**Arena conta Zumbi** e **Arena conta Tiradentes**), que foi entremeada a encenações de textos de dramaturgos estrangeiros e brasileiros. Nesse processo, em São Paulo, uma outra companhia, Teatro Oficina, passou a ganhar projeção no debate político, em 1967, com o espetáculo **O rei da vela**, de Oswald Andrade. A recepção dessa montagem não pode ser dissociada do impacto que filmes como **O**

tênuas as fronteiras entre a arte e a política, as quais, sobremaneira, singularizam o estabelecimento de um perfil profissional:

Um aspecto de grande relevância que muitas vezes deixou de ser considerado refere-se às condições históricas que permitiram o surgimento de um tipo de profissional, nas décadas de 1950/1960, com formação e participação em movimentos sociais, sindicatos e/ou partidos políticos, e propiciaram que o diálogo arte/política fosse construído com vistas a buscar transformações no âmbito do Estado e das relações no processo produtivo.

Sob esse prisma, os atores desse período, em linhas gerais, viveram as seguintes situações: 1. interpretaram a conjuntura sociopolítica como revolucionária; 2. assistiram, com perplexidade, à derrubada do governo Goulart e à tomada do poder pelos militares; 3. testemunharam o estabelecimento gradativo da censura e restrições a liberdades individuais; 4. travaram disputas em torno da resistência democrática x luta armada; 5. viram o aumento progressivo de ações guerrilheiras tanto na cidade quanto no campo; 6. sentiram a intensificação do aparato repressivo, prisões, torturas, assassinatos e

desafio, de Paulo César Sarraceni, e **Terra em transe**, de Glauber Rocha, tiveram. Em especial esse último, aliado a leituras de Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, construiu os subsídios que permitiram criar cenicamente uma interpretação antropofágica da aludida peça". PATRIOTA, Rosangela. Representações da liberdade na cena teatral brasileira sob a ditadura militar. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Orgs.). **História e Linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 325. [História e Linguagens]

⁶⁴⁹ Sobre este assunto, consultar: GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro: Ideias de uma História**. São Paulo: Perspectiva, 2012. 269 p. Em especial, o capítulo intitulado "Nacionalismo crítico – Liberdade – Identidade nacional".

⁶⁵⁰ O ator e diretor teatral Fernando Peixoto faz a seguinte leitura do período: "Fomos interrompidos por uma força maior: armas metralharam a sede de nosso Centro Popular de Cultura, nosso potencial de expressão e reflexão crítica [...] foi castrado, nossos cantores e músicos foram amordaçados e os militares fardados ou não passaram a vigiar as portas de nossos teatros enquanto seus subalternos mutilaram nossos filmes, logo depois institucionalizou a censura como forma de silenciar nossa imprensa e de proibir a divulgação de nossas peças e romances. Artistas e intelectuais começaram a ser cassados ao mesmo tempo que nossos representantes políticos legítimos (eleitos pelo voto popular) eram sumariamente cassados. O povo que buscávamos alcançar [...] para dar um significado produtivo ao nosso trabalho cultural [...] passou a ser nosso ensanguentado mas imbatível companheiro de cela e de tortura". (PEIXOTO, Fernando. Cultura do golpe ao apodrecimento do golpe. In: _____. **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 53.) Desse modo, para Peixoto, a violência de 1964, apesar da dúvida e perplexidade que trouxe, não foi hegemônica. Inclusive o seu trabalho como diretor teatral na década de 1970 "prova" isso. É o que objetivou mostrar o projeto **O Brasil da Resistência Democrática: o espaço cênico, político e intelectual de Fernando Peixoto** (Coordenado pela professora doutora Rosangela Patriota Ramos). Nessa década dirigiu, entre outras peças, **Don Juan** de Molière (1970), **Tambores na Noite** de Bertolt Brecht (1972), **A Semana e Frei Caneca** de Carlos Queiroz Telles (1972), **Frank V** de Durrematt (1973), **Um Grito Parado no Ar** e **Ponto de Partida** de G. Guraniéri, respectivamente em 1973 e 1976, e **Coiteiros** de José Américo de Almeida e **Mortos sem Sepultura** de Jean-Paul Sartre (1977).

exílio de lideranças políticas e culturais; 7. participaram da busca de novas alternativas políticas e culturais.⁶⁵¹

Como todo documento que a “operação historiográfica”⁶⁵² elege, os escritos sobre teatro de Anatol Rosenfeld não estão “soltos”, ou seja, são frutos de um determinado lugar, portanto os temas que eles abordam dialogam, até certo ponto, com a temporalidade aqui evidenciada. Diz-se até certo ponto porque, conforme posto antes, se de um lado ele “recebe/incorpora” os processos que essa sucinta contextualização⁶⁵³ histórica da década de 1960 demonstra, por outro lado, ele já traz em sua “bagagem” um referencial histórico que lhe permite fazer uma oposição ferrenha a “[...] toda orientação exclusivista, etnocentrada, fundamentalista, alimentada em místicas do Estado, do Chefe, da Raça, da Crença, da Classe, da Nação e da própria Razão”,⁶⁵⁴ construções essas que o Nazismo⁶⁵⁵ consolidou. Em suma, não é possível fazer uma simples associação entre o “contexto” e as categorias que Rosenfeld construiu.⁶⁵⁶ Até mesmo

⁶⁵¹ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro: Ideias de uma História.** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 163.

⁶⁵² Cf. CERTEAU, Michel de. **A escrita da História.** Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 345 p.

⁶⁵³ O uso desse termo deve ser compreendido na seguinte acepção: “Contextualizar, portanto, é buscar estabelecer novas significações para o objeto, analisando, justapondo, comparando ou contrapondo diferentes documentos históricos”. RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos:** Cinema e História do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002, p. 260.

⁶⁵⁴ GUINSBURG, Jacó. Homenagem a Anatol Rosenfeld. In: _____; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld.** São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 171.

⁶⁵⁵ O modo como o Nazismo aparece elaborado na trajetória de Anatol Rosenfeld foi abordado no primeiro capítulo deste trabalho.

⁶⁵⁶ Isso se mostra inviável inclusive do ponto de vista cronológico, uma vez que seus escritos sobre Dias Gomes datam de 1960. Mas, por outro lado, ao considerar que o golpe civil militar, como todo processo histórico, não se constituiu de um instante para outro, houve uma “desestabilização planejada”. Conforme posto por Maria Helena Simões Paes: “Nesse processo o IPES associou-se ao IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática), fundado por empresários e militares no final dos anos 50. Anticomunista e ligado à CIA (Agência Central de Informações dos EUA), o IBAD recebia contribuições de industriais e banqueiros nacionais, de proprietários rurais, de grupos internacionais e da própria CIA. O IPES-IBAD ligou-se ainda a oficiais da ESG, associação que gerou o ‘estado maior’ do movimento civil-militar que derrubaria João Goulart”. (PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60:** rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Ática, 1993, p. 41.) Ao mesmo tempo, como demonstra J. Guinsburg, “[...] acho que os trabalhos que ele fez sobre o teatro com relação à estética teatral são trabalhos que têm permanência para qualquer leitor, de qualquer época, quer dizer... Por outro lado, a visão que ele tem de certos aspectos da literatura brasileira e da realidade brasileira tem valor não só histórico como tem uma percepção muito fina de processos que na época estavam, digamos, cozinhando em fogo lento que depois estourariam”. Depoimento de Jacó Guinsburg sobre Anatol Rosenfeld para o projeto **Alemanha Brasil.** Dinâmicas Transculturais.

porque o modo como ele “interpreta” a realidade histórica “presente” relaciona-se com a sua trajetória, o seu “passado”. Conforme demonstra Haroldo de Campos em seu rememorar:

Eu sei que, na fase final de Rosenfeld, ele estava profundamente traumatizado pelos rumos que tomava a situação política brasileira desde o golpe de 1964. Ele como que sentia no ambiente brasileiro uma certa sintomatologia que lhe fazia vir à memória, como num círculo vicioso pesadelar (eu estou cunhando um adjetivo da palavra “pesadelo”), como num círculo vicioso pesadelar, repito, aqueles problemas que ele viveu na Alemanha e que o fizeram emigrar para o Brasil.

[...] Havia, em Rosenfeld, parece-me, viva e acesa, uma dialética frutuosa de interpretação entre o lado *ético* e o lado *estético*, embora eu registre que, nesse momento final, parece ter havido um avivamento da tônica *ética* em seu pensamento.⁶⁵⁷

Acredita-se que é com referência a essa percepção histórica constituída e constituidora de duas temporalidades que se delineia a junção entre o olhar do teórico/crítico e o olhar do sujeito histórico participante do processo.⁶⁵⁸ Desse modo, é em face dessa “dualidade” que determinados temas que adquirem maior relevo em seu pensamento teatral devem ser situados, a saber, a teatralidade da vida do homem, o olhar épico da distância e a possibilidade de construção do herói humilde.⁶⁵⁹

Ensaios Transdisciplinares. Entrevistado por Nádia Barros. Direção de Breno Langhi. Data da entrevista: 17 Out. 2008. Disponível em: <http://www.lai.fu-berlin.de/forschung/forschungsprojekte/aktuelle_projekte/brasilianischeintelektuelle/intervistados/jac_guinsburg>. Acesso em: 25 Set. 2013 [Transcrito]

Uma vez que não há maiores elementos a serem mobilizados no depoimento e nem documentos a serem consultados, essa associação é aqui apenas sugerida.

⁶⁵⁷ CAMPOS, Haroldo. Uma convergência textual. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 90-91.

⁶⁵⁸ Reflexão inspirada em: GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro: Ideias de uma História**. São Paulo: Perspectiva, 2012. 269 p.

⁶⁵⁹ No que se refere ao “herói humilde”, é necessário retirar ainda maiores consequências históricas de sua proposta. Para tanto, dois apontamentos se fazem necessários: em primeiro lugar, investigar os demais processos criativos em que Rosenfeld o identifica como possibilidade de problematização, em específico os propósitos de Augusto Boal; em segundo lugar, pensar o lugar e o modo como essa perspectiva estabelece um campo interpretativo para Rosenfeld na história do teatro brasileiro. Em termos de possibilidades teóricas e metodológicas, a obra **Teatro Brasileiro: ideias de uma história** fornece indícios importantes. Portanto, essa proposta será desenvolvida no próximo capítulo.

Do que foi exposto até o momento, percebe-se que, para construir a sua interpretação, Rosenfeld mobilizou repertórios teóricos e filosóficos específicos e, apesar de suas construções não deixarem de considerar a dimensão estética, já que se trata de uma linguagem existe uma preocupação em situar os “recursos” formais; há também em todas essas temáticas a constituição de uma percepção da história como um campo de possibilidades.⁶⁶⁰ Assim, a teatralidade da vida do homem e, de certa forma, as escolhas de Rosenfeld diante dos processos criativos de Brecht e Dias Gomes – consideradas as diferenças no repertório cultural e histórico de suas respectivas temporalidades, uma vez que são dramaturgos/intelectuais que procuraram estabelecer uma interlocução com os momentos históricos vividos – revelam uma insatisfação com os processos desencadeados. É justamente nesse aspecto que reside a singularidade interpretativa que Rosenfeld lhes concede. O teórico/crítico compartilha da denominada insatisfação dos dramaturgos⁶⁶¹ que propõe analisar. É o que se percebe no trecho de

⁶⁶⁰ No que se refere a essa perspectiva, é possível uma aproximação com a tese de Benjamin: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo. [...] Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como vencedor do Anticristo. O som de despertar do passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”. (BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226. v. 1.) Tal aproximação não é gratuita, conforme aponta Haroldo de Campos: “Diria, para concluir meu depoimento: acho que a presença de Anatol em nosso ambiente literário, extremamente estimulante, extremamente generosa, pode dar, a um intelectual brasileiro, a imagem do que teria sido a convivência com uma personalidade do mesmo tipo, ou de semelhante tipo de formação, um escritor e um filósofo, um ensaísta e um crítico, judeu alemão, como, por exemplo, Walter Benjamin. Eu vejo, não sei por que, quando penso em Anatol, para dar uma ideia de sua presença em nosso meio, um pouco a imagem de uma pessoa como Walter Benjamin atuando no contexto brasileiro. É a imagem de intelectual que eu vejo mais próxima da atitude *ética e estética* de Anatol Rosenfeld. Até mesmo essa cortesia (dizem que Benjamin tinha uma cortesia “chinesa”), até mesmo essa postura de extrema boa educação comportamental, convivendo com uma atitude subversiva e transgressora em relação às normas estéticas e políticas. Até isso me parece aproximar essas duas eminentes pessoas, esses dois grandes intelectuais, dentro de um mesmo paradigma”. CAMPOS, Haroldo. Uma convergência textual. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 91.

⁶⁶¹ No que se refere ao processo criativo de Dias Gomes, é necessário salientar que o próprio dramaturgo reconhece a pertinência do viés interpretativo que Rosenfeld constrói. É o que se percebe em seu depoimento: “Você disse bem, Anatol Rosenfeld foi, de fato, o instrumento crítico mais bem aparelhado posto a serviço do nosso teatro”. Entrevista concedida a Ferreira Gullar e Moacyr Félix, que se encontra sistematizada em: DIAS GOMES um retrato de corpo inteiro. In: MERCADO, Antonio. (Coord.). **Coleção Dias Gomes**: os falsos mitos (**A Revolução dos Beatos e O Bem Amado**). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 566. v. 2.

CAPÍTULO III - O pensamento teatral de Anatol Rosenfeld: os autores, as obras, os temas e a (re)constituição de uma escrita da História

seu ensaio “O humor judaico”:⁶⁶² “[...] o palhaço trágico não é nenhum mito. É um grave sinal quando perdemos o humor: isso prova que aceitamos a realidade como ela é; prova que estamos satisfeitos. Não há coisa mais triste do que estar satisfeitos”.⁶⁶³ Ao mesmo tempo, a “exigência” da denominada insatisfação é uma evidência de “presentificação” do passado.

⁶⁶² ROSENFELD, Anatol O Humor Judaico. In: _____. **On The Road:** ficção. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 142-145.

⁶⁶³ Ibid., p. 144.

Capítulo IV

A CRÍTICA TEATRAL DE ANATOL ROSENFELD E SUA INTERFACE COM A CULTURA BRASILEIRA

O interessante é que ele [Anatol Rosenfeld] era muito alemão, e, ao mesmo tempo, já tinha um apego grande pelo Brasil, um interesse muito grande pelo Cinema Brasileiro, lia muito Literatura Brasileira, Antropologia, lia muito sobre o Brasil.

Tanto é que teve uma atuação importante. Eu me lembro da atuação dele no teatro. Atuação no teatro foi toda no sentido de se colocar contra uma voga então, um tipo de espetáculo em que o espectador era agredido praticamente. Se colocava contra essas coisas, exagero que havia na época.

Boris Schnaiderman

Apesar de todas as dúvidas, é preciso destacar que dificilmente se encontrarão no teatro brasileiro dos últimos anos experimentos e resultados dramatúrgicos e cênicos tão importantes como Zumbi e Tiradentes, como proposição renovadora do teatro engajado. A poética de Boal é um ensaio ímpar e completamente singular no domínio do pensamento estético brasileiro. As objeções levantadas, mais que negar, pretendem discutir as teses de Boal. As referências à modernidade do mito mostram que Boal se encontra em boa companhia ao procurar recuperar, embora de modo discutível, o uso do mito no teatro engajado.

Reconhecer a eventual viabilidade estética de um teatro agressivo e violento, assim como os motivos frequentemente justos da sua manifestação, não implica acreditar, desde logo, no seu valor geral e na sua eficácia necessária, no sentido de abalar o conformismo de amplas parcelas do público. A violência pode certamente funcionar – e tem funcionado – no caso de peças e encenações excelentes ou ao menos interessantes. O mérito de José Celso no terreno artístico é indiscutível. Mas fazer da violência o princípio supremo, em vez de apenas elemento no contexto estético válido, afigura-se contraditório e irracional.

Anatol Rosenfeld

CONSIDEREM-SE AS SEGUINTEs constatações: “Mas talvez o traço distintivo de sua obra crítica esteja nessa capacidade de entrecruzar várias áreas do saber, iluminando umas através das outras”;⁶⁶⁴ “Evidentemente falávamos muito sobre teatro. Impressionava-me o seu grande conhecimento de estética do teatro e eu o estimulava sempre a aplicá-lo na sua produção crítica”.⁶⁶⁵ Por meio dessas passagens o crítico teatral Anatol Rosenfeld é retomado por seus “pares”. Certamente, conforme posto antes, tanto Décio de Almeida Prado quanto Sábato Magaldi têm como referência, nesse

⁶⁶⁴ PRADO, Décio de Almeida. Em memória de Anatol Rosenfeld. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 18.

⁶⁶⁵ MAGALDI, Sábato. O crítico de teatro. In: Ibid., p. 99.

exercício de rememorar a formação de Rosenfeld, que ela é “literária, filosófica e crítica”.⁶⁶⁶

Coaduna com essas memórias o fato de, no nível conceitual, perceber-se em Rosenfeld uma diversidade de abordagens que abarcam a literatura e, de maneira especial, o teatro. Entre outros temas que poderiam ser mencionados, ocupou-se da particularidade da obra de arte literária;⁶⁶⁷ do fenômeno teatral;⁶⁶⁸ da especificidade do teatro germânico⁶⁶⁹ e do teatro brasileiro;⁶⁷⁰ da trajetória do chamado teatro épico.⁶⁷¹ Assim, sob sua pena, essa linguagem, em seus variados aspectos, tornou-se objeto de reflexão. Dramaturgos, obras e seus respectivos processos criativos, bem como os espetáculos e os trabalhos de encenadores e diretores teatrais e suas propostas de intervenção estética foram nuancados por sua interpretação. Em suma, o teatro, considerado em termos de texto e cena e os diferentes níveis de interlocução entre uma instância e outra, foi objeto de sua abordagem.

Contudo, ainda que essas questões evidenciem o quanto a linguagem teatral abre um leque de problematizações, elas não esgotam as possibilidades investigativas oriundas desse campo. Os escritos de Rosenfeld referentes à crítica teatral são reveladores dessa dimensão. Se se fizer um retrospecto nessa categoria dos seus textos, em específico os dedicados à análise crítica da produção teatral no Brasil, verifica-se que, em seu conjunto, os seus trabalhos procuraram sempre retirar consequências da ideia de “produção”. Tanto é que sua crítica teatral não se pautou somente pela interpretação da montagem de textos específicos contextualizando/problematizando as propostas estéticas de diretores, mas esteve também entre suas preocupações a

⁶⁶⁶ GUINSBURG, Jacó. Anatol Rosenfeld e o teatro. In: _____; FILHO, Plínio Martins (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 114.

⁶⁶⁷ ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e problemas da obra de arte literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976. 67 p.

⁶⁶⁸ Id. **Prismas do teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993. 257 p.

⁶⁶⁹ Id. **O Teatro Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1968. 173 p.

⁶⁷⁰ Id. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982. 122 p.

⁶⁷¹ Id. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 176 p.

abordagem das condições de produção do próprio teatro. É o que fica perceptível em dois artigos de sua autoria, “O ano teatral de 1970” e “Teatro em crise”.⁶⁷²

“O ano teatral de 1970 não foi muito feliz para o teatro de São Paulo. Em comparação com os anos anteriores, houve poucas revelações e estas não foram particularmente impressionantes”.⁶⁷³ Com essa constatação Rosenfeld iniciou o primeiro artigo. Foram nele abordadas, entre outras, as montagens de **A cantora careca** no Teatro Oficina, sob a direção de Antonio Abujamra; **Onde não houver um inimigo, urge criar um**, de João Bethencourt (direção de José Renato); **Um dois três de Oliveira quatro**, de Lafayette Galvão; **Seu tipo inesquecível**, de Eloy de Araújo; **A vinda do Messias** (direção de Emílio de Biasi), chegando o crítico à seguinte constatação: “Nenhum dos autores estreantes mencionados conseguiu alcançar o nível da fornada anterior – José Vicente de Paula, Antonio Bivar, Leilah Assunção e Consuelo de Castro”.⁶⁷⁴ Os espetáculos **Don Juan**, de Molière, (Fernando Peixoto); **Macbeth**, de Shakespeare, (Fauzi Arap); **Pena que ela seja uma perdida**, de John Ford (Roberto Vignati); **Beijo no Asfalto**, de Nelson Rodrigues (Antonio Pedro) e **Álbum de Família** (Jaime Barcellos) também foram elencados. O artigo é concluído do seguinte modo:

O espetáculo mais perfeito do ano, vindo do Rio, foi sem dúvida **O arquiteto e o imperador da Assíria**, de Arrabal, na extraordinária encenação de Ivan de Albuquerque, com os desempenhos empolgantes de Rubens Correia e José Wilker. Uma das melhores encenações já vistas em palcos brasileiros à base de um texto complexo de grande beleza e força. Ainda assim, tendemos a considerar mais importante, embora não tão perfeita, a encenação de **O Interrogatório** (Peter Weiss), dirigida por Celso Nunes. A opção, no caso, decorre talvez em parte de razões extra-estéticas e extrateatrais, embora a importância temática, evidentemente, não possa ser separada dos fatores estético-teatrais. A decisão, em casos como esses, depende em última análise do momento histórico e da função que o crítico atribui ao teatro.⁶⁷⁵

⁶⁷² Ambos publicados em: ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993. 257 p.

⁶⁷³ Id. O ano teatral de 1970. In: Ibid., p. 179.

⁶⁷⁴ Ibid., p. 183.

⁶⁷⁵ Ibid., p. 188.

Do que foi exposto, percebe-se que esse é um artigo de balanço sobre a produção teatral do ano de 1970.⁶⁷⁶ Percebe-se ainda que, menos que fazer comentários extensos sobre as diversas faces das montagens, isto é, o texto dramático, o trabalho de diretores, de atores, de figurinistas etc., a preocupação de Rosenfeld foi noticiar os diferentes espetáculos e pôr em discussão um tema que sua reflexão deixa transparecer como fundamental: o público.

[...] é fora de dúvida que o público teatral está crescendo, embora não tanto quanto o número de espetáculos. E certamente haveria público em maior se fosse possível manter os preços mais acessíveis, se os empresários pensassem numa publicidade mais intensa e mais inventiva, se houvesse uma maior concentração de teatro num só lugar (teatrolândia) e, de outro lado, maior número de companhias frequentando os bairros, se se desse ao público melhor condução de ônibus ou mesmo de táxis, se se diversificassem as encenações [...] e se, ao fim, se se tentasse criar uma organização que reunisse o vasto potencial de espectadores, sobretudo das classes menos remediadas, proporcionando-lhes mensalmente um ou dois espetáculos a preços módicos. [...]

Que existe um grande potencial mobilizável de público, mormente de jovens e estudantes, foi confirmado por pesquisa (Ibope, 1968). Embora a televisão leve, na realidade, enorme vantagem, no que se refere à assistência, sobre o cinema e o teatro, isso decorre em ampla medida do fácil acesso, não do interesse maior. Perguntados sobre que passatempo os diverte mais, os estudantes da amostra preferiram o teatro (8%) à televisão (6%) e ao cinema (6%) (festas e reuniões, 26%; na prática de esportes, 22% etc.). É surpreendente verificar que apenas 4% dos estudantes escolheriam a televisão se pudesse optar, ao passo que 13% acolheriam o teatro, 22% os livros, 7% o cinema etc. Se você pudesse escolher entre um bom programa de televisão e uma boa peça, a que preferiria assistir em primeiro lugar? No total, 43% iriam preferir a televisão, 30% o cinema e 27% o teatro. No entanto, entre o grupo de 18 a 24 anos, 24% preferiram a televisão, 44%, o cinema e 32% o teatro. Entre os estudantes, 11% se decidiram pela televisão, 37% pelo cinema e 52% pelo teatro (!!).⁶⁷⁷

⁶⁷⁶ No que se refere ao estudo da produção teatral não somente do ano de 1970, mas da década, algumas referências são importantes:

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro**: Ideias de uma História. São Paulo: Perspectiva, 2012. 269 p.

NOVAES, Adaulto. (Org.). **Anos 70**: teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1979. 110 p.

FERNANDES, Silvia. **Grupos teatrais – anos 70**. Campinas: Unicamp, 2000. 268 p.

⁶⁷⁷ ROSENFELD, Anatol. O ano teatral de 1970. In: _____. **Prismas do teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/Edusp/Unicamp, 1993, p. 180-181. A pesquisa Ibope é citada em mais dois artigos de sua autoria, “Teatro em crise” e “Teatro Brasileiro atual” ambos editados em **Prismas do Teatro**.

O mesmo tema retornou em seu segundo artigo. Identificando que há a crença em uma crise no teatro brasileiro que empresários, diretores, atores e autores se propuseram a debater, Rosenfeld enfatizou: “A crise de que se fala quase exclusivamente é de público: uma encenação normal raramente consegue atrair, nos dias comuns, mais que cinquenta ou setenta espectadores, se é que consegue tanto”.⁶⁷⁸ Foram também aí retratadas a relação entre teatro e televisão, o trabalho do ator nesses dois veículos e a relação entre forma e conteúdo. No que se refere a esse último aspecto, afirmou: “[...] a representação e interpretação teatrais da complexa realidade contemporânea, ao nível da consciência atual, se defrontaria com enormes dificuldades. O mundo planetário de hoje cabe no palco? O inconsciente [...] cabe no diálogo?”.⁶⁷⁹

De maneira geral, Rosenfeld retomava questões já expostas em outros artigos de sua autoria, tais como a problemática da representação frente ao “mundo administrado”⁶⁸⁰ e a questão do fenômeno teatral.⁶⁸¹ Merece ser destacado que, no final do artigo, colocou em suspensão o consenso quanto a uma crise no teatro brasileiro, adotando como referência processos criativos específicos:⁶⁸²

Diga-se o que quiser, é impossível negar que houve ainda, nos últimos anos, momentos em que o teatro, ultrapassando o âmbito estritamente artístico (e a arte teatral quanto mais teatro e arte é, tende a transcender-se) foi uma das forças mais vibrantes, instigadoras e

⁶⁷⁸ ROSENFELD, Anatol. Teatro em crise. In: _____. **Prismas do teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993, p. 243.

⁶⁷⁹ Ibid., p. 249.

⁶⁸⁰ Id. Kafka e o romance moderno. In: _____. **Letras e Leituras**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. p. 41-64.

⁶⁸¹ Id. O Fenômeno Teatral. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 21-44.

⁶⁸² Em seu artigo “O teatro brasileiro atual”, Rosenfeld teceu comentários sobre as propostas dramatúrgicas e cênicas de vários processos criativos. São suas principais referências os dramaturgos Plínio Marcos, Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues e Ariano Suassuna e os diretores Augusto Boal e Zé Celso, dentre outros. Apesar de reconhecer essas criações como um campo de possibilidade, identificava uma situação precária no teatro brasileiro do momento em que escrevia: “Não se apoia numa grande tradição como a europeia: falta o numeroso público de *habitués*, a organização de associações de espectadores, a promoção de que dispõem as indústrias culturais”. (ROSENFELD, Anatol. O teatro brasileiro atual. In: _____. **Prismas do teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993, p. 168-169.) Mas concluiu: “Apesar de todas as dificuldades, tanto financeiras, quanto de outra ordem, o teatro brasileiro atual mostra uma vitalidade surpreendente. No desenvolvimento das últimas décadas foi de grande importância a função das escolas de teatro, frequentemente integradas nas universidades. Resultados exemplares, neste sentido, obteve a Escola de Arte Dramática de São Paulo, fundada há cerca de vinte anos por Alfredo Mesquita. Entre as escolas de outros Estados merecem menção as de Belém, Salvador e Porto Alegre, todas elas conhecidas pelo excelente nível alcançado”. (Ibid., p. 170.)

profundas do movimento cultural brasileiro. Criações como **Arena conta Tiradentes** ou **Feira Paulista de Opinião** ou algumas encenações de José Celso, anteriores ao desvio de **Gracias, Señor** (pense-se no **Rei da Vela** ou na **Selva das Cidades**); o aparecimento de um dramaturgo excepcional como Plínio Marcos, seguido de autores talentosos como Leilah Assunção, Consuelo de Castro, José Vicente, Antonio Bivar e outros.⁶⁸³

Já no que se refere propriamente à interpretação de Anatol Rosenfeld sobre espetáculos, algumas críticas de sua autoria merecem ser expostas. Em artigo publicado no Jornal **Crônica Israelita** em 31 de outubro de 1964, o crítico expôs sua interpretação sobre **Andorra**⁶⁸⁴ de Max Frisch. Era seu propósito comentar a montagem do Teatro Oficina, reconhecendo que “José Celso Martinez Corrêa reafirma-se com este trabalho como um dos mais sérios e inteligentes diretores do Brasil”.⁶⁸⁵ Segundo sua crítica, contribuíram para o funcionamento do espetáculo a cenografia de Flávio Império e o excelente desempenho dos atores, como Renato Borghi (Andri) e Míriam Mehler (Barblin), Oswaldo de Abreu (soldado), Lineu Dias (padre), Abrahão Farc (hospedeiro), Fauad Jorge (marceneiro), Fernando Peixoto (o Alguém), Francisco Martins (Idiota), dentre outros. Há ainda a problematização do desempenho de um dos atores:

Um caso à parte é o mestre escola de Fauzi Arap. O desempenho é magistral na linha adotada, mas é difícil concordar com essa linha. O pai adotivo, de Fauzi Arap, tornou-se uma figura triste, talvez mesmo uma triste figura. Mas deveria ser, de fato, uma figura trágica – o que é uma coisa inteiramente diversa. É, bem de acordo com a teoria da tragédia de Aristóteles, uma pequena falha, um erro perdoável e humano – o medo da bisbilhotice e dos preconceitos dos concidadãos – que destrói a vida de um homem excelente, em si de elevada estatura moral. Sua mentira inicial produz, num encadeamento inexorável, consequências terríveis que aniquilam os filhos e acabam expondo toda a sociedade a uma provação que revela o vazio moral de Andorra.⁶⁸⁶

Apesar dessas colocações concernentes ao espetáculo, o foco dessa leitura é o texto dramático. É esse o centro do viés interpretativo. Há um sucinto resumo de enredo

⁶⁸³ ROSENFELD, Anatol. Teatro em crise. In: _____. **Prismas do teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993, p. 257.

⁶⁸⁴ Artigo publicado também em **Prismas do Teatro**.

⁶⁸⁵ Id. Andorra no Teatro Oficina. In: Ibid., p. 140.

⁶⁸⁶ Ibid., p. 141.

e uma ampla reflexão sobre o tema do preconceito, em específico o seu “mecanismo psicológico”. Colabora para a sua constituição a ideia de que “a vítima se molda segundo a imagem que a maioria forma dela”.⁶⁸⁷ Mais do que mostrar o efeito do preconceito sobre a vítima, a preocupação de Frisch, segundo Rosenfeld, é fazer uma análise sobre os portadores do preconceito, “Análise da sua inércia e covardia morais que são causa de consequência do preconceito”.⁶⁸⁸ Em suma, “[...] Percebemos logo que Andorra está em todos nós. Andorra são os ‘inocentes’ que ‘colaboram’ por inércia, conformismo, covardia e egoísmo; que não se incomodam enquanto ‘tudo vai bem para nós mesmos’”.⁶⁸⁹ Desse modo, as maiores cobranças de Rosenfeld referem-se ao tratamento que o dramaturgo fornece ao tema.

O ponto ambíguo da peça é a pouca fé que Frisch tem no homem. Apresentando o preconceito como mecanismo inerente à “natureza humana”, mecanismo universal, intemporal, ao invés de situá-lo nas condições históricas e sociais concretas que o determinam e que talvez possam ser modificadas, ele apenas condena o preconceito e os portadores dele; mas não nos dá uma visão de possibilidade (por mais remota que seja) de superá-lo coletivamente, em termos sociais. A superação, para ele, será sempre só um milagre individual.⁶⁹⁰

A proibição de **Os Espectros** de Ibsen pela censura imperial de Guilherme II é a inspiração inicial para Rosenfeld em seu artigo “Navalha na nossa carne”, publicado no Suplemento Literário de **O Estado de São Paulo**.⁶⁹¹ Para além da censura, que inclusive ocasionou a apresentação do espetáculo no teatro particular de Cacilda Becker, os dois processos demonstram que a “supressão da palavra não elimina a realidade”.⁶⁹² Assim, o viés problematizado por Rosenfeld é a questão da linguagem.

Navalha na Carne é um golpe de navalha na nossa carne; é um ato de purificação, justamente por causa da sua violência agressiva. Desejar-se-ia que o autor embelezasse as situações e abrandasse a obscenidade da linguagem? Qualquer tentativa nesse sentido seria disfarce e

⁶⁸⁷ ROSENFELD, Anatol. Andorra no Teatro Oficina. In: _____. **Prismas do teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993, p. 139.

⁶⁸⁸ Ibid.

⁶⁸⁹ Ibid., p. 138

⁶⁹⁰ Ibid., p. 140.

⁶⁹¹ Artigo Posteriormente publicado em **Prismas do Teatro**.

⁶⁹² Id. Navalha na nossa carne. In: Ibid., p. 144.

mentira. As três personagens – a prostituta, seu rufião e o arrumador invertido da pensão – deixariam de existir como personagens dramáticas se falassem outra linguagem. É no jargão chulo desses marginais, nas suas fórmulas fixas, ricas de “sabor pitoresco” para nós, mas pobres de humanidade por reduzirem toda a riqueza das relações humanas aos seus mecanismos mais elementares, é nessa linguagem que reside uma das conquistas de Plínio Marcos e uma das forças expressivas da peça. Ela exprime uma visão degradada, cínica, da realidade e, enquanto a exprime, degrada-a cada vez mais, corrompendo ao mesmo tempo os que a usam com o desesperado prazer de quem se sabe perdido. Por vezes ela suscita o nosso riso, pelo sabor que lhe é inherente, mas ao mesmo tempo nos faz envergonhar-nos do nosso próprio riso. A imagem precisa que essa gíria projeta de uma parcela ínfima da sociedade assusta-nos porque algo da sociedade maior e de todos nós está contido nessa parcela, embora grotescamente deformado, reduzido aos mecanismos mais primitivos. É por isso que esta peça é uma navalhada também na nossa carne.⁶⁹³

Rosenfeld tece um breve comentário sobre o “excelente desempenho” dos atores Paulo Vilaça, Ruthineia de Moraes e Edgard Gurgel Aranha. Em seguida retorna para o texto dramático e o foco principal de sua reflexão, a linguagem. Alega que as expressões obscenas e chocantes, ainda que causem certo efeito de choque, se associam com os intuios artísticos propostos, “Mas esse efeito pode coadunar-se perfeitamente com intuios artísticos, precisamente por romper a ‘bela aparência’ estética e impor violentamente a realidade”.⁶⁹⁴ O “obsceno”, segundo sua leitura, cumpre aqui uma função significativa no contexto total. Desse modo, a abordagem do crítico procura compreender a linguagem construída por Plínio Marcos associando-a à constituição de uma dada perspectiva estética. Esse é o viés explorado e problematizado na crítica:

Alegou-se que a peça é antiestética. Usando assim, o termo “estético” significa algo semelhante a “sorriso da sociedade”, algo como perfumar a decomposição para que ela possa ser apreciada com o “prazer desinteressado” da estética clássica. Entretanto, levado a sério e usado em sentido mais atual, o termo significa, aplicado ao nosso tema, a organização dramática adequada à comunicação eficaz.⁶⁹⁵

⁶⁹³ ROSENFELD, Anatol. Navalha na nossa carne. In: _____. **Prismas do teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993, p. 144-145.

⁶⁹⁴ Ibid., p. 146.

⁶⁹⁵ Texto que compõe a obra: Ibid., p. 147.

A relação entre texto e cena ou dramaturgo e encenador, bem como as interfaces de uma ou outra instância é o foco da crítica “Molière com Almofadas”.⁶⁹⁶ Para Rosenfeld, a adaptação e encenação de Fernando Peixoto no Teatro Oficina tem seu mérito. No que se refere ao espetáculo, “não se lhe pode negar excelentes qualidades”. Reconhece como válido o trabalho de direção, a cenografia de Flávio Império e os figurinos, para além do desempenho de Gianfrancesco Guarnieri (*Dom Juan*) e Antonio Pedro (*Sganarelle*) que, segundo sua leitura, “são excepcionais”. Contudo, por se tratar de um texto de Molière, faz uma ressalva: “Não porque se tenha de considerar Molière como intocável, mas porque a adaptação de uma grande peça [...] deveria ser significativa em função da realidade atual do país em que a obra é apresentada”.⁶⁹⁷ Para Rosenfeld, Molière é um dos primeiros niilistas consequentes da literatura europeia e sua revolta não se refere aos males de uma determinada sociedade, mas se posiciona contra a sociedade em geral. Se há trezentos anos a “crítica celeste” já não satisfazia, ela convence menos no momento da montagem. Sugere que o espetáculo deveria manter e reforçar a ambiguidade do personagem: “Tratar-se-ia da colocação certa dos acentos, da distribuição correta de luzes e sombras, para salientar os traços positivos de **Dom Juan** – a sede de liberdade e o amor a uma vida intensa e plena – e criticar os traços negativos, o anarquismo irracional, ‘politicamente superado’, do herói”.⁶⁹⁸ O crítico, assim, faz cobrança de uma “solução estética” para realçar não apenas a construção do dramaturgo, mas, principalmente, a temporalidade da própria encenação. É este o parâmetro da interpretação adotada por ele: “Não parece que a adaptação tenha optado por qualquer linha pensada, nem neste, nem em qualquer sentido diverso. Ela não se inspirou em problemas importantes da nossa realidade. Adotou dela apenas o aspecto superficial do rock e de orgias ‘hipizadas’. Desta forma beneficiou o espetáculo (o que merece aplausos), mas favoreceu muito mais os sentidos do que o sentido”.

É necessário salientar que essa apresentação inicial de algumas de suas críticas, ainda que não se tenha problematizado o conteúdo delas, objetivou acompanhar o

⁶⁹⁶ ROSENFELD, Anatol. *Molière com almofadas*. **Fato Novo**, São Paulo, s/d.

⁶⁹⁷ Ibid.

⁶⁹⁸ Ibid.

movimento que Rosenfeld efetivou em relação aos variados temas e objetos do teatro brasileiro que se propôs a analisar. Do que foi exposto até o momento, torna-se pertinente pensar os seus escritos no contexto do debate que se denomina “função da crítica”.⁶⁹⁹

Dada a diversidade e complexidade do tema, não é possível estabelecer uma única teoria que se proponha a definir a função da crítica. Contudo, faz-se necessário “mapear” algumas referências que legitimam a crítica sob duas perspectivas fundamentais: o estabelecimento de uma proposta de intervenção social e um investimento na linguagem artística.⁷⁰⁰ Em outras palavras, o tratamento das questões de ordem histórica e estética concernentes a essa atividade. No que se refere à primeira possibilidade, o estudo de Terry Eagleton, apesar de referir-se à literatura, é inspirador:

Nem sempre é tão fácil, ou tão necessário, decidir se é a teoria que está iluminando o texto ou se é este texto que está desenvolvendo a teoria. Seja como for, esse policiamento da teoria literária é uma ilusão, uma vez que, em primeiro lugar, tal teoria nunca é meramente “literária”, e nunca inherentemente redutível ao indefinível objeto ontológico conhecido como literatura. Afirmar que essa “teoria literária” não vai necessariamente derivar sua *raison d'être* do texto literário não significa entregar-se à teorização; significa admitir que, seja quais forem os efeitos práticos que ela possa ter, **irá expandir-se**

⁶⁹⁹ Sobre esse tema, é válido citar alguns referenciais:

EAGLETON, Terry. **A Função da Crítica**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 122 p.

MAROWITZ, Charles, et al. Será que os críticos têm alguma utilidade? **Cadernos de Teatro**, n. 123, Out./ Nov./ Dez. 1989.

MICHALSKI, Yan. O declínio da crítica na imprensa brasileira. **Cadernos de Teatro**, n. 100/101, p. 10, Jan.-Jun. 1984.

MAGALDI, Sábato. O teatro e a função da crítica. **O Perceivejo**, ano III, n. 3, p. 33, 1995.

No que se refere aos trabalhos desenvolvidos no campo da história que adotaram a crítica como uma das fontes de pesquisa, é importante destacar alguns trabalhos:

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999. 229 p.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: Edusc, 2002. 362 p.

CARDOSO, Maria Abadia. **Mortos sem Sepultura: diálogos cênicos entre Sartre e Fernando Peixoto**. São Paulo: Hucitec, 2011. 320 p.

⁷⁰⁰ Cf. CARDOSO, 2011, op. cit.

por um campo muito mais vasto de prática significativa.⁷⁰¹
[Destacado]

Sob a segunda possibilidade, é pertinente considerar o posicionamento de dois críticos que atuaram no teatro brasileiro nos anos de 1960 e 1970, Yan Michalski e Sábato Magaldi:

[...] faz parte de uma respeitável e internacional tradição da categoria artística chiar contra a crítica e afirmar que ela não tem importância. É provável que ela não tenha mesmo e poucas vezes tenha tido no passado, o tipo de importância que os artistas, segundo dizem, gostariam que ela tivesse: que ela abrisse “novos caminhos” diante do teatro ou revelasse ao ator, diretor etc., como ele deve trabalhar, e que erros deve corrigir. Tal missão, queiram os artistas ou não, não faz e nem pode fazer normalmente parte das funções das colunas da imprensa não especializada, que por natureza se dirige ao leitor leigo e tenta abrir com ele um diálogo cujo âmbito é delimitado pelas características leigas do leitor. Ainda assim, e dentro dessas limitações, uma crítica sólida, competente e assumidamente opinativa e analítica é **uma aliada importante do teatro**, em qualquer época ou lugar ela cria em torno dele um clima de polêmica e discussão vital para o seu desenvolvimento, e contribui para formar no público uma curiosidade, um grau de exigência que, a longo prazo, só podem resultar saudáveis para o teatro.⁷⁰² [Destacado]

O crítico sério participa do processo teatral, atua para o aprimoramento da arte. Não é necessário citar as numerosas campanhas que ele patrocinou ou apoiou, para a melhoria das condições dos que trabalham no palco. Alega-se, às vezes, que haveria um prazer sádico em destruir, quando é muito mais difícil a construção. Não creio que os críticos padeçam desse mal. Na minha longa carreira, sempre fiz restrições com extremo desgosto, sentindo-me contente ao elogiar. Porque o crítico, à semelhança de qualquer espectador, gosta de ver um bom espetáculo, e sente perdida a noite, se não aproveitou nada do que viu. Até para deleite pessoal, o crítico encara seu papel como o de parceiro do artista criador, **irmados na permanente construção do teatro.**⁷⁰³ [Destacado]

Yan Michalski, ao posicionar-se do lado oposto daqueles que acreditam ser papel da crítica ditar um modo de trabalho de atores ou diretores, diz que aquela competente é marcada por suscitar a polêmica e a discussão e isso é, segundo ele, vital

⁷⁰¹ EAGLETON, Terry. **A Função da Crítica**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 87.

⁷⁰² MICHALSKI, Yan. O declínio da crítica na imprensa brasileira. **Cadernos de Teatro**, n. 100/101, p. 10, Jan.-Jun. 1984.

⁷⁰³ MAGALDI, Sábato. O teatro e a função da crítica. **O Perceivejo**, ano III, n. 3, p. 33, 1995.

para o desenvolvimento do teatro. Num caminho bastante próximo, Sábato Magaldi visualiza o papel da crítica em termos de aprimoramento da arte e auxílio na construção do teatro. Portanto, ambos compreendem suas atividades como uma maneira de estabelecer intervenção no espaço em que atuam. Há uma proposta comum: contribuir para o desenvolvimento da linguagem teatral.

Desse modo, o entrecruzamento dessas duas perspectivas com a crítica teatral de Rosenfeld apresentada até o momento abre um campo de possibilidades. Adotando como ponto de partida o que foi exposto, sabe-se que sua crítica apresenta e problematiza os diversos componentes do espetáculo, incluindo obviamente a questão do público. Em suas análises sobre espetáculos, o debate não se restringe aos processos criativos de diretores e dramaturgos, mas delineia-se frente às discussões do fenômeno teatral e aos problemas e possibilidades do teatro no sentido mais amplo possível. Existe ainda uma associação e um movimento contínuo entre forma e conteúdo, bem como as nuances específicas de uma instância servir como “chave” ou mote investigativo para a outra. Há que se ressaltar ainda que, apesar de seu repertório filosófico e artístico ser amplo, é evidente a intenção de respeitar a singularidade e a temporalidade de cada objeto que se propõe a analisar.

Desse modo, se se considerar a crítica que fez aos espetáculos, a sua linha interpretativa adota como principais “cobranças” os seguintes aspectos: a exigência de construção de uma visão que permita suplantar o preconceito em termos sociais em **Andorra** (Max Frisch); o fato de a supressão da palavra não eliminar a realidade em **Navalha na carne** (Plínio Marcos) e a necessidade de uma peça ser significativa em função da realidade do país em que é apresentada em **Don Juan** (Molière). A partir dessa elaboração, será possível definir a fronteira entre a dimensão histórica e a dimensão estética?

Um exame inicial deve sugerir que essas problematizações têm uma “base” evidentemente histórica. Contudo, não se pode desconsiderar que os objetos que lhes servem de inspiração situam-se no campo da ficção, em suma, são obras artísticas. É necessário ainda destacar que, de acordo com a teoria desenvolvida por Rosenfeld, em

específico sua obra **Estrutura e problema da obra de arte literária**,⁷⁰⁴ por se tratar de uma linguagem, nesse caso o teatro, a dimensão estética não se aparta de sua própria constituição.⁷⁰⁵

De acordo com o que foi já apresentado, alguns questionamentos merecem ser postos: De que maneira pensar a escrita de Rosenfeld, nesse caso a sua crítica teatral, do ponto de vista metodológico e epistemológico? O que afirmar de seus escritos do ponto de vista “estilístico” e “estrutural”? O que se apresenta com uma ênfase maior em sua abordagem? Um interesse conceitual? Os aspectos formais? Quais concepções prevalecem em sua leitura? Quais concepções prevalecem em suas interpretações? Há determinadas prioridades ou temas privilegiados em suas críticas? De que maneira ressignifica determinados temas em suas análises sobre processos criativos no âmbito do teatro brasileiro? E, fundamentalmente, três questões essenciais: de que modo sua crítica resolve o embate entre a dimensão histórica e a dimensão estética? De que modo o “teórico” e o críticos aparecem em sua escrita? E ainda: qual a singularidade de sua crítica teatral frente aos seus “pares”?⁷⁰⁶ Todas essas indagações não elidem o propósito deste estudo em seu sentido mais amplo, qual seja, pensar a sua crítica teatral frente a sua própria atuação intelectual.

Diante de tais indagações, torna-se evidente que, para além de apresentar suas críticas teatrais, é fundamental acompanhar e problematizar a construção de sua leitura sobre determinadas propostas estéticas. Com o fito de retirar consequências históricas dessas mesmas propostas, se elegem aqui como documentos as suas críticas sobre o “sistema coringa” de Augusto Boal e o “teatro agressivo” de José Celso Martinez Corrêa. O mote investigativo no estudo desses escritos será acompanhar a

⁷⁰⁴ ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e Problema da Obra Literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976. 66 p.

⁷⁰⁵ Discussão desenvolvida no segundo capítulo deste trabalho.

⁷⁰⁶ Sob este aspecto algumas referências serão importantes:

ASSUNÇÃO, Maria de Fátima. **Sábato Magaldi: um mineiro no Rio de Janeiro**. 2004. 171 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005. 381 p.

MERCADO, Antonio. As três faces do crítico. **O Percevejo**, ano 3, n. 3, 1995.

“materialidade” do embate entre o que é estético e “não estético” ou teatral e extrateatral.

“A POÉTICA DE BOAL”: A SINGULARIDADE INTERPRETATIVA DE ANATOL ROSENFELD EM ARENA CONTA TIRADENTES

O questionamento da política extorsiva de Portugal, o contato com as ideias liberais europeias e os ecos da luta vitoriosa dos colonos ingleses na América do Norte delineiam o clima de insatisfação em Minas. Em Vila Rica, as ideias liberais começam a ser discutidas em reuniões secretas, nas casas de ricos mineradores, grandes proprietários, funcionários da administração colonial e intelectuais.

Em 1788 iniciava-se a elaboração de um plano para a libertação de Minas Gerais do domínio metropolitano. O plano adotava como estratégia a luta contra os metropolitanos e a organização do novo país após a libertação. Contava com o apoio de tropas do Rio de Janeiro e esperava-se que outras províncias proclamassem a sua independência. Entre os pontos mais defendidos pelos metropolitanos estavam: a mudança da capital para São João Del Rei e a fundação de uma universidade em Vila Rica, a abertura de fábricas de tecido, de ferro e de pólvora, a organização de milícias populares para defender a nova república, o aumento do valor monetário do ouro e a circulação de diamantes e o projeto da bandeira, a qual possuiria um triângulo simbolizando a Santíssima Trindade e o lema “Libertas quae sera tamem” (Liberdade ainda que tardia).

Contudo, após a delação de João Silvério dos Reis, o governo suspendeu a derrama e prendeu os principais líderes. Em seguida instituiu a devassa. Após três anos de apurações, foram anunciadas as sentenças dos conspiradores: onze foram condenados à morte, dos quais dez tiveram suas penas transformadas em exílio na África. Apenas um deles, chamado Joaquim José da Silva Xavier, de apelido Tiradentes, foi executado em 21 de abril de 1792.

Encontra-se delineada em um “tempo discursivo”⁷⁰⁷ – algumas linhas de dois parágrafos – a condensação de aproximadamente três ou quatro anos. Em outras palavras, já se apresenta aqui materializada a passagem de um “acontecimento” para um “fato”, sendo todo esse exercício revestido por uma linguagem em que “a história aparece pelas primeiras vias”: o livro didático.⁷⁰⁸

É certo que de maneira geral os autores de livros didáticos adotam imagens, se apoiam em diferentes documentos produzidos no “calor” dos acontecimentos e em diversos referenciais históricos e historiográficos.⁷⁰⁹ Contudo, no que se refere à Inconfidência Mineira, apesar de enfatizar um ou outro aspecto, a sua abordagem é construída do seguinte modo: a situação de Minas Gerais nos últimos anos do século XVIII, o anúncio da derrama, a elaboração do plano dos inconfidentes, a delação de Joaquim Silvério dos Reis, a devassa e as punições.

Se a escrita da história sobre a Inconfidência Mineira, conforme apresentada nos livros didáticos, consegue uma sequência e encadeamento dos fatos, o mesmo não se pode dizer da elaboração historiográfica. No que se refere à História do Brasil, a Inconfidência Mineira é um dos temas mais estudados e polêmicos. Conforme demonstra o historiador Alcides Freire Ramos, “Ao longo da História, a figura de Tiradentes e o desfecho da Inconfidência Mineira foram se revestindo de tons e ritmos distintos, de acordo com o momento em que foram retomados e atualizados. Isso permite dizer que a partir do instante em que aquele homem morreu nasceu um símbolo”.⁷¹⁰ Desse modo, existem estudos sobre esse movimento que, entre outros aspectos, focam seu caráter de revolta regional;⁷¹¹ o fato de que a revolta não se

⁷⁰⁷ Cf. CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 345 p.

⁷⁰⁸ Cf. VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997. 219 p. Não se objetiva fazer aqui um estudo sobre o livro didático, tema que merece uma pesquisa à parte.

⁷⁰⁹ Dentre outros, serviram de apoio para esses apontamentos, os livros didáticos:

TOLETO, Eliete; DREGUER, Ricardo. **História: conceitos e procedimentos**. São Paulo: Saraiva, 2006. 63 p.

ANASTASIA, Carla; RIBEIRO, Vanise. **Encontros com a História**. Curitiba: Positivo, 2006. 318 p.

COTRIM, Gilberto. **Saber e fazer história**. São Paulo: Saraiva, 2007. 205 p

⁷¹⁰ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002, p. 189.

⁷¹¹ Cf. FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1994. 630 p.

materializa, mas não escondendo o fato de um segmento do grupo social em que o governo deveria poder confiar estar insatisfeito com Portugal;⁷¹² questionam a postura dos inconfidentes no processo⁷¹³ e chegam à construção da imagem de Tiradentes em diferentes temporalidades, como o período imperial e a República.⁷¹⁴

Sob esse último aspecto, o estudo da historiadora Sírley Cristina Ribeiro,⁷¹⁵ ao abordar a constituição da memória histórica em torno da Inconfidência Mineira, faz um importante apontamento:

Sendo assim, ao propiciar um diálogo com os pôsteros/leitores, as narrativas construídas sob o jugo do Império ou no calor da efervescência republicana tornaram-se “símbolos do poder” uma vez que determinaram o que deveria permanecer, perpetuar-se, ser ensinado às gerações futuras sobre os acontecimentos de 1789 em Vila Rica.⁷¹⁶

Fez-se até este momento um pequeno parêntese em torno das diferentes escritas sobre a Inconfidência Mineira, seja pelo viés do livro didático, seja pelo viés histórico/historiográfico. Tal exercício reflexivo justifica-se, pois, se como processo histórico o “fato” adquire diferentes construções e abordagens, o que dizer quando esse mesmo fato torna-se material para a construção de um processo criativo?

É o que se delineia em **Arena conta Tiradentes** (1967),⁷¹⁷ escrito por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. Entre o fato histórico Inconfidência Mineira,

⁷¹² Cf. KENNETH, Maxwell. **A devassa da devassa** – a Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal 1750-1808. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. 317 p

⁷¹³ Cf. REIS, Liana Maria. Eram os inconfidentes revolucionários, reformistas ou conservadores? **Suplemento Literário do Diário Oficial de Minas Gerais**, Belo horizonte, 1989.

⁷¹⁴ Cf. LARA, Silvia H. **Pátria amada esquartejada**. São Paulo: DHP/SMC, 1992. 110 p

⁷¹⁵ RIBEIRO, Sírley Cristina. **A ditadura militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros**: em cena *Arena conta Tiradentes* (1967) e *As confrarias* (1969). 2003. 224 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

⁷¹⁶ Ibid., f. 47-48.

⁷¹⁷ “**Arena conta Tiradentes** – Coringa em dois tempos de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Essa peça foi encenada pelo Teatro de Arena de São Paulo em abril de 1967. Participaram do espetáculo: Elenco: Gianfrancesco Guarnieri, Renato Consorte, David José, Dina Sfat, Jairo Arco e Flexa, Vânia Sant’Anna, Silvio Zilber e Cláudio Pucci. Produção: Pedro Stepanenko, Miriam Muniz, Antônio Ronco, Osvaldo Cristiano. Cenografia: Flávio Império. Iluminação: Orion de Carvalho, Direção musical: Théo Barros. Compositores: Gilberto Gil, Sidney Miller, Caetano Veloso. Direção geral: Augusto Boal”. BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967, p. 57.

que já é uma elaboração intelectual construída por diversos autores em diferentes temporalidades, e o processo criativo do espetáculo sobressai uma gama de problematizações. Há dois aspectos iniciais a destacar: em primeiro lugar, há diferentes nuances entre os dois processos, a saber, o histórico e o ficcional, e suas problematizações e interfaces; em segundo lugar, há também um campo interpretativo já consolidado.

Se a Inconfidência Mineira, como processo histórico, já tem o seu lugar no debate intelectual, o mesmo se pode dizer de **Arena conta Tiradentes**, processo criativo que a tomou como “base” e/ou inspiração. É possível elencar duas categorias de abordagem: uma que elege o próprio processo criativo como objeto de pesquisa e outra que pensa esse mesmo processo criativo no sentido mais amplo da trajetória do Teatro de Arena.

Considerando inicialmente a primeira, é necessário fazer referência ao trabalho de Cláudia Arruda Campos.⁷¹⁸ A sua proposta é fazer um estudo sobre as produções de **Arena conta Zumbi** (1965) e **Arena conta Tiradentes** (1967). Mas, para tanto, procura situar esses processos criativos dentro da trajetória do grupo. Os propósitos ideológicos, estéticos e artísticos do Teatro de Arena foram avaliados desde a opção pelo espaço físico, até a escolha dos textos para montagem, passando evidentemente pela abordagem de seus mais diversos componentes e suas respectivas propostas de intervenção política e estética. Para construir seus argumentos, a autora adota como movimento uma leitura das denominadas “fases” do grupo, a saber, a “realista”, a “nacional”, a “nacionalização dos clássicos” e a dos “musicais”, divisão estabelecida pelo próprio Augusto Boal. Ao lado das percepções dos críticos teatrais como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, João Marschner, Paulo Mendonça, Alberto D’Aversa, dentre outros, as colocações do autor e diretor Augusto Boal foram fonte e caminho investigativo/interpretativo para a construção do objeto de estudo da autora.

Para a análise aqui proposta interessam de modo especial as colocações de Campos a respeito da produção de **Arena conta Tiradentes**. Um dos primeiros apontamentos da autora é que a ficha técnica do espetáculo apresenta, em seus variados

⁷¹⁸ CAMPOS, Cláudia Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo) São Paulo: Perspectiva, 1988. 170 p

níveis, “profissionais de primeira linha”, artistas que produziram música e teatro com maestria. “O espetáculo é resultado de dedicada pesquisa que vai da visão poética de Cecília Meireles sobre a Inconfidência aos Autos da Devassa e ao reconhecimento dos locais onde se desenrolam os fatos”.⁷¹⁹ Campos reconhece também o lugar de destaque dessa produção no debate sobre o teatro no Brasil:

Realizações polêmicas, **Zumbi** e **Tiradentes** provocaram debates que ultrapassaram o domínio da crítica especializada e se estendem até nossos dias, envolvendo reavaliações do teatro engajado no Brasil, das tentativas de cultura popular, enfim da produção de esquerda e do pensamento que a informa.⁷²⁰

Segundo a autora, a inspiração direta da produção é o próprio acontecimento histórico e “há o cuidado de citar, no programa do espetáculo, a bibliografia”.⁷²¹ Se existe o movimento libertário fracassado, a produção não se limita a mostrar as razões do fracasso, mas “há o cuidado de mostrar que ele era perfeitamente evitável”.⁷²² Para tanto,

Duas razões interdependentes são apresentadas: a composição do grupo pretensamente revolucionário e a não participação do povo no movimento. Com tal visão dos fatos, a peça distancia-se da irrestrita complacência presente em Zumbi. A crítica, em Tiradentes, estende-se aos derrotados.⁷²³

O estudo evidencia ainda o tratamento que o processo criativo fornece à relação entre o passado e o presente. É certo que é essa última temporalidade a definidora do ir e vir que se materializa na construção dos personagens, no figurino etc. Se no processo “os governadores são apenas desmascarados pelo humor, enquanto os inconfidentes são, por ele, diminuídos”,⁷²⁴ os criadores do espetáculo poderiam apoiar-se na visão crítica já estabelecida em que todos eram vistos como vítimas infelizes em

⁷¹⁹ CAMPOS, Cláudia Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 18.

⁷²⁰ Ibid., p. 25.

⁷²¹ Ibid., p. 99.

⁷²² Ibid., p. 99.

⁷²³ Ibid., p. 99-100.

⁷²⁴ Ibid., p. 107.

seus propósitos de liberdade, mas há um tratamento diferenciado à composição de Tiradentes:

Há crítica, impiedosa e suave autocrítica, se entendermos como tal o reconhecimento de culpa de Tiradentes. Abandonou-se a adesão incondicional aos derrotados, que enfraquecia Zumbi. O que resta da complacência fica contido agora na suposição da existência de uma linha correta, embora incapaz de tomar a direção do processo. E não é pouco. A verdade, a linha correta é carregada pelo herói com o qual o espectador pode, até deve, pelos recursos usados na concepção do personagem, identificar-se. Ninguém precisa assumir a carapuça de intelectual nefelibata, burguês pseudo-revolucionário ou traidor. Basta conformar-se a Tiradentes, exemplo de postura revolucionária, assim como a ele aderem os autores da peça.⁷²⁵

Em seguida, há a análise das duas funções principais do espetáculo: a função coringa e a função protagônica. Para avaliar o denominado “sistema coringa”, que direcionou a produção do espetáculo, a autora recorre exaustivamente às colocações do próprio Augusto Boal, em específico a dois ensaios, “Tiradentes, questões preliminares” e “Quixotes e Heróis”, ambos publicados no programa do espetáculo. Se em um momento ela aponta a dificuldade em fazer restrições ao espetáculo –

Se é possível diante do espetáculo sentir, como Sábato Magaldi, que a excessiva racionalização amputa as possibilidades comunicativas que se apresentam em Zumbi, é também forçoso reconhecer a riqueza do texto, a maestria da construção dramática e a eficiência da demonstração. Para censurar Arena Conta Tiradentes seria necessário entrar no mérito das ideias e recursos artísticos que a conformam, discutir-lhes o teor, como faz Anatol Rosenfeld, quanto critica o apelo ao mito enquanto atitude paternal e mistificadora.⁷²⁶

em outro momento, no que se refere à relação entre o sistema e seu consequente “didatismo”, ela faz uma restrição:

De qualquer modo, o sistema, pelo menos em sua aplicação conhecida, sugere que se desconfia também da eficácia da arte como veículo da mensagem, daí o artifício de trazer para o mundo da ficção um personagem capaz de todas as operações para extrair a máxima evidência dos fatos narrados. Abstrações que se poderiam fazer a

⁷²⁵ CAMPOS, Cláudia Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 107.

⁷²⁶ Ibid., p. 114.

partir dos próprios acontecimentos representados acabam por operar-se através do discurso puramente conceitual.

O didatismo do Arena trai o gesto ansioso de quem expõe verdades imediatas e quervê-las captadas de forma também imediata. Com isso acaba-se por substituir o destinatário naquilo que seria a sua atitude mais desejável: a de pensar.⁷²⁷

Adotando como um dos seus objetos de pesquisa o espetáculo **Arena conta Tiradentes**, a reflexão de Sírley Cristina Ribeiro lança as seguintes indagações:

[...] quais as motivações ou condições históricas que possibilitaram a diferentes segmentos do teatro brasileiro da década de 1960 colocar nos palcos temas consagrados pela historiografia, em especial a Inconfidência Mineira? Em que medida as imagens construídas em torno de Tiradentes ao longo da história serviram [para os] dramaturgos Augusto Boal e Gianfrancesco Guarneri [...] falarem ao público sobre as questões políticas da década de 1960? Ao utilizar os fundamentos da Inconfidência Mineira – tema da liberdade – em pleno Regime Militar, com quais setores da sociedade os dramaturgos estão dialogando?⁷²⁸

Com o intuito de respondê-las, a autora analisou não apenas as condições de produção e as propostas de intervenção artística e política do grupo após o golpe civil-militar de 1964, mas a elaboração histórica e historiográfica sobre a Inconfidência Mineira. Desse modo, foram perspectivas problematizadas tanto as interpretações já consolidadas sobre o Teatro de Arena, especialmente as interpretações sobre os musicais, quanto a constituição de uma memória histórica sobre o “Levante de Minas”. A pesquisadora analisa ainda a construção dramática, os temas e o tratamento dado às personalidades históricas. A sua leitura sobre a (re)construção de Tiradentes merece ser apontada:

Para realçar a ideia do “herói revolucionário”, Boal e Guarneri omitem uma série de informações sobre a vida do Alferes. **Arena conta Tiradentes** realça apenas o perfil político da personagem, sua disposição, habilidade, inteligência e coragem para a luta revolucionária. Portanto, na peça, Joaquim José é apresentado como

⁷²⁷ CAMPOS, Cláudia Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo) São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 132-133.

⁷²⁸ RIBEIRO, Sírley Cristina. **A ditadura militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros**: em cena *Arena conta Tiradentes* (1967) e *As confrarias* (1969). 2003. 224 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003, f. 50.

um ativista desprendido dos valores de sua classe, seus interesses convergindo apenas em favor da nação, sua luta sendo por todos os povos do Brasil. Tanto é assim que não foram dados ao leitor/espectador informações sobre o grupo social a que de fato a personagem pertencia, nenhuma passagem da peça sugere a classe do Alferez.⁷²⁹

“Teatro de classe”; “realismo social”; “arte popular”; “arte de protesto”, “estéticas de vanguarda”, dentre outras, são as caras denominações de Edélcio Mostaço⁷³⁰ para analisar as propostas estéticas e políticas de três grupos, a saber, **Arena, Oficina e Opinião**, não desconsiderando a importância e influência do Centro Popular de Cultura (CPC) e do Movimento de Cultura Popular (MCP). Para tanto, as influências históricas e teóricas foram vistas como base para a construção de seus respectivos processos criativos.

Principalmente ao traçar a trajetória do Teatro de Arena, Mostaço faz uma análise da constituição do grupo em termos de espaço físico, repertório das montagens, modo de representação e viés artístico e estético. É justamente em meio a esse processo que reconhece o desafio posto à relação entre o passado e o presente em **Arena conta Zumbi**: “Retomar, séculos depois, uma fase histórica colonial tão distanciada dos componentes conjunturais como no pós-golpe, e tentar nesta reaproximação de época e valores alguma validade política, representa, sem dúvida, um desafio”.⁷³¹ Contudo, é sua análise dos aspectos históricos e estéticos em **Arena conta Tiradentes** que merece ser exposta. Para o autor, nesse processo criativo, Boal reserva um espaço ínfimo para as categorias estéticas, uma vez que reconhece validade apenas nas obras que carreguem uma perspectiva de intervenção política imediata. Assim, dentro de sua visão da história, o Arena pretende exercer uma ação. “A estética já não é mais do que mera arma de incitamento e o teatro senão o lugar de encontro da seita para ouvir a palavra de

⁷²⁹ RIBEIRO, Sírley Cristina. **A ditadura militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros**: em cena *Arena conta Tiradentes* (1967) e *As confrarias* (1969). 2003. 224 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003, f. 147.

⁷³⁰ MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro o Política**: Arena Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: proposta Editorial, 1982. 196 p.

⁷³¹ Ibid., p. 85.

ordem a ser cumprida na rua”.⁷³² É justamente essa empreitada que se propõe na construção de Tiradentes como personagem na obra:

Em Tiradentes são moralmente reprováveis (em graus diversos, é verdade) os elementos da elite inconfidente, mas não o elemento popular, que é Tiradentes (o povo que surge em algumas cenas é mostrado como medroso, alienado, covarde ou despreparado para engrossar o movimento insurrecional); Tiradentes, portanto, mesmo pertencendo pela sua origem ao estrato popular, era consciente de seu papel histórico, um verdadeiro revolucionário inquebrável e austero, alguém que como consciência havia “subido” dentre a maioria e pelas suas qualidades pessoais de ser *povo* não se “diluiu” na pusilanimidade da elite; o mártir da Inconfidência foi, verdadeiramente, um herói: mesmo no patíbulo declara “dez vidas eu tivesse dez vidas eu daria”, estoicismo autoimolador em benefício da causa; estas afirmações, pelo esquema analogizante empregado, referem-se todas ao presente (isto é, pós-64), e era da história recente das esquerdas que o tempo todo se falava, ainda que usando a fábula do episódio histórico da Inconfidência.⁷³³

O Teatro de Arena também tem seu “lugar” no **Panorama do Teatro Brasileiro**⁷³⁴ de Sábato Magaldi, obra que traça a trajetória do teatro no Brasil desde as primeiras manifestações cênicas com o teatro de catequese até os processos criativos de Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna e Gianfrancesco Guarnieri. Uma peça desse último é tomada como referência já consolidada e transformada em “marco” constituidor do Arena no teatro brasileiro:

O baluarte do movimento nacionalista foi o Teatro de Arena de São Paulo, depois que a peça Eles não usam Black-Tie, de Gianfrancesco Guarnieri [...], permaneceu dez meses em cartaz, embora numa sala de 150 lugares. Acreditou-se que os espectadores quisessem ouvir seus problemas em linguagem brasileira. [...] O Teatro de Arena, com esse ardor nacionalista, trouxe numerosas contribuições, e a mais positiva foi sem dúvida a de quebrar o tabu que cercava o autor brasileiro. Hoje ele está em pé de igualdade com os mais populares dramaturgos estrangeiros, e em geral é preferido nas cogitações das companhias.⁷³⁵

⁷³² MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro o Política**: Arena Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: proposta Editorial, 1982, p. 93.

⁷³³ Ibid., p. 93-94.

⁷³⁴ MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962. 274 p.

⁷³⁵ Ibid., p. 199-200.

Contudo, é em sua obra **Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo**⁷³⁶ que o grupo torna-se objeto de uma ampla reflexão. Nessa escrita é reconstituída a sua trajetória, que, distribuindo-se pelas “quatro fases”, é legitimada por Augusto Boal. Abarca desde o início do grupo e a procura de uma “nova forma”, passando pelos propósitos de nacionalização dos clássicos até a empreitada dos musicais. Aqui a constituição do elenco, bem como as condições de produção e o repertório dramático foram motes direcionadores de uma perspectiva de escrita da história do Arena. Há o estabelecimento de seu “lugar” e importância no desenvolvimento do teatro no Brasil. Tal estabelecimento está posto do início ao fim da obra: “O Tetro de Arena é hoje uma legenda – a mais fecunda que tivemos, para o alicerçamento de um legítimo palco brasileiro”.⁷³⁷

Em meio a esse processo há sua abordagem sobre **Arena conta Tiradentes** no texto “Coringa e Tiradentes”. O primeiro reconhecimento de Magaldi é que “A realização mais ambiciosa do conjunto, sobretudo pelas premissas teóricas, foi por certo **Arena conta Tiradentes**, estreada a 21 de abril de 1967”.⁷³⁸ Em seguida faz o apontamento sobre o elenco, cenários, figurinos e direção musical. É ainda abordada a relação entre o passado e o presente:

Arena conta Tiradentes é a história da Inconfidência Mineira, revista como autocrítica da esquerda, em face da política daquele momento. Os autores sublinharam, nos episódios de 1791, as correspondências com a situação brasileira de 1967, de molde a explicar a derrota de 1964. O texto conclui com uma exortação para o aparecimento de heróis que proclamem a liberdade, sempre que necessário.⁷³⁹

Para o crítico, há no espetáculo um paralelismo entre as causas do malogro da Inconfidência e a destituição de João Goulart, ou entre as características dos governantes nos dois momentos históricos. Há ainda uma reflexão sobre a atitude dos militares, padres e intelectuais frente às mudanças de poder. O que eletiva a mediação

⁷³⁶ MAGALDI, Sábatu. **Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984. 100 p.

⁷³⁷ Ibid., p. 98.

⁷³⁸ Ibid., p. 74.

⁷³⁹ Ibid.

entre as duas temporalidades (passado e presente) é o distanciamento, “[...] objetivando deixar claro que se tratava de uma visão contemporânea sobre o fato histórico”.⁷⁴⁰

Mas é no que se refere ao estilo do espetáculo que o crítico reconhece um grande mérito: “A justaposição de estilos exprime também um dos impasses da criação moderna esgotada na tarefa de inventar sempre uma pequena originalidade. Ao invés de acrescentar um novo ismo, que exclua os demais, talvez seja mais fecundo tentar uma síntese das expressões, na procura da consolidação de um monumento”.⁷⁴¹ Do mesmo modo, a relação entre teoria da encenação e literatura dramática é vista de modo positivo:

Pode-se afirmar que a peça ilustra o primeiro sistema nacional de montagem, ou que o método da representação foi motivado pelas exigências específicas do texto. Já aí se nota um parentesco inicial com Brecht, que desenvolveu paralelamente, na sua dramaturgia e mais tarde nos espetáculos do Berliner Ensemble, a teoria do teatro épico. As ideias expostas por Boal, à guisa de prefácio do volume *Arena Conta Tiradentes* (edição Sagarana), dão conta das várias fases pelas quais passou, para atingir a coordenação de quatro técnicas agora adotadas – a desvinculação de ator e personagem, os atores agrupados sob a perspectiva de narradores, o ecletismo de gênero e de estilo, e a presença da música – parece que ele está aplicando, com palavras semelhantes, o Organon brechtiano. Onde Boal não se satisfaz com a lição de Brecht é no exclusivismo deste, que encerraria o perigo, naquele permanente da ilusão de afastar o espectador, no sentido comum do verbo. Ainda nesse particular há o desejo de aproveitamento dos dados positivos do método stanislavskiano, não para preparo do ator, que passaria depois a distanciar-se da personagem, mas para se exercerem simultaneamente as duas técnicas. A função “Coringa”, da total abstração, com significado crítico, se contrapõe à função protagônica, da personagem que procura reconquistar a empatia do público – no caso Tiradentes. A síntese de estilos se completa com a síntese dos dois métodos fundamentais do teatro moderno – Stanislávski e Brecht unidos com o propósito de se vivenciar uma experiência e ao mesmo tempo comentá-la para o espectador.⁷⁴²

No que se refere ao “sistema coringa”, Magaldi reconhece: “Como teoria, coloca-se no apogeu, sendo a mais inteligente formulação de um encenador

⁷⁴⁰ MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro**: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 76.

⁷⁴¹ Ibid., p. 77.

⁷⁴² Ibid., p. 78.

brasileiro”.⁷⁴³ Em sua visão, o que cansa no sistema é o uso excessivo da música e ainda aponta: “Se Boal é um bom teórico da encenação, não atinge em Tiradentes o mesmo nível como realizador, caricaturando às vezes grosseiramente o que ele e Guarnieri escreveram”.⁷⁴⁴

Arena conta Tiradentes foi também objeto das reflexões do crítico teatral Décio de Almeida Prado em duas publicações distintas. A primeira encontra-se em seu livro **Exercício Findo**.⁷⁴⁵ Nesse texto há o reconhecimento inicial de que existe no espetáculo uma tensão dialética entre emoção e sátira, entre empenho e sensibilidade. A relação entre passado e presente é interpretada do seguinte modo:

O seu método é o anacronismo, a extração do passado para o presente, mas com um fito bem marcado: livrar o enredo da sua limitada circunstância histórica, dar-lhe amplitude e generalidade, projetá-lo fora do seu tempo, conferir-lhe o cunho exemplar de uma fábula de todas as épocas – inclusive, evidentemente, a nossa.⁷⁴⁶

Para o crítico, há no espetáculo a convivência dos gêneros: o drama e a farsa. O drama é vivido pelo Alferes Joaquim José da Silva Xavier. “A sua visão profética, o seu impacto revolucionário, falham na medida em que ele não sabe escolher os companheiros da jornada”.⁷⁴⁷ E a farsa é o modo de representação dos outros conjurados. Se a Inconfidência Mineira foi um processo de emancipação malogrado, o tratamento que recebe na obra **Arena conta Tiradentes** é de uma revolução liberal falhada. “O que Boal e Guarnieri fazem é o processo do idealismo político, do pensamento desligado da ação – mas com uma lágrima verdadeira depositada no túmulo desse herói legitimamente revolucionário (o único da Inconfidência) que foi Tiradentes”.⁷⁴⁸ Segundo sua visão, o que mais se destaca no espetáculo é: “O que se pede a uma peça de teatro são imagens convincentes, a passagem feita com habilidade

⁷⁴³ MAGALDI, Sábatu. **Um palco brasileiro**: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 80.

⁷⁴⁴ Ibid.

⁷⁴⁵ PRADO, Décio de Almeida. Arena conta Tiradentes. In: _____. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 167-171.

⁷⁴⁶ Ibid., p. 168.

⁷⁴⁷ Ibid.

⁷⁴⁸ Ibid., p. 169.

do geral ao particular, do abstrato ao concreto. E é neste ponto que **Arena conta Tiradentes** mais se afirma: concordemos ou não com as suas análises políticas”.⁷⁴⁹

No que se refere à construção dramática e ao espetáculo, o crítico afirma que tem pouca coisa a dizer, uma vez que, segundo ele, “Augusto Boal tem escrito longamente sobre o assunto”.⁷⁵⁰ Afirmação essa que revela claramente seu posicionamento a favor tanto das colocações teóricas de Boal quanto de suas opções estéticas no âmbito do processo criativo. Aponta Prado apenas algumas “restrições”:

Terminamos os elogios, que não são poucos, caberiam algumas ressalvas. A última fala do narrador é redundante: o espetáculo acaba naturalmente com a execução de Tiradentes e o coro final. Não há nada a acrescentar através de palavras que já não tenha sido expresso antes dramaticamente. Também julgamos descabida, por desnecessária à trama dos acontecimentos políticos, e de muito mau gosto, a paródia dos amores de Marília e Gonzaga. É uma parcela, aliás, de um todo maior: a exaltação de Tiradentes em detrimento dos outros revolucionários. A culpa pelo insucesso da Inconfidência é jogada sobre o clero e sobre os escritores quando o malogro ao que nos consta foi geral, de militares e de poetas, homens de ação e homens de pensamento, revolucionários ativistas e juristas contemplativos. O que Boal e Guarnieri parecem não desculpar nos árcades mineiros (fora uma possível incompreensão dos valores literários do arcadismo, já distantes da sensibilidade moderna) é fazerem versos no momento de fazer revolução. Não haverá por acaso nestas recriminações, por parte dos autores, um sentido inconsciente de autopunição, o resultado daquele sentimento de culpa típico do intelectual de nossa época, que não perdoa a própria atividade literária e artística em face da fome e da miséria de milhões de homens? É o que poderíamos chamar de complexo de Nero: medo de ficar tocando violino enquanto Roma arde.⁷⁵¹

A outra crítica de Décio de Almeida Prado encontra-se em sua obra **O teatro brasileiro moderno**.⁷⁵² A sua primeira constatação é: “**Arena conta Tiradentes** levava às últimas consequências os embriões contidos em **Arena conta Zumbi**”.⁷⁵³ Segue em sua análise reconhecendo a utilização de variados recursos, tais como apresentação de

⁷⁴⁹ PRADO, Décio de Almeida. *Arena conta Tiradentes*. In: _____. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 169.

⁷⁵⁰ Ibid.

⁷⁵¹ Ibid.

⁷⁵² Id. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001. 149 p.

⁷⁵³ Ibid., p. 73.

slides, leitura de poemas, documentos, cartas, notícias de jornal, exibição de filmes e mapas etc., bem como a de variadas referências na composição cênica: “Se esta anexação do real à trama fictícia da peça lembra de imediato o Teatro Político, de Piscator – livro lido por Boal –, Stanislávski e Brecht não deixavam também de comparecer, confraternizando-se, nessa tentativa de somar e superar dialeticamente as antíteses em que se debatia o teatro moderno”.⁷⁵⁴ Se ao método stanislávski caberia a “função protagônica”, que permite a vinculação ator-personagem, favorecendo a necessária empatia entre o herói (Tiradentes) e o público, o “distanciamento” deveria ser aplicado às demais personagens com o intuito de construir uma visão crítica nos espectadores.

Em palavras mais claras: Tiradentes, herói positivo, com o qual o público deveria simpatizar, era visto como indivíduo, conservando a sua personalidade e seus traços físicos do princípio ao fim; os seus companheiros de conspiração não passariam de “máscaras sociais”, na acepção de Boal, simbolizando, negativamente, categorias econômicas ou humanas: por exemplo, o poeta, o proprietário de escravos, o latifundiário, o padre, o militar, o jurista.⁷⁵⁵

Se, no texto anterior, o crítico alega não ser necessário fazer colocações a respeito dos aspectos formais do espetáculo, uma vez que o próprio Augusto Boal já havia teorizado sobre o assunto, aqui serão as colocações do diretor que conduzirão a interpretação de Prado. Apoiando-se no ensaio “Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro visto na perspectiva do Arena”,⁷⁵⁶ constrói uma análise sobre a importância e necessidade do Coringa na construção do espetáculo, sendo esse o elo intermediário entre o autor, os atores e o público.

O Sistema Coringa servia perfeitamente aos desígnios políticos de **Arena Conta Tiradentes**, formando um conjunto peça-espétáculo de não pequena originalidade, em que se fundiam as informações históricas sobre a Inconfidência Mineira (colhidas nos **Autos da Devassa**) e as extensões analógicas aplicáveis ao Brasil contemporâneo, tudo isso dentro de um quadro cênico de constante mobilidade, que ia da mais deslavada molecagem nacional (o lado alegre, farsesco, do Arena) até a emoção literária. O único erro de

⁷⁵⁴ PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 73-74.

⁷⁵⁵ Ibid., p. 74.

⁷⁵⁶ BOAL, Augusto. Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro visto na perspectiva do Arena. In: _____; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967. p. 11-21.

Boal parece ter sido o de considerar as invenções formais do texto e da representação – uma espécie de pedra filosofal do teatro brasileiro.⁷⁵⁷

Diante do exposto até o momento, é necessário enfatizar que a análise aqui presente não objetivou entrar no mérito de pertinência dessas abordagens, uma vez que, de modo específico, cada uma delas procurou atender os seus propósitos temático e teórico-metológico. Contudo, em seu conjunto, revelam que existe uma “memória histórica”⁷⁵⁸ em torno do Teatro de Arena de São Paulo. Memória essa que se materializa nas mais variadas faces da construção da História do teatro brasileiro.

Conforme evidencia a historiadora Rosangela Patriota, em seu artigo “História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo”,⁷⁵⁹ a trajetória do grupo mostra-se constituída e constituidora em diferentes “lugares”. A exemplo, o rememorar de seus ex-integrantes, como José Renato, G. Guarnieri, Paulo José, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal. É certo que cada um desses artistas adotou diferentes estratégias, momentos e perspectivas no ato de rememorar e, de maneira geral, suas narrativas trouxeram à tona os mais variados aspectos da trajetória do grupo, tais como os anseios alimentados no seu interior, a formação do Teatro Paulista do Estudante (TPE), o estímulo à dramaturgia nacional, as perspectivas estéticas e políticas do Arena frente à conjuntura brasileira, a teoria teatral, o significado histórico do Arena etc. No que se refere ao posicionamento de Vianinha e Boal, a seguinte constatação é extremamente importante: “A construção desta perspectiva cronológica, temática, política e artística do Arena deveu-se, e muito, aos textos de Vianinha e de Boal, que se tornaram bases das interpretações historiográficas confeccionadas a posteriori”.⁷⁶⁰

Da mesma forma, a produção historiográfica presente nos estudos de Sábato Magaldi (**Panorama do Teatro Brasileiro**), Sonia Goldfeder (**Teatro de Arena e o Teatro Oficina – o político e o revolucionário**), Lúcia Maria Mac Dowell (**O teatro**

⁷⁵⁷ PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 76.

⁷⁵⁸ Cf. VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997. 219 p.

⁷⁵⁹ PATRIOTA, Rosangela. História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: _____. MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Orgs.). **Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas**. Uberlândia: EDUFU, 2001. p. 171-210.

⁷⁶⁰ Ibid., p. 189.

político do Arena e do Guarnieri) e Edélcio Mostaço (**Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda**) revelam o lugar de destaque que o Arena recebeu na construção e legitimação da História do teatro brasileiro. Dialogando de forma crítica tanto com as memórias já estabelecidas quanto com a historiografia já construída, a autora chega à seguinte constatação:

À luz destas proposições, observa-se que, do ponto de vista político, os projetos do Teatro de Arena foram derrotados, já que se vinculavam aos setores denominados “progressistas”. Porém, no que se refere à história do teatro brasileiro, eles tornaram-se marcos capazes de redefinir uma proposta com caráter “nacional”, como, também, estimularam a confecção de uma dramaturgia brasileira, que tornara as camadas subalternas da população protagonistas das ações dramáticas.

Numa perspectiva cronológica do processo, o Arena surgiu como o responsável pela implementação de uma arte identificada com a “realidade nacional”, de caráter “revolucionário”, no período pré-64, quando o tema da “revolução democrático-burguesa” mobilizava os setores comprometidos com os “interesses nacionais”. Com a tomada do poder pelos militares, em 1964, as atividades qualificadas como “revolucionárias”, a pouco e pouco, foram transformando-se em exercícios de “resistência democrática”.

O golpe de 64, que surge, na maioria dos estudos comentados, como um marco na trajetória do grupo, não foi dimensionado do ponto de vista histórico. Por isso mesmo, acaba sendo circunstanciado sem que se explorem efetivamente as suas consequências estéticas e políticas. Do ponto de vista dos depoimentos e/ou entrevistas, observam-se vários aspectos que norteiam o rememorar, e este sendo, evidentemente, mediado pelo período em que o depoente e/ou entrevistado participou do Arena. No entanto, quando voltamo-nos para a produção historiográfica esta multiplicidade desaparece e a reflexão sobre o trabalho obedece às fases estabelecidas pelo texto de Augusto Boal.⁷⁶¹

Desse modo, o golpe de 1964 permitiu que o Arena redimensionasse as suas perspectivas estéticas e políticas, explorando as nuances da relação entre arte e política. Assim, a sua atuação não se restringe à própria temporalidade, mas passa a ser o parâmetro para avaliar o teatro brasileiro em outro momento: a década de 1970.⁷⁶²

⁷⁶¹ PATRIOTA, Rosangela. História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: _____; MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Orgs.). **Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas**. Uberlândia: EDUFU, 2001, p. 204.

⁷⁶² Ao avaliar a produção historiográfica do teatro brasileiro na década de 1970, em específico os ensaios de José Arrabal (“Anos 70: momento decisivo da arrancada”), Mariângela Alves de Lima (“Quem faz

Constata-se, portanto, que a presença do Teatro de Arena já tem um lugar de destaque na construção da História do teatro brasileiro.⁷⁶³ Em suma, isso constitui-se como “fato”. Em diversas narrativas sobre essa história há o respaldo aos vieses interpretativos já consolidados na própria história do grupo. Contribuem para sua legitimação tanto a memória e seu consequente rememorar daqueles que “viveram” o processo, quanto as elaborações intelectuais de estudiosos de várias áreas e, de modo específico, a percepção dos críticos teatrais. Porém, se, em termos cronológicos, temáticos, políticos e artísticos, as colocações de Augusto Boal tornaram-se motes para a consolidação de uma vertente interpretativa,⁷⁶⁴ é necessário referenciar o conteúdo de suas elaborações.

Para tanto, faz-se importante acompanhar o exercício reflexivo que o autor/diretor faz nos ensaios do prefácio da publicação da peça **Arena conta Tiradentes**.⁷⁶⁵ Em seu texto “Elogio Fúnebre ao teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena”, Boal inicia a reflexão apontando a existência de uma crise: “O teatro, no Brasil, vive momentos antagônicos”. (p. 11.) Tal crise, segundo sua percepção, é oriunda da ausência de público, o que, por sua vez, deve-se às questões de ordem econômica. Se a indústria e o comércio vão à falência, isso não ocorre devido à qualidade do produto. Da

o teatro”) e Tânia Pacheco (“O teatro e o poder”), Rosangela Patriota observa que se estabeleceu uma polarização entre teatro comercial e teatro de vanguarda e/ou teatro de ideias. Esse debate adota como um dos traços distintivos o trabalho desenvolvido pelo Arena: “A questão crucial para compreender tanto o movimento teatral no período de 1970, quanto a construção da histografia sobre esse período, é observar a presença de uma hierarquia de valores que tomou as atividades do Arena e do Oficina parâmetros do que deveria ser um teatro de oposição, independente das relações econômicas que organizaram e ou organizam a sociedade brasileira”. PATRIOTA, Rosangela. Empresas, companhias e grupos teatrais no Brasil da década de 1960 e 1970 – indagações históricas e historiográficas. **Art Cultura**, Uberlândia, v. 5, n. 7, p 119-120, Jul.-Dez. 2003 / v. 6, n. 8, Jan.-Jun. 2004.

⁷⁶³ A colocação de Nancy Fernandes reforça essa perspectiva: “Lembre-se que a experiência de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarneri foi marco importante na história do teatro brasileiro da época. Seria impossível, hoje em dia, abstrairmos essa experiência, tanto em termos de continuidade, quanto de representatividade. Se a continuidade foi ceifada por questões alheias ao movimento teatral em si, a representatividade é indiscutível. No que se refere à influência dessas experiências no movimento geral posterior de nosso teatro, ao emergirmos de anos de censura e bloqueio cultural, ainda estão por reatar-se alguns dos fios do fenômeno teatral mais fecundo e vanguardista”. FERNANDES, Nancy. Prefácio. In: ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 8.

⁷⁶⁴ Cf. PATRIOTA, Rosangela. História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: _____; MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Orgs.). **Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas**. Uberlândia: EDUFU, 2001. p. 171-210.

⁷⁶⁵ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967. 163 p. Doravante a numeração das demais páginas encontra-se no corpo do texto.

mesma forma, “[...] também a falência teatral não se explica pelo valor ou características estéticas das peças apresentadas”. (p. 12.)

Após situar a crise, Boal concebe os elencos nacionais como “clássicos” e “revolucionários”. Os primeiros são aqueles que optam por um estilo cristalizado em vários espetáculos: “clássico, portanto, é qualquer elenco que se desenvolva e se mantenha dentro dos limites de qualquer estilo, louvável ou pecaminoso”. (p. 13.) Do lado oposto, estaria o revolucionário, sendo o Teatro de Arena de São Paulo compreendido nessa categoria: “O seu desenvolvimento é feito por etapas que não se cristalizam nunca e que sucedem no tempo, coordenada e necessariamente. A coordenação artística e a necessidade social”. (p. 13.)

Segue a explanação das memoráveis etapas do Arena. A primeira intitula-se “Não era possível continuar assim” e, conforme o título evidencia, essa etapa significou um “não ao teatro que se praticava”. (p. 13.) Delineia-se aqui uma crítica ao TBC, “feito por quem tinha dinheiro para quem também o tivesse”. (p. 14.) Para Boal, há o propósito de ruptura ao optar por peças nacionais e interpretações brasileiras, mas não havia peças. “Estábamos interessados em combater o italianismo do TBC, mas não ao preço de nos helenizarmos. Portanto, só nos restava utilizar textos modernos realistas, ainda que de autores estrangeiros”. (p. 14.)

Data dessa fase o Laboratório de Interpretação. “Stanislávski foi estudado em cada palavra e praticado desde as nove da manhã até a hora de entrar em cena”. (p. 15.) G. Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio e Milton Gonçalves são os atores que se destacaram no período. Dentre outras, **Ratos e Homens** (John Steinbeck) e **Juno e o Pavão** (Sean O`Casey) foram as peças selecionadas nessa etapa. O palco em forma de arena também é justificado:

O palco tradicional e a forma em arena divergem em suas adequações. Podia-se pensar, inclusive, que fosse o palco a forma mais indicada para o teatro naturalista, já que a arena revela sempre o caráter “teatral” de qualquer espetáculo: plateia diante de plateia, com atores no meio, e todos os mecanismos de teatro sem véus e visíveis: refletores, entradas e saídas, rudimentos de cenários. Surpreendentemente, a arena mostrou ser a melhor forma para o teatro-realidade, pois só ela permite usar a técnica do close-up: todos os espectadores estão próximos de todos os atores; o café servido em cena é cheirado pela plateia; o macarrão comido é visto em processo

de deglutição; a lágrima “furtiva” expõe seu segredo... O palco italiano, ao contrário, usa sempre o long-shot. (p. 15.)

A necessária criação de uma dramaturgia que concebesse personagens brasileiros para os atores é vista como uma justificativa para a fundação dos “Seminários de dramaturgia” de São Paulo.

A “fotografia” concebe a segunda etapa. Dessa fase, **Eles não usam Black-tie** de G. Guarnieri foi a primeira: “Pela primeira vez em nosso teatro o drama urbano e proletário”. (p. 16.) Foram lançados nessa etapa Oduvaldo Vianna Filho (**Chapetuba Futebol Clube**), Roberto Freire (**Gente como a Gente**), Edy Lima (**A farsa da esposa perfeita**), Augusto Boal (**Revolução na América do Sul**), Flávio Migliaccio (**Pintado de Alegre**), Francisco de Assis (**O testamento do cangaceiro**), Benedito Ruy Barbosa (**Fogo frio**). Desse modo, as portas estavam abertas para quem quisesse falar do Brasil. “Esta etapa coincidiu com o nacionalismo político, com o florescimento do parque industrial de São Paulo, com a criação de Brasília, com a euforia da valorização de tudo nacional”. (p. 16.)

Em termos de interpretação, Stanislávsky continuou como referência, “Porém, antes, a ênfase interpretativa era dada a ‘sentir emoções’, agora, as emoções foram dialetizadas e a ênfase passou a ser posta no fluir de emoções”. (p. 17.) Dá-se a chegada de Flávio Império ao Arena. Para Boal, as vantagens dessa fase foram consideráveis: os atores nacionais deixaram de ser “venenos de bilheteria” e muitos aspirantes converteram-se em dramaturgos. Mas há o limite dessa fase: “Queríamos um teatro mais ‘universal’ que, sem deixar de ser brasileiro, não se reduzisse às aparências. O novo caminho começou em 63”. (p. 17.)

Na terceira etapa, “nacionalização dos clássicos”, o grupo fez as seguintes montagens: **Mandrágora** (Maquiavel), **O noviço** (Martins Penna), **O melhor juiz, o rei** (Lope de Vega), **O Tartufo** (Molière), **O Inspetor** (Gogol). Boal procura deixar clara a perspectiva da nacionalização:

A “nacionalização” era feita diversamente dependendo dos objetivos sociais do momento. [...] Quando montávamos Molière, Lope ou Maquiavel, nunca o estilo vigente desses atores era proposto como meta de chegada. Para que se pudesse radicar no nosso tempo e lugar, tratavam-se esses textos como se não estivessem radicados à tradição

de nenhum teatro de nenhum país. Fazendo Lope não pensávamos em Alejandro Ulloa, nem pensávamos nos elencos franceses fazendo Molière. Pensávamos naqueles a quem nos queríamos dirigir, e pensávamos nas inter-relações humanas e sociais dos personagens, válidas em outras épocas e na nossa. (p. 18-19.)

No que se refere ao campo da interpretação, o diretor identifica um deslocamento. A interpretação social passa para o primeiro plano: “os atores passaram a construir seus personagens a partir de sua relação com os demais, e não a partir de uma discutível essência. Isto é, os personagens passaram a ser criados de fora para dentro”. (p. 19.)

A quarta etapa, “os musicais”, é justificada como um modo de “contar uma história não da perspectiva cósmica, mas sim de uma perspectiva terrena bem localizada no tempo e no espaço: a perspectiva do Teatro de Arena, e de seus integrantes”. (p. 20) Boal enfatiza ainda a perspectiva estética e política que direcionou a produção de **Arena conta Zumbi**:

Zumbi destruiu convenções, destruiu todas que pode. Destruiu inclusive o que deve ser recuperado: a empatia. Não podendo identificar-se a nenhum personagem em nenhum momento, a plateia muitas vezes se colocava como observadora fria dos feitos mostrados. E a empatia deve ser reconquistada. Isto, porém, dentro de um novo sistema que a enquadre e a faça desempenhar a função que lhe seja atribuída. Atualmente o Arena elabora esse novo sistema, denominado “Sistema Coringa”. (p. 21.)

Augusto Boal conclui sua abordagem sobre as fases do seguinte modo: “[...] cada uma de suas etapas sempre ligadas ao desenvolvimento social do Brasil”. (p. 21) Encontra-se delineada em sua narrativa uma visão da história do Arena que se inicia em 1956 e segue até 1967 (momento em que produz o ensaio). Nesse exercício de memória foram mobilizados agentes, repertórios e perspectivas de interpretação. Contudo, foram retomados e articulados num processo que procura recuperar e, ao mesmo tempo,

projetar um dado processo de luta,⁷⁶⁶ estabelecendo assim um “lugar” para os processos criativos do grupo dentro de uma história mais ampla: a história do teatro brasileiro.⁷⁶⁷

Em outro ensaio que acompanha o prefácio da obra, intitulado “A necessidade do Coringa”, Boal faz referência à montagem de **Arena conta Tiradentes**, concebendo-a como “o maior sucesso artístico e de público logrado pelo Teatro Oficina até hoje”. (p. 23.) Ao mesmo tempo, esse processo é visto como um “marco” que redireciona os encaminhamentos estéticos propostos pelo grupo até então:

O próprio Arena, durante o período que vai de 1956 a 1960, valeu-se fartamente do realismo, de suas convenções, técnicas e processos. Esse uso respondia à necessidade social e teatral de mostrar em cena a vida brasileira, especialmente nos seus aspectos aparentes. Pedindo emprestada a frase a Brecht, estávamos mais interessados em mostrar “como são as coisas” do que em “revelar como são verdadeiramente as coisas”. Para isto, utilizávamos a fotografia e todos os seus esquemas. Da mesma forma, estávamos dispostos a utilizar o instrumental de qualquer outro estilo, desde que respondesse às necessidades estéticas e sociais de nossa organização como teatro atuante – isto é, que procura influir sobre a realidade e não apenas refleti-la, ainda que corretamente. (p. 23.)

Para ele, se a realidade estava se transformando, não era possível o teatro continuar imutável. A montagem de Zumbi foi o ponto de partida para que se estabelecesse a proposição de um “novo sistema”. Para tanto, justifica o estabelecimento de quatro técnicas principais.

A primeira determinava a “desvinculação ator-personagem”. Boal identifica que esse recurso não é prerrogativa do Teatro de Arena, uma vez que, seja na tragédia grega, ou mesmo em processos criativos modernos como **A decisão** (Brecht) ou **Histórias para serem contadas** (Osvaldo Dragun), já havia sido utilizado. Mas há um propósito singular na produção de **Zumbi**:

⁷⁶⁶ Em termos metodológicos, tal leitura foi inspirada em: VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997. 219 p.

⁷⁶⁷ A esse respeito, a pesquisadora Lucia Maria Mac Dowell lança uma questão importante: “Boal fala das fases do Arena como se fossem inevitáveis e não faz referências nem às suas crises estéticas, nem às influências do golpe militar de 64. Segundo ele, tudo ocorre de acordo com uma providencial ordem natural das coisas, em que o Arena ia atravessando as únicas etapas possíveis. Tal visão é insuficiente”. SOARES, 1983 apud PATRIOTA, Rosangela. História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: _____; MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Orgs.). **Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas**. Uberlândia: EDUFU, 2001, p. 194.

O importante nesse novo procedimento do Arena referia-se principalmente à necessidade de extinguirmos a influência que sobre o elenco tivera a fase realista anterior, na qual cada ator procurava exaurir as minúcias psicológicas de cada personagem, e ao qual se dedicava com exclusividade. Em “Zumbi” cada ator foi obrigado a interpretar a totalidade da peça e não apenas um dos participantes dos conflitos expostos. (p. 25.)

Esse procedimento coaduna com a seguinte técnica: a interpretação coletiva. “O espetáculo deixava de ser realizado segundo o ponto de vista de cada personagem e passava, narrativamente, a ser contado por toda uma equipe segundo critérios coletivos”, (p. 25.) construindo assim uma visão da história a ser contada: a perspectiva do Arena.

A terceira técnica seria o “ecletismo de gênero e estilos”. No mesmo espetáculo é possível coexistir desde “[...] o melodrama mais simplista e telenovelesco à chanchada mais circense e vodevilesca”. (p. 26.) Procurando responder às possíveis críticas a essa posição, Boal diz o seguinte:

Muitos julgaram perigoso o caminho escolhido e várias advertências foram feitas sobre os limites por onde caminhava o Arena; tentou-se mesmo uma enérgica demarcação de fronteiras entre a “dignidade da arte” e o “fazer rir a qualquer preço”. Curioso que as advertências foram sempre dirigidas à chanchada e nunca ao melodrama, que, no extremo oposto, corria os mesmos riscos. Talvez isso se deva ao fato de que a nossa plateia e a nossa crítica já se habituaram ao melodrama e as oportunidades de riso andem muito escassas nos dias que correm. (p. 26.)

A utilização da música cumpre o papel de “[...] preparar a plateia a curto prazo, ludicamente, para receber textos simplificados que só poderão ser absorvidos dentro da experiência simultânea razão-música”. (p. 20.)

Esses propósitos estéticos que se organizam em **Zumbi** procuraram, de acordo com Boal, encontrar uma terceira opção entre o “singular”, da denominada “fase realista”, em que se objetivava “a reprodução exata da vida como ela é”, e o “universal”, da fase posterior, delineada por “tratar apenas com ideias, vagamente corporificadas em fábulas”. Eis a perspectiva de um meio caminho entre uma instância e outra, o denominado “particular típico”:

A verdadeira síntese, é certo, não se lograva: conseguia-se apenas – e isto já era bastante – justapor “universais” e “singulares” amalgamando-os: de um lado a história mítica com toda a sua estrutura de fábula, intacta; de outro, jornalismo com o aproveitamento dos mais recentes fatos da vida nacional. A junção dos dois níveis era quase simultânea, o que aproximava o texto dos particulares típicos.

Zumbi preencheu sua função e representou o fim de uma etapa de investigação. Concluiu-se a “destruição” do teatro e propôs-se o início de novas formas.

“Coringa” é o sistema que se pretende propor como forma permanente de se fazer teatro – dramaturgia e encenação. Reúne em si todas as pesquisas anteriores feitas pelo Arena e, neste sentido, é súmula do já acontecido. E, ao reuni-las, também as coordena, e neste sentido é o principal salto de todas as suas etapas. (p. 28.)

Já em seu texto “As estruturas do Coringa”, Boal especifica as duas funções. A primeira seria a “protagônica”, que materializa a realidade concreta e fotográfica. Há a vinculação perfeita e permanente entre ator-personagem: “um só ator desempenha só o protagonista e nenhum outro”. São características necessárias a essa função: adotar a interpretação stanislaviskiana, a personagem deve ser construída obedecendo ao limite do ser humano real (“para comer necessita de comida”), sua consciência é a da personagem e não dos autores, sua vivência não pode ser interrompida e sua concepção cenográfica deve ser a mais autêntica possível. Sua principal tarefa é reconquistar a “empatia”:

A *empatia* não é um valor estético: é apenas um dos mecanismos do ritual dramático, ao qual se pode dar bom ou mau uso. Na fase realista do Arena nem sempre esse uso foi louvável e muitas vezes o reconhecimento de situações verdadeiras e cotidianas substituía o caráter interpretativo que deve ter o teatro. No “Coringa” esta *empatia* exterior será trabalhada lado a lado com a exegese. Tenta-se e permite-se o reconhecimento exterior desde que se apresentem simultaneamente análises dessa exterioridade. (p. 38.)

A “função coringa”, por sua vez, é contrária à “função protagônica”. Constrói a sua realidade e, se necessário, inventa muros, combates, soldados e exército. “Todas as demais personagens aceitam a realidade mágica criada e descrita pelo Coringa”. (p. 38.) Ele engloba as diversas possibilidades teatrais. Em cena é o mestre de cerimônias, dono

de circo, explicador, exegeta, contrarregra e diretor de cena. É também responsável por todas as explicações necessárias no espetáculo. Consequentemente,

A consciência do ator-coringa deve ser a de autor ou adaptador que se supõe acima e além, no espaço e no tempo, da dos personagens. Assim, no caso de “Tiradentes” não terá ele a consciência e o conhecimento possível aos inconfidentes do século XVIII, mas, ao contrário, terá sempre presente os fatos que desde então se passaram. Isto deverá ocorrer ao nível da História e ao nível da própria fábula – já que neste aspecto ele representa também o autor ou o recriador da fábula, conhecedor de princípios, meios e fins. Conhece portanto o desenvolvimento da trama e a finalidade da obra. É onisciente. Porém quando o ator Coringa desempenha não apenas essa função em geral, mas em particular um dos personagens, adquire tão somente a consciência de cada personagem que interpreta. (p. 39.)

Em “Tiradentes: questões preliminares”, Boal evidenciou os recursos e opções utilizados na construção do espetáculo. Descreve que muitas cenas foram produzidas com base em documentos de época. Porém o tratamento dado ao personagem Tiradentes optou por esquematizá-lo em favor do enredo e da ação dramática:

Tiradentes poderia ter secretos planos de fortuna individual se sobreviesse a Inconfidência: preferimos mostrá-lo como um homem que deseja a liberdade não para si mesmo, mas para o povo, preferimos aceitar a visão que dele se tem tradicionalmente, ainda que seja esta talvez mistificada. (p. 51;)

Mas é em “Quixotes e Heróis” que Boal justifica a composição do personagem. Sua reflexão se inicia do seguinte modo: “Este é o sistema do Coringa, e estas são suas metas e estruturas. E este é o herói: Tiradentes. E este o perigo: foi herói”. (p. 53.) Afirmando que os heróis não são bem vistos em nenhuma das novas correntes teatrais, o diretor aborda o tema no âmbito do pensamento brechtiano: “cabe perguntar: foi Brecht quem eliminou os heróis, ou foram as interpretações de alguns exegetas mais afoitos?” (p. 53.) Com o intuito de responder a tais indagações, cita o poema de Brecht sobre heróis e afirma que, no caso específico de “Perguntas de um trabalhador que lê”, “Brecht amplia o número de heróis, sem destruir nenhum”. Diz ainda “Brecht não fustiga o heroísmo “em si”, pois tal não existe, mas apenas certos conceitos de heroísmo e cada classe tem o seu”. (p. 54.)

Desse modo, para Boal, a literatura, ao lidar com a construção de heróis, pode apresentá-los como seres humanos reais ou pode mistificá-los. O que determinará seu tratamento “deve atender tão somente aos fins que cada obra se propõe”. (p. 55.) E, por fim, justifica a criação do personagem Tiradentes:

Se a mitificação de Tiradentes tivesse consistido exclusivamente na eliminação de fatos inessenciais, nenhum mal haveria. Porém as classes dominantes têm por hábito a “adaptação” dos heróis das outras classes. A mitificação, nestes casos, é sempre mistificadora. E sempre é o mesmo o processo: eliminar ou esbater, como se fosse apenas circunstância, o fato essencial, promovendo, por outro lado, características circunstanciais, o fato à condição de essência. Assim foi com Tiradentes. Nele, a importância maior dos atos que praticou reside no seu conteúdo revolucionário. Episodicamente, foi ele também um estoico. Tiradentes foi revolucionário no seu momento como o seria em outros momentos, inclusive no nosso. Pretendia, ainda que romanticamente, a derrubada de um regime de opressão e desejava substituí-lo por outro, mais capaz de promover a felicidade do seu povo. Isto ele pretendeu em nosso país, como certamente teria pretendido em qualquer outro. No entanto, este comportamento essencial ao herói é esbatido e, em seu lugar, prioritariamente, surge o sofrimento na força, a aceitação da culpa, a singeleza com que beijava o crucifixo na caminhada pelas ruas com baraço e pregação. Hoje, costuma-se pensar em Tiradentes como o Mártir de Independência, e esquece-se de pensá-lo como herói revolucionário, transformador da sua realidade. O mito está mistificado. Não é o mito que deve ser destruído, é a mistificação. Não é o herói que deve ser empequenecido; é a sua luta que deve ser magnificada. (p. 56.)

Considerados em seu conjunto, os textos de Boal resultam numa sequência que procura construir a seguinte linha interpretativa: para chegar ao foco de sua discussão, qual seja, evidenciar em termos teóricos as motivações estéticas e políticas de seu processo criativo em **Arena conta Tiradentes**, ele trouxe à tona as condições de produção do teatro brasileiro naquele momento, bem como a particularidade dos propósitos do Teatro de Arena e os motivos da elaboração do “sistema coringa”. Em suma, a sua narrativa, além de reorganizar a história do próprio grupo, legitima as suas opções na montagem do espetáculo, ou seja, esse exercício pode aqui ser entendido como uma “memória” que busca explicar o processo engendrado. Isso pode ser entendido tanto pelo conteúdo de seus escritos quanto pelo lugar de sua publicação, o prefácio à edição da peça, editado no mesmo ano.

Do exposto até o momento, parece que inicialmente um dos focos principais que motivou a escrita deste capítulo foi relegado para um segundo plano. Todavia, o exercício reflexivo efetivado até aqui procurou demonstrar que é em meio a essa seiva de interpretações já consolidadas que os escritos de Rosenfeld sobre **Arena conta Tiradentes** devem ser situados. Há uma justificativa metodológica para esse recurso: os seus escritos serão aqui considerados como documentos. Se o historiador de ofício já os recebe selecionados e hierarquizados, no caso específico de suas críticas, já existe uma escrita da história sobre o espetáculo e sobre o grupo que o consolidou. Se os vieses constituidores dessa história procuraram responder a diferentes indagações, quais seriam as de Anatol Rosenfeld? Faz-se necessário, para as desvelar, acompanhar antes o conteúdo e o movimento de suas análises.

Adotando como ponto de partida as próprias considerações teóricas expostas por Augusto Boal,⁷⁶⁸ Anatol Rosenfeld inicia a sua reflexão em “Heróis e Coringas”.⁷⁶⁹ Em seu subtítulo “A poética de Boal”, faz um apontamento sobre a teoria:

O esforço fundamental da reflexão parece destinar-se a desenvolver um teatro didático capaz de interpretar a realidade nacional, enquanto a comunicação se verifique simultaneamente em termos críticos-racionais e fortemente emocionais, possibilitando ao mesmo tempo o distanciamento e a empatia com o mundo representado.⁷⁷⁰

Em seguida as quatro técnicas, a saber, “desvinculação ator-personagem”, “perspectiva narrativa una”, “ecletismo de gêneros e estilos” e o “uso da música”, serão explicadas, bem como as funções delas, isto é, o estabelecimento do “particular típico”. Rosenfeld expõe ainda o que se espera da “função protagônica” e da “função coringa”:

Reunindo a função Coringa (épica) e a função protagônica (dramaticidade naturalista), o sistema realiza “a síntese dos dois métodos fundamentais do teatro moderno – Stanislávski e Brecht unidos com o propósito de se vivenciar uma experiência e ao mesmo tempo comentá-la para o espectador”. Ou como diz o próprio Coringa, em Tiradentes: “O teatro naturalista oferece experiência sem ideia, o [teatro] ideia, ideia sem experiência”. A síntese, mercê do novo

⁷⁶⁸ As ideias de Boal retomadas por Rosenfeld encontram-se no já referido prefácio à peça.

⁷⁶⁹ Esse texto foi inicialmente publicado em 1967. A versão aqui utilizada é da seguinte edição: ROSENFELD, Anatol. Heróis e Coringas. In: _____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 11-39.

⁷⁷⁰ Ibid. Doravante as demais passagens dessa obra serão postas no corpo do texto.

sistema, seria a ideia tornada experiência, a vivência tornada ideia. (p. 18.)

Contudo, esse exercício reflexivo, apesar de apoiar-se em determinações teóricas de seu próprio criador, não deixa de expô-las em forma de problematização, isto é, as proposições teóricas de Boal serão questionadas em suas mais variadas nuances.

A primeira delas é a questão da “empatia”. Dentro do “sistema coringa” a meta principal da “função protagônica” é “reconquistar” a empatia para o personagem. Apoiando-se em Brecht, Rosenfeld alega que tal perspectiva não pode referir-se diretamente ao diretor e ao dramaturgo alemão, uma vez que ele nunca eliminou integralmente a empatia, mas a colocou a serviço do raciocínio: “sem certa empatia ou identificação com o personagem não pode haver distanciamento, nem por parte do ator, nem por parte do público”. Em específico, sobre a questão estética, afirma:

Não se pode concordar com Boal quando diz, de um modo equívoco, que a empatia em si não é um valor estético. Ela certamente não o é, porque o valor estético reside na obra e não na apreciação. Mas ela o é, num sentido figurado, na medida em que indica na obra (ou no espetáculo) a presença de certos valores estéticos básicos (por vezes “baratos” e duvidosos) que produzem a empatia. (p. 17.)

Uma segunda ordem de questionamentos propostos por Rosenfeld refere-se às técnicas do “sistema coringa”. Para ele, o sistema manipula o material histórico oferecendo uma perspectiva amplamente crítica. No que se refere à relação entre o passado e o presente, o caso histórico, após depurar os pormenores, é reduzido a uma fábula simples, constituindo um modelo a ser aplicado a situações contemporâneas.

De uma forma geral, o sistema parece funcionar bem, particularmente no nível do Coringa, do distanciamento, da crítica e do didatismo, embora se possa divergir da interpretação dada à realidade histórica e conceber um aproveitamento mais amplo, agudo e profundo do Coringa, na análise da realidade. (p. 19.)

Em seguida Rosenfeld delineia o caminho interpretativo que construirá:

Não é tão grande, porém, o êxito no nível da função protagônica, isto é, do herói Tiradentes, da empatia, da emoção em face da morte do herói; emoção de que participa o próprio Coringa, renunciando ao

distanciamento no instante em que o espetáculo, depois de ter mostrado todas as “evitabilidades”, apresenta o “inevitado”, o fracasso. Não é que não haja emoção, nem se trata de medir as emoções subjetivas, variáveis, do público. Importa discutir aparentes contradições e ambiguidades objetivas do sistema e em particular da função protagônica, sem que essa crítica atinja necessariamente a peça. Esta resiste, no seu todo, a certas teses que inspiram dúvidas. As observações que em seguida serão expostas baseiam-se na convicção do valor e da viabilidade fundamental do sistema. A poética de Boal, no seu todo, inspira admiração pela riqueza de ideias e pela seriedade com que foram repensados problemas essenciais do teatro e em especial do teatro brasileiro. Não há dúvida que Sábato Magaldi tem razão ao acentuar que o sistema é a mais inteligente formulação jamais elaborada por um encenador brasileiro. (p. 19.)

No que se refere à “desvinculação ator-personagem”, para o crítico, a eficácia econômica é indiscutível, mas isso não se estende à constituição estético-teatral. Assim, se na construção de personagens tão marcantes como Gonzaga, Silvério ou Alvarenga já existe a crítica impressa no cunho caricato, haveria melhor resultado se o jogo “distaciador” fosse efetivado por cada ator vinculado. A troca de atores que representam o mesmo papel, em sua visão, tende a difundir e dispersar a atenção do público. “A técnica, econômica para as finanças do teatro (razão suprema, irrefutável), sê-lo-á também para as energias do público? Uma parcela da atenção do público é gasta para identificar os personagens”. (p. 20.)

Sobre o estilo naturalista, Rosenfeld diz que essa forma de representação não vinga num teatro de arena, pois em suas dimensões exíguas é extremamente complexo criar a “plena ilusão da realidade”. Segundo ele, os argumentos de Boal de que o café é cheirado pela plateia e o macarrão é visto em deglutição não convencem. “[...] é muito mais o ator e menos o personagem que se veem bebendo, comendo e transpirando. A proximidade demasiada tende a sobrepor o ator ao personagem”. (p. 21.)

Já a colagem de vários estilos, em específico o naturalista e o teatralista, faz-se no entrecruzamento de diferentes espaços e tempos, mas “quase sem nenhum apoio cenográfico”. (p. 21.) Para Rosenfeld, “Boal, de fato, exige do seu público muito mais que Shakespeare do seu”. (p. 21.)

Porém é na composição do personagem Tiradentes que as proposições de Boal serão mais problematizadas.

Parece que a maioria das contradições, das dificuldades da aplicação do sistema e dos problemas estilísticos apontados se relaciona com o herói mítico de quem Boal não apresenta uma ideia suficientemente amadurecida. Antecipando a dúvida fundamental, diríamos: o herói é um mito e o Coringa é paulista de 1967 ou, mais de perto, a consciência contemporânea avança. Não há coexistência entre os dois. (p. 24.)

A primeira constatação de Rosenfeld a respeito do herói Tiradentes é sua “ambiguidade”. Se o naturalismo deveria dar forma ao herói construindo-o em termos “fotográficos”, permitindo “a máxima realidade empírica”, o seu fim explícito – o mito – ocasiona justamente o movimento inverso, qual seja, dar a menor realidade empírica. Em outras palavras, o estilo naturalista não é viável para a representação do mito. Rosenfeld mostra em sua análise um descompasso entre a forma (naturalista) e o conteúdo ou “objeto” que deveria veicular (o mito). Esse, para Rosenfeld,

[...] é a-histórico, visa ao sempre-igual, arquetípico, não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são, para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos. Sua visão temporal é circular, não há desenvolvimento. O mito salienta a identidade essencial do homem em todos os tempos e lugares. Esta, certamente, não é a concepção do Nós do Teatro de Arena, concepção historicista, baseada na certeza da transformação radical, na visão do homem como ser histórico. As reservas mentais com que o herói mítico foi concebido talvez expliquem as contradições apontadas. (p. 26.)

Para que a magnificação mítica se concretize é necessária uma distância, tanto de espaço e tempo fictícios (representados por lugares e épocas distantes), quanto de espaço real (entre palco e plateia). Contudo, para Rosenfeld, se se adotar como estilo o clássico e sendo esse realizado por um só personagem em contraste com o uso do aparelho “épico-crítico”, o referido processo, ou seja, a grandeza do herói não se concretiza.

Tampouco se conseguiu, minimizando os companheiros e adversários de Tiradentes, ressaltar-lhe a grandeza de herói pelo contraste. O herói, pra ser grande, necessita de companheiros e adversários que não lhe sejam muito inferiores. É uma questão de equilíbrio e economia dramática. A pureza ingênuas do herói, num mundo de crápulas, transforma-o em ser quase quixotesco. (p. 26.)

Ainda para Rosenfeld, se a “grandezza do herói” é abalada por interagir com “crápulas”, na perspectiva “moral, humana e estética”, ele cresce frente aos seus adversários. Se comparado com os demais inconfidentes, de acordo com o tratamento que Boal lhes concede, Tiradentes “é o mais autêntico e menos inteligente”. Assim,

“Eu prefiro pensar”, diz Boal, “que para ser herói não é absolutamente indispensável ser burro – ouso até imaginar que uma certa dose de inteligência é condição básica”. Esta dose, no caso do Tiradentes do Arena, é certamente bem menor do que a dos companheiros e adversários – e isso não porque os autores assim o quiseram, mas simplesmente em decorrência do estilo que dá a alguns caráter épico e ao herói caráter concebido, pelo menos neste ponto, em termos naturalistas. É evidente que Tiradentes tem, apesar disso, uma estatura humana incomparavelmente superior aos outros, o que deixa, um pouco, a impressão de que a grandeza da inteligência cresce em proporção inversa à grandeza da estatura humana. (p. 27.)

Em seguida, Rosenfeld demonstra já existir consolidada toda uma teoria crítica a respeito da constituição do herói, sendo essa, como demonstrado no repertório que mobiliza, materializada tanto em práticas criativas quanto em teorias críticas e filosóficas. Não é aleatoriamente que traz para o debate a concepção de Hegel, a qual determina que “Num mundo de mediações infinitas, o herói, tal como exposto, se lhe afigura impossível. O mundo heroico, acredita, situa-se bem no meio entre o primitivismo idílico da Idade de Ouro e a sociedade moderna”; (p. 32.) menciona ainda a constatação de Duerrenmatt, o qual acredita que não existem mais heróis trágicos, mas

Apenas tragédias que são encenadas por açougueiros universais e máquinas de fazer picadinho. [...] Hoje, os secretários de Creonte liquidam o caso de Antígona. O Estado perdeu a sua forma, e como a física só consegue reproduzir o mundo em fórmulas matemáticas, assim o Estado hoje só pode ser representado através de estatísticas. (p. 34.)

Em termos de temporalidade histórica, há uma distinção entre a “época heroica” dos gregos e romanos e o “tempo prosaico”.

É justamente mobilizando esse repertório que Rosenfeld aponta que o problema do herói é complexo e não pode ser descartado. Afirma ainda: “Boal tem razão ao lhe dar considerável importância. [...] A poética de Boal, todavia, não parece abordar o assunto com suficiente empenho”. (p. 35.) Apoiando-se na própria referência

utilizada pelo autor/diretor, Rosenfeld complementa a sua problematização: “Feliz do povo que não tem heróis. Boal responde: ‘Nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis’. Mas será o herói hoje sequer possível?”. (p. 28.) Contudo, se no âmbito das explanações teóricas Rosenfeld aponta os “limites” da interpretação de Boal, no que se refere à necessidade do herói no âmbito da práxis teatral, a empreitada é reconhecida como legítima:

A preocupação de Boal com o herói se afigura perfeitamente legítima. É difícil dispensá-lo tanto no sentido humano como teatral. Talvez ele seja mesmo indispensável. Se este for o caso, será preciso reformulá-lo em termos inteiramente novos; termos que possibilitem interpretar, através dele e da sua ação, a realidade contemporânea. (p. 35.)

Se se fizer um cotejamento entre as principais indagações de Rosenfeld e o universo interpretativo já consolidado, conforme exposto antes, percebe-se que a interpretação do crítico no ensaio “Heróis e Coringas” é extremamente singular frente às outras leituras históricas e historiográficas sobre o Teatro de Arena. Desse modo, se os estudos desenvolvidos no âmbito acadêmico, a exemplo, os trabalhos de Cláudia Arruda Campos e de Edélcio Mostaço, bem como as análises dos próprios críticos teatrais, como Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, procuraram situar o processo criativo de **Arena conta Tiradentes** na trajetória mais ampla do grupo, evidenciando assim o seu “lugar” dentro da história do teatro brasileiro, o fizeram, em sua maior parte, apoiados nas proposições de Augusto Boal. Em suma, o modo como o autor/diretor legitimou o seu processo criativo tornou-se o eixo norteador para as interpretações *a posteriori*.⁷⁷¹

Torna-se necessário salientar que a análise de Anatol Rosenfeld destoa duplamente das interpretações já consolidadas. Em primeiro lugar, ao avaliar o processo criativo de **Arena conta Tiradentes**, não está preocupado em “reconstituir” ou recontar nesse ensaio a história do grupo. Em segundo lugar, se as proposições teóricas de Boal serviram para as análises posteriores legitimarem o seu processo criativo, o movimento reflexivo de Rosenfeld se encaminha em sentido contrário, tendo as mesmas

⁷⁷¹ Cf. PATRIOTA, Rosangela. História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: _____; MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Orgs.). **Política, cultura e movimentos sociais**: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: EDUFU, 2001. p. 171-210.

proposições se tornado fonte de problematização. Em outras palavras, a teoria e a *práxis* teatral de Boal foram confrontadas frente ao desenvolvimento de seu próprio pensamento materializado na construção da peça. É necessário retirar mais que consequências teóricas ou metodológicas dessa constatação. Antes, porém, pode-se indagar: o que Rosenfeld propõe ou (re)propõe para além das interpretações já consolidadas?

Para tanto, demonstrar como sua leitura é singular frente aos próprios seus “pares” torna-se fundamental. Se se fizer um retrospecto sobre as críticas de Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, já apresentadas antes, verifica-se que o primeiro constrói sua leitura direcionando-se pelos apontamentos teóricos de Augusto Boal. Desse modo, a sua análise inicia-se do seguinte modo: “A realização mais ambiciosa do conjunto, sobretudo pelas premissas teóricas, foi por certo **Arena conta Tiradentes**, estreada a 21 de abril de 1967”.⁷⁷² O crítico aceita, sem nenhum questionamento, os direcionamentos teóricos e formais construídos por Boal, a saber, a “justaposição de estilos”, a “reconquista da empatia”, a materialização do “distanciamento” e a empreitada do “sistema coringa”, sendo a função desse concebida como um modo crítico de articular a relação entre o passado e o presente. Concluindo, Magaldi afirma: “[...] como teoria coloca-se no apogeu, sendo a mais inteligente formulação de um encenador brasileiro”.⁷⁷³

Num caminho bastante próximo, Décio de Almeida Prado em suas críticas, também já referenciadas aqui, apoia-se integralmente nas constatações teóricas de Boal para elaborar sua leitura sobre **Arena conta Tiradentes**. Seja afirmado que, no que se refere aos aspectos formais do espetáculo, tem pouco a dizer, uma vez o diretor já se manifestou sobre o assunto, seja adotando as perspectivas teóricas de Boal como eixo norteador de sua interpretação, Prado reconhece a validade formal e histórica da montagem: “O que se pede a uma peça de teatro são imagens convincentes, a passagem feita com habilidade do geral ao particular, do abstrato ao concreto”.⁷⁷⁴ Percebe-se que

⁷⁷² MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro**: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 76.

⁷⁷³ Ibid., p. 80

⁷⁷⁴ PRADO, Décio de Almeida. *Arena conta Tiradentes*. In: _____. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 169.

o direcionamento pelo viés do “particular típico” foi aceito sem maiores questionamentos. No que tange ao estilo do espetáculo, a aceitação também é indubitável: “Arena conta Tiradentes contém em seu bojo, convivendo lado a lado, um drama e uma farsa”. (p. 168.) Quanto à implementação do “sistema coringa”, alega que o espetáculo tornou-se um “marco” para o grupo:

O fato histórico surge às vezes em primeiro plano, outras vezes cede lugar ao comentário irônico e moderno, numa contínua e virtuosística mudança de perspectivas e de estilos de representação.

Tudo isso pode parecer complicado e difícil no papel: no palco, funciona com simplicidade e sem rebuscamientos intelectuais. São invenções que têm uma longa ascendência teórica, derivando de Meyerhold, de Piscator, de Brecht, mas que, reformuladas, passaram a ter uma nova fisionomia. É o mesmo processo de **Arena conta Zumbi**, porém ordenado, disciplinado, organizado como sistema. Tanto o texto quanto a direção do Boal – é difícil dissociar uma coisa de outra – recortam-se com grande nitidez. Sem o empastamento, a confusão em cena, o emocionalismo descabelado do espetáculo anterior.⁷⁷⁵

Desse modo, torna-se perceptível que, em termos epistemológicos, teóricos e metodológicos, faz um movimento bastante distinto do de seus pares. Se as críticas de Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado revelam uma congruência e encontro de perspectivas com Augusto Boal, Rosenfeld não adota esse viés interpretativo. O seu exercício reflexivo coloca em suspensão tanto a “fonte” que serviu como eixo norteador para a construção de uma dada interpretação, a saber, a legitimação/justificação de Boal para o seu processo criativo em “O elogio fúnebre ao teatro brasileiro visto na perspectiva do Arena” e em “Quixotes e Heróis”, quanto as próprias interpretações elaboradas pela crítica teatral.

Em termos de recursos interpretativos, Rosenfeld não adota prioritariamente os seus próprios pressupostos teóricos. Assim, encontram-se no ensaio “Heróis e Coringas” algumas referências que, dentro do seu pensamento teórico, são objetos que adquiriram espaço em uma ampla reflexão, a exemplo, a afirmação de que a peça **Arena**

⁷⁷⁵ PRADO, Décio de Almeida. Arena conta Tiradentes. In: _____. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 169-170.

conta Tiradentes “resiste no seu todo”⁷⁷⁶ e o reconhecimento de que a “proximidade demasiada tende a sobrepor o ator ao personagem”; a distinção entre arte e ciência: “a visão mítica é essencialmente anticientífica, mas em compensação lhe é inerente uma imaginação que se poderia chamar de artística”.⁷⁷⁷ Apontamentos esses que poderiam suscitar respectivamente a retomada das particularidades da obra de arte⁷⁷⁸ e o fenômeno teatral.⁷⁷⁹ Mas são nesse momento apenas citados. É interessante mencionar ainda temas que não são tratados no ensaio, mas que, ao considerar o repertório crítico, bem como a particularidade do objeto a que se refere – já que o espetáculo se inspira diretamente num processo histórico que, conforme exposto antes, dentro da historiografia brasileira é alvo de polêmicas reflexões – poderiam também ser explorados, a exemplo a distinção entre os escritos de um historiador e os de um ficcionista.⁷⁸⁰

Nesse sentido, sabe-se que todos esses temas já receberam da pena de Rosenfeld uma ampla reflexão. Mas, em “Heróis e Coringas”, foram elididos e o foram porque o crítico opta por interpretar o processo criativo frente à própria lógica estabelecida por seu criador. Em outras palavras, para que se compreendesse o primeiro foi necessário problematizar a segunda. Consequentemente vêm para o centro da crítica não somente a avaliação de espetáculo Arena conta Tiradentes, mas, principalmente, as perspectivas teóricas do autor/diretor. Foram essas que se tornaram o eixo investigativo na interpretação da montagem.

Ao mesmo tempo, essa constatação é importante porque uma leitura da crítica presente em “Heróis e Coringas”, ao se considerar o movimento, o repertório e o

⁷⁷⁶ ROSENFELD, Anatol. Heróis e Coringas. In: _____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 19.

⁷⁷⁷ Ibid., p. 36

⁷⁷⁸ Conforme abordado em seu livro: Id. **Estrutura e Problema da Obra Literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976. 76 p.

⁷⁷⁹ Cf. Id. O fenômeno teatral. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 21-43.

⁷⁸⁰ Essa temática é abordada por Rosenfeld tanto em termos de reflexão teórica, conforme seu ensaio “Literatura e personagem”, (Id. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio, et. al. **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 9-49.) quanto no âmbito da análise de processos criativos, como em “Hochcht” (ROSENFELD, Anatol. Hochht. In: _____. **Teatro Moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 211-218.)

argumento que constrói, pode sugerir inicialmente que é o Rosenfeld “teórico” que a efetiva. Todavia, é o crítico⁷⁸¹ que adota como viés interpretativo na elaboração de um caminho de análise a complexa relação entre teoria crítica e prática criativa, mas segue problematizando o tratamento dado a esses vieses pelo próprio diretor da obra. Assim, torna-se foco prioritário da crítica de Rosenfeld o modo como se materializa a relação construída por Boal entre teoria e *práxis* teatral.⁷⁸²

No que se refere à primeira instância, sabe-se que Boal fundamenta sua teoria sobre o “sistema coringa” prioritariamente em Bertolt Brecht.⁷⁸³ De maneira geral, a elaboração de Boal apoia-se no teatrólogo alemão tanto em termos de teoria, em específico a reformulação e aplicação do efeito de “distanciamento”, quanto no âmbito da prática criativa, presente no tratamento dado à temática do herói. Nas duas perspectivas, Rosenfeld lhe direciona algumas “ressalvas”: “É com o sistema coringa que a teoria de Boal se afasta parcialmente da de Brecht. Este provavelmente não teria

⁷⁸¹ A produção intelectual de Anatol Rosenfeld revela que é impossível dissociar o teórico e o crítico, uma vez que sua formação, conforme já exposto, perpassa diferentes campos de conhecimento. De acordo com Prado, “[...] podia encarar com igual propriedade o poeta enquanto filósofo e o filósofo enquanto poeta”. (PRADO, Décio de Almeida. Em memória de Anatol Rosenfeld. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 18.) Todavia, a distinção é aqui aceita com o intuito de mostrar que sua leitura sobre “A poética de Boal” não adota pressupostos teóricos estabelecidos *a priori*.

⁷⁸² A esse respeito, a colocação de Rosangela Patriota sobre o recurso interpretativo de Rosenfeld é cristalina: “Anatol Rosenfeld, notadamente marcado pela discussão fenomenológica, ao eleger o teatro como seu interlocutor privilegiado, o fez a partir de abordagens que lhe permitiram refletir acerca do fenômeno enquanto tal. Em outras palavras: interessava-lhe compreender o acontecimento cênico não apenas por intermédio das partes (dramaturgia, cenografia, iluminação, figurino, interpretação), mas como a interação desses elementos origina novas interpretações. Para isso, circunstanciou o lugar do artista, como teórico e idealizador, para, no momento seguinte, observar a sua confluência e/ou as suas contradições. Através desse procedimento, ele confronta os propósitos do texto, a materialização cênica e as contradições que podem emergir, ou não, entre a ideia, a realização e os pressupostos artísticos que, em algum nível, orientam o trabalho”. GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro: Ideias de uma História**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 171-172.

⁷⁸³ O verbete “Coringa” de Eudinyr Fraga permite a compreensão dessa perspectiva: “Técnica concebida pelo dramaturgo, teórico e diretor teatral Augusto Boal, análoga ao efeito de distanciamento (ou estranhamento) da teoria brechtiana. De forma ainda experimental, essa técnica é exercitada pela primeira vez na concepção de **Arena conta Zumbi** (1965) e sistematizada durante o processo de criação do espetáculo **Arena conta Tiradentes**, encenado pelo Teatro de Arena de São Paulo em 1967. A formulação teórica, assinada pelo professor Augusto Boal, é publicada no mesmo ano como prefácio à edição da peça, advogando a conversão da técnica em método: ‘Coringa é o sistema que se pretende propor como forma permanente de se fazer teatro – dramaturgia e encenação. Reúne em si todas as pesquisas anteriores feitas pelo Arena e, neste sentido, é súmula do já acontecido. E, ao reuni-las, também as coordena e, neste sentido, é o principal saldo de todas as suas etapas’”. FRAGA, Eudinyr. Coringa. In: GUINBURG, Jacó; FARIA, João. Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 97-98.

concordado com a separação e junção um tanto mecânica de nível típico e particular, posição não muito congruente”.⁷⁸⁴ No que se refere à mistura de estilos, há também a perspectiva de uma “cobrança”: “semelhante colagem, em termos tão radicais, não ocorre no teatro de Brecht”. Já no que se refere à argumentação de Boal a favor do herói, há o seguinte apontamento: “A longa argumentação em favor do herói, com a aplicação discutível de exemplos tirados de Brecht, demonstra que é com a consciência um pouco atribulada que recorre a este ente mítico, atualmente não muito cotado”.⁷⁸⁵

Essas passagens revelam que Rosenfeld problematiza os pressupostos teóricos de Boal frente a um dos seus principais referenciais. Todavia nelas não estão presentes de forma mais sistematizada as cobranças de um “rigor” ou um “alinhamento” maior em relação aos propósitos brechtianos. Ao considerar o repertório de Rosenfeld sobre teoria e prática criativa em Brecht,⁷⁸⁶ sabe-se que o crítico teria condições de fazê-lo. Mas não o faz porque não é o propósito de sua crítica.

A leitura de Rosenfeld também não objetiva analisar o “fato” que serviu de inspiração para a produção de **Arena conta Tiradentes**, diferentemente de outras críticas, como a de Sábato Magaldi, que procura mostrar o “paralelismo” entre as situações e governantes do passado e do presente, ou a leitura de Décio de Almeida Prado, que reconhece “a extração do passado para o presente”.⁷⁸⁷ O próprio diretor justifica a opção pelo tema: “O principal objetivo de ‘Arena Conta Tiradentes’ é a análise de um movimento libertário que, teoricamente, poderia ter sido bem sucedido”.⁷⁸⁸

⁷⁸⁴ ROSENFELD, Anatol. Heróis e coringas. In: _____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 15.

⁷⁸⁵ Ibid., p. 25.

⁷⁸⁶ Os ensaios de Rosenfeld a respeito de Bertolt Brecht encontram-se publicados nas seguintes obras:

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. Organização e notas de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012. 179 p.

_____. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985. 176 p.

_____. **O Teatro Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1968. 173 p.

⁷⁸⁷ PRADO, Décio de Almeida. Arena conta Tiradentes. In: _____. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 168.

⁷⁸⁸ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967, p. 46.

Todavia, sabe-se que, ao considerar que uma criação artística se inspira diretamente em um dado processo histórico, é impossível elidir do debate a relação entre o passado e o presente. Acredita-se que Rosenfeld tinha consciência disso, entretanto o recurso que adota para propor a mediação entre as duas temporalidades não é o “fato” em si, mas os recursos artístico-estéticos que permitem a compreensão da perspectiva atualizadora.

Desse modo, ainda que a composição artística e estética de **Arena conta Tiradentes** provoque a necessidade de um ir e vir ao passado e ao presente, Rosenfeld foca sua análise no presente, por isso sempre aponta a necessidade de se considerar o “momento histórico atual” ou “circunstâncias atuais”. É justamente por meio dessa perspectiva que demonstra o alvo principal de sua problematização:

Parece que a maioria das contradições, das dificuldades da aplicação do sistema e dos problemas estilísticos apontados se relaciona com o herói mítico de quem Boal não apresenta uma ideia suficientemente amadurecida. Antecipando a dúvida fundamental, diríamos: o herói é um mito e o Coringa é paulista de 1967 ou, mais de perto, a consciência contemporânea avança. Não há coexistência entre os dois.⁷⁸⁹

Em suma, Rosenfeld não está preocupado em se alinhar às proposições de Boal que legitimam o seu processo criativo ou mesmo estabelecer para o diretor um “lugar” entre seus pares e proximidade em relação a eles. Igualmente não vê o espetáculo como um “trampolim” para expor suas reflexões teóricas.⁷⁹⁰ O seu foco frente à totalidade do espetáculo é a construção do herói Tiradentes constituído como mito. Todos os argumentos que mobiliza visam a esse alvo.

A par da problemática central evidenciada por Rosenfeld, é necessário lançar alguns questionamentos em torno de sua interpretação sobre a personagem Tiradentes: a sua crítica busca uma validade estética ou validade histórica? Sobressai de suas análises a perspectiva de um cunho teórico ou político? Dentre as vertentes teórica, estética ou histórica, qual “rigor” Rosenfeld cobra de Boal? Quais “parâmetros” o crítico adota para

⁷⁸⁹ ROSENFELD, Anatol. Heróis e coringas. In: _____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 24.

⁷⁹⁰ Cf. MAROWITZ, Charles, et al. Será que os críticos têm alguma utilidade? **Cadernos de Teatro**, n. 123, Out./ Nov./ Dez. 1989.

justificar seus argumentos? Antes de respondê-los é imprescindível dizer que esses vieses não podem ser pensados de forma excludente ou estanque. E, em suma, essa pesquisa busca investigar o modo como se materializa, na interpretação de Rosenfeld, a relação entre a História e a Estética.

O estudo de Cláudia Arruda Campos, já referenciado, faz o seguinte questionamento sobre a leitura de Rosenfeld:

Para censurar **Arena conta Tiradentes** seria necessário entrar no mérito das ideias e recursos artísticos que a conformam, discutir-lhes o teor, como faz Anatol Rosenfeld, quando critica o apelo ao mito enquanto atitude paternal e mistificadora.⁷⁹¹

Num caminho bastante próximo, Eudinyr Fraga, em seu verbete sobre o “Coringa”,⁷⁹² afirma:

Anatol Rosenfeld, o grande teórico e crítico do teatro brasileiro, contesta duplamente Boal. Primeiro, quando este afirma que a empatia é uma apreciação e não um valor em si, já que este estaria na própria obra. Para Rosenfeld, a apreciação denuncia, claramente, a existência de valores estéticos, caso contrário não existiria a aprovação do fruidor/público. Conclui que a empatia pode ser vista, em sentido figurado, como um valor estético. A segunda contestação refere-se à separação entre a função protagônica/naturalista/stanislavskiana e a função coringa/épica/brechtiana, vale dizer, a oposição entre o universal (o mito) e a realidade singular (o típico). Do que decorre uma contradição, pois o nível universal (o mito e, por conseguinte, o herói) ficaria com o estilo naturalista, cuja especificidade é contrapor-se à ideia de herói.⁷⁹³

Há em comum nessas retomadas da crítica de Rosenfeld o reconhecimento de sua preocupação com o teor formal e/ou estilístico na construção de Tiradentes. Todavia, quando de volta para a própria crítica, em específico o trecho citado anteriormente, vê-se que Rosenfeld menciona as duas funções principais da montagem, a saber, o herói construído como mito e o Coringa “Paulista de 1967” e aponta a

⁷⁹¹ CAMPOS, Cláudia Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 114.

⁷⁹² FRAGA, Eudinyr. Coringa. GUINSBURG, Jacó; FARIA, João. Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 97-99.

⁷⁹³ Ibid., p. 98.

ausência de relação, isto é, “não há coexistência entre os dois”. É em termos de temporalidade que, de acordo com a leitura de Rosenfeld, as duas funções não se ligam. Assim, é a consciência contemporânea, representada pelo Coringa, que não ecoa com o herói. Desse modo, percebe-se que o crítico questiona a articulação entre o passado e o presente, mas a sua problematização revela algo a mais que o “estilo”. Nos argumentos que Rosenfeld mobiliza é impossível desconsiderá-lo, porém sua abordagem parece implicar uma perspectiva mais ampla.

Augusto Boal, conforme exposto antes, assim recupera a figura de Tiradentes:

Tiradentes poderia ter secretos planos de fortuna individual se sobreviesse à Inconfidência: preferimos mostrá-lo como um homem que deseja a liberdade não para si mesmo, mas para o povo, preferimos aceitar a visão que dele se tem tradicionalmente, ainda que seja esta talvez mistificada.⁷⁹⁴

A articulação entre o passado e o presente que seu processo criativo procura instaurar “realça apenas o perfil político da personagem, sua disposição, habilidade, inteligência e coragem para a luta revolucionária”.⁷⁹⁵ Nesse processo, Boal e Guarnieri se voltam para uma figura “extremamente cotada”,⁷⁹⁶ apesar de todas as contradições oriundas das diferentes perspectivas que se propuseram a retomá-lo. Conforme exposto por Paulo Micelli,

Do rosto de Tiradentes pouco se sabe. Sumiu com a cabeça, que a mando das autoridades foi separada do corpo: perdeu-se quando os olhos que o viram vivo também deixaram de ver. Por isso, cada um tratou de criar seu próprio Tiradentes, havendo quem o veja como imponente oficial e quem o apresente assemelhado a Jesus Cristo. Há ainda quem pesquise para recuperar suas feições verdadeiras: Elifas Andreato, na capa de um disco, apresenta uma espécie de retrato-falado, onde o herói aparece meio vesgo de olhos empapuçados, nariz

⁷⁹⁴ BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967, p. 51.

⁷⁹⁵ Ibid., p. 53.

⁷⁹⁶ Conforme demonstra Paulo Micelli: “Tratar de Tiradentes, apesar das dificuldades e riscos, é sempre interessante. Foi o herói mais votado na pequena pesquisa feita entre estudantes, e certamente o seria num plebiscito nacional. Nele, a história que as pessoas chamam real ou verdadeira confunde-se com a tradição que alimenta o imaginário popular”. MICELLI, Paulo. **O mito e o herói nacional**. 4 ed. São Paulo: Contexto, 1994, p. 41.

achatado, barbas e cabelos longos, além de um ar de boêmio fanfarrão, muito de acordo com as descrições que se tem dele, por sinal.⁷⁹⁷

O sentido que o texto/espetáculo forneceu à figura de Tiradentes e, de modo especial, a maneira como Boal justifica o seu processo criativo revelam que, de certo modo, essa materialidade que Tiradentes – como personagem – adquiriu é resultante de um processo que procura designar-se, fazer-se compreender e impor-se.⁷⁹⁸

É justamente nesse aspecto que Rosenfeld aponta as maiores restrições ao espetáculo. É no processo de “mitização” de Tiradentes, de acordo com o crítico, que a poética de Boal merece ser ainda mais problematizada. “Ao tentar mitizar Tiradentes, no entanto, o autor não parece ter cogitado todas as implicações da visão mítica”.⁷⁹⁹ A exposição de Boal não considerou que não é possível simplificar apenas o herói. É necessário simplificar toda a realidade que o rodeia:

O mito elimina as inúmeras mediações de uma realidade complexa, deforma-a, portanto. Trata-se de uma redução a dimensões primitivas, de uma mistificação, portanto. Face à consciência atual, o mito, por desgraça, sempre tende a ter traços mistificadores, a não ser que seja tratado criticamente. A oferta do mito às “massas” é uma atitude paternal e mistificadora que não corresponde às metas de um teatro verdadeiramente popular. Mas como empolgá-las? Eis o dilema de quem hoje quer fazer um teatro honesto.⁸⁰⁰

Para Rosenfeld, a imaginação mítica é irracional e suas bases não são os pensamentos e, sim, as emoções. Em sua criação há a crença de que os poderes humanos e naturais concentram-se em uma única personalidade excepcional. “Quando em amplos grupos se manifesta a esperança coletiva com intensidade máxima, eles facilmente podem ser convencidos de que só se necessita da vinda do homem providencial para satisfazer todas as aspirações”.⁸⁰¹ Em sua abordagem, evidencia que a ciência e a arte concedem ao mito distintos tratamentos: a primeira instância não lhe

⁷⁹⁷ MICELLI, Paulo. **O mito e o herói nacional**. 4 ed. São Paulo: Contexto, 1994, p. 41.

⁷⁹⁸ Cf BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Bougermino, Pedro de Souza e Rejane Janowietzer. 4 ed. São Paulo: Difel, 2009. 180 p.

⁷⁹⁹ ROSENFELD, Anatol. Heróis e coringas. In: _____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 35.

⁸⁰⁰ Ibid.

⁸⁰¹ Ibid., p. 36.

concede espaço, já na segunda é possível pensá-lo como inerente à imaginação artística. Mas, “Embora os processos da arte sejam bem diversos da ciência, a sua comunicação, enquanto visa a fins didáticos e a concepções progressistas, não deveria contrariar os resultados científicos. Daí a necessidade de usar o mito, quando se o usa, de uma forma agudamente crítica”.⁸⁰²

Mais do que o próprio conteúdo da interpretação de Rosenfeld, é significativa uma das principais referências que ele mobiliza para questionar a “solução” de Boal: **O Mito do Estado** de Ernest Cassirer.⁸⁰³ Torna-se perceptível que, dentro da obra de Cassirer, Rosenfeld apoiou-se em específico no capítulo XV, “A preparação de Carlyle”, se se considera esta sua constatação:

Na criação do herói mítico prevalece a crença primitiva de que todos os poderes humanos e naturais podem condensar-se numa só personalidade excepcional. Tal fato irracional foi racionalizado por Carlyle, ao dizer que o culto do herói é um elemento necessário da história humana. “Em todas as épocas da história do mundo verificamos que o grande homem foi o salvador indispensável da sua época: o raio sem o qual jamais teria ardido o combustível”. O combustível, evidentemente, é o povo. Mas esta relação entre raio e combustível é uma simplificação grotesca. O raio não cai do céu azul, o combustível é um produto químico complexo e de resto as relações entre o chefe e os seguidores não se comparam às relações mecânicas entre causa e efeito.⁸⁰⁴

Ao investigar esse capítulo, percebe-se que o autor elege como ponto de partida as conferências de Thomas Carlyle intituladas “Sobre heróis, culto do herói e o heroico na História”, datadas de 1840, para avaliar o modo como elas delineiam a concepção de História, a necessidade e caracterização do herói e, principalmente, o modo como, para Carlyle, o desenvolvimento da História permite a legitimidade do próprio herói, em suma, sua teoria sobre o culto do herói.

Segundo Ernest Cassirer, ao contrário do que se pode inferir, Carlyle não era um pensador sistemático. “Nem sequer tentou construir qualquer teoria da História”.⁸⁰⁵

⁸⁰² ROSENFELD, Anatol. Heróis e coringas. In: _____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 36.

⁸⁰³ CASSIRER, Ernest. **O mito do estado**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1976. 316 p.

⁸⁰⁴ ROSENFELD, 2012, op. cit., p. 36.

⁸⁰⁵ CASSIRER, 1976, op. cit., p. 228.

Desenvolveu em suas conferências a ideia de “liderança”, retirando-lhe as mais radicais consequências. A sua concepção de História é a “história dos grandes homens”.⁸⁰⁶

Para o autor, o herói de Carlyle é um santo transformado, “secularizado”. Não precisa ser um sacerdote ou profeta, pode ser poeta, rei ou homem de letras.

Mas sem esses santos temporais, afirma Carlyle, não podemos viver. Se a herói arquia desaparecesse, deveríamos desesperar do mundo completamente. ‘Sem soberanos, espirituais e temporais, não vejo senão a anarquia como única alternativa possível, e a anarquia é a mais odiosa de todas as coisas.’⁸⁰⁷

Pelo teor de tais constatações parece perceptível que a temporalidade de Carlyle é fundamental para entender a elaboração de sua teoria. “Pretendia estabilizar a ordem política e social, e estava convencido de que, para se lograr tal estabilização, não existia melhor nem mais recomendável meio que o culto do herói”.⁸⁰⁸ Todavia, para Cassirer, Carlyle não poderia adivinhar o papel que sua teoria cumpriria no século XX:

Na literatura recente, verifica-se uma forte tendência para vincular os pontos de vista de Carlyle aos nossos problemas políticos – para ver nele um daqueles homens que mais contribuíram para a futura “marcha” do fascismo”. Em 1928, H. H. Lehman escreveu um livro: *Carlyle's Theory of the Hero. Its Sources, Development, History and Influence on Carlyle's Work.* [A teoria do herói, de Carlyle: suas fontes, desenvolvimento, história e influência no trabalho de Carlyle]. Mas breve seguiram outros estudos nos quais Carlyle era, mais ou menos, tornado responsável por toda a ideologia do nacional-socialismo. Depois da ascensão de Hitler ao poder, H. F. C. Grierson publicou uma conferência que pronunciara três anos antes sob o título “Carlyle e o herói”, mas agora sob um novo título: Carlyle e Hitler. “Senti-me tentado”, diz ele “a dar um novo, direi metonímico, título, de tal modo os recentes acontecimentos na Alemanha ilustram as condições que produzem, ou, pelo menos, tornam possível, a aparição do herói, como era concebido principalmente por Carlyle, e os sentimentos, religiosos e políticos [...], erguidos pela onda que o arrasta ao poder”. Parecia não só natural, mas até inevitável, atribuir a Carlyle todas essas ideias de comando político que se desenvolveram muito mais tarde sob muito diverso “clima de opinião”. À longa lista de livros e artigos estudando a filosofia e a genealogia do imperialismo moderno, Ernest Seiliére acrescentou, em 1939, um livro sobre Carlyle. Ele encontra nas suas obras todas as características de

⁸⁰⁶ CASSIRER, Ernest. **O mito do estado.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 1976, p. 228.

⁸⁰⁷ Ibid., p. 229.

⁸⁰⁸ Ibid., p. 226.

um “misticismo estético”, e os primeiros traços de um “misticismo racial”, e mais tarde, na sua obra sobre Frederico, o Grande, a defesa descarada do militarismo prussiano. “Quanto mais se aproxima dos conservadores, meditando nas lições da vida e no verdadeiro caráter da natureza humana, tanto mais lugar dava para os políticos e militares entre os delegados do Todo-Poderoso: era a tendência prussiana no coração do romantismo germânico”. Essa prussificação do romantismo de Carlyle foi o último e decisivo passo que o levou à divinização dos chefes políticos e à identificação do poder com o direito.⁸⁰⁹

Porém, segundo o autor, atribuir à teoria de Carlyle todas as essas consequências geradas contraria as “regras da objetividade histórica”.⁸¹⁰ O modo como concebe o “heroísmo” ou a “liderança” não é o mesmo que está delineado nas “modernas teorias de inspiração fascista”. Para Carlyle há, segundo Cassirer, duas formas de distinguir o “verdadeiro herói” do “herói fantoche”: o seu íntimo e a sua sinceridade: “Carlyle não admite as mentiras como armas legítimas ou necessárias na luta política. Se um homem, como Napoleão nos seus últimos tempos, começa a mentir, deixa de ser herói”.⁸¹¹ Há ainda outro aspecto que afasta a concepção de Carlyle de outras formas do culto do herói: “O que mais admirava nos seus heróis era não somente a sinceridade, mas também a clareza de seu pensamento”.⁸¹² Desse modo, se há energia para a ação e poder da vontade, coexiste também o elemento intelectual: “A força de vontade e caráter é sempre deficiente sem o concurso de um igualmente forte intelecto. O equilíbrio entre esses dois elementos é a marca distintiva do verdadeiro herói”.⁸¹³

É certo que nos limites da reflexão aqui proposta não é possível demonstrar as referências teóricas e históricas que Ernest Cassirer mobiliza para abordar a teoria do culto do herói de Thomas Carlyle. Todavia, parece extremamente significativo que, em sua análise sobre **Arena conta Tiradentes** – processo criativo que tem como “base” a

⁸⁰⁹ CASSIRER, Ernest. **O mito do estado**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1976, p. 226-227.

⁸¹⁰ Ibid., p. 235.

⁸¹¹ Ibid.

⁸¹² Ibid., p. 236.

⁸¹³ Ibid.

constituição do herói –, Rosenfeld traga para o debate justamente uma reflexão sobre os caminhos e descaminhos do processo de heroicização.⁸¹⁴

Desse modo, não é possível desconsiderar as preocupações concernentes aos aspectos formais do espetáculo. Contudo, elas aparecem mediadas e mediadoras das consequências oriundas do processo de mitização, o qual vem para o centro da interpretação de Rosenfeld. Ao problematizar Carlyle no debate, conforme já citado anteriormente, Rosenfeld situa a “base” principal de sua crítica:

Quando em amplos grupos se manifesta a esperança coletiva com intensidade máxima, eles facilmente podem ser convencidos e que só se necessita da vinda do homem providencial para satisfazer todas as aspirações. Tal fato irracional foi racionalizado por Carlyle, ao dizer que o culto do herói é um elemento necessário da história humana.⁸¹⁵

“A imaginação mítica é, ademais, profundamente irracional, não há mito racional”.⁸¹⁶ É efetivamente adotando essa perspectiva interpretativa que aponta os problemas em torno da construção de Tiradentes:

O herói, embora criticado pelos seus erros e cercado de um aparelho distanciador, é levado inteiramente a sério como herói. Pelas razões já expostas não chega a ser suficientemente mito para colher as vantagens estéticas do arquétipo monumental. Mas de outro lado tem do mito a esquematização extrema de modo a não render suficientemente na dimensão da análise histórico-social e da vivência empática.⁸¹⁷

Desse modo, em termos estéticos/formais, Rosenfeld procura legitimar suas contraposições, mas, ao apontar o seu limite em relação à “análise histórico-social” e trazer à tona as reflexões de Carlyle sobre o culto do herói, tornou-se perceptível o intuito de retirar maiores consequências do processo criativo de **Arena conta**

⁸¹⁴ O repertório adotado por Rosenfeld torna-se ainda mais significativo quando se considera a especificidade da escolha do Teatro de Arena, pois, como foi demonstrado no início da reflexão, a figura de Tiradentes, bem como a própria temática da Inconfidência Mineira já foram alvo de inúmeros debates tanto em termos históricos quanto historiográficos.

⁸¹⁵ ROSENFELD. Anatol. Heróis e coringas. In: _____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 36.

⁸¹⁶ Ibid., p. 35.

⁸¹⁷ Ibid., p. 38.

Tiradentes. Se em termos de estilo (o naturalista), conforme exposto antes, o mito não vinga, é em termos de análise histórica e social que se torna impossível:

É evidente que toda comunicação teatral deve tomar em conta o público específico a que se dirige. Mas não há nenhum público que, indo a um teatro dedicado à interpretação da realidade nacional, mereça menos que arte e menos que a verdade. O herói mítico, sem dúvida, facilita a comunicação estética e dá força plástica à expressão teatral. Todavia, será que a sua imagem festiva contribui para a interpretação da nossa realidade, ao nível da consciência atual?⁸¹⁸

Do exposto, percebe-se que nenhum dos críticos que se propuseram a analisar o espetáculo questionou a construção do personagem como mito. Rosenfeld o faz e mobiliza um repertório específico para elaborar seus argumentos. A singularidade de sua interpretação reside nesse aspecto. Em suma, ele procurou retirar consequências históricas da construção do mito. Portanto, mais do que apontar as referências teóricas, é necessário investigar a perspectiva histórica de sua crítica. Sabe-se que indaga o processo criativo de **Arena conta Tiradentes** ressaltando a necessidade de uma interpretação “ao nível da consciência atual”, isto é, do seu presente, mas, ao problematizar o “ingrediente” irracional do processo de “mitização”, está também em questão uma temporalidade um pouco mais remota. Para compreendê-la faz-se necessário situar o tema do irracionalismo no sentido mais amplo de sua crítica teatral.

“O TEATRO AGRESSIVO”

Considerando a formação filosófica de Anatol Rosenfeld, o tema do racionalismo e do irracionalismo não poderia escapar de seu pensamento crítico. As problematizações oriundas dessas instâncias adquirem espaço em seus variados ensaios, seja nos voltados às abordagens filosóficas,⁸¹⁹ seja nos estudos em que se dedica à análise de determinados processos criativos.

⁸¹⁸ ROSENFELD, Anatol. Heróis e coringas. In: _____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 39.

⁸¹⁹ Em seu ensaio “Nietzsche e o irracionalismo”, (Id. Nietzsche e o irracionalismo. In: _____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 65-76.) Rosenfeld afirma que a filosofia irracionalista faz-se presente em toda reflexão que procura compreender a crise na cultura ocidental. Para ele, o irracionalismo esteve presente os cultos dionisíacos, passando nos arroubos místicos da Idade Média, delineando também o fim da Ilustração por meio dos movimentos românticos. Assim, há

Tal temática se impõe de tal forma que aqueles que se propuseram a rememorar a sua atuação intelectual sentiram a necessidade de retornar a ela. Assim, nos depoimentos de Décio de Almeida Prado,⁸²⁰ de Sábato Magaldi,⁸²¹ de Roberto Schwarz⁸²² e de Jacó Guinsburg⁸²³ o tema do irracionalismo é recuperado. Para esse último,

A questão do irracionalismo e do racionalismo preocupou muito Anatol Rosenfeld sob múltiplos aspectos. Na verdade, ela não poderia escapar-lhe, em primeiro lugar devido à sua formação intelectual fortemente calcada na filosofia. No seu caso particular, o problema e o confronto nele implicado se lhe apresentaram de maneira tanto mais aguda quanto no curso da vida teve de enfrentá-los não apenas no plano teórico.⁸²⁴

em seu cerne uma “múltipla dependência de situações sociais”. (ROSENFELD, Anatol. Nietzsche e o irracionalismo. In: _____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 65.) Segundo ele, consideradas em seu sentido mais amplo, as tendências irracionalistas surgem em contraposição a um individualismo extremado: “Segue daí que o irracionalismo é resultado de estruturas sociais muito desenvolvidas e já em vias de degeneração – estruturas que dificultam a integração do indivíduo, aumentam o sentimento de solidão, insatisfação e angústia, bem como a marginalidade de certos grupos e classes”. (Ibid., p. 66) Mas há um limite porque, “ao mesmo tempo, valoriza exageradamente os poderes da emoção, do inconsciente – aquelas potências que se chamam de “catatônicas”, telúricas, dionisíacas, órficas, demoníacas, elementares e como se queira designá-las”. (Ibid., p. 67.) Se, para Rosenfeld, Schopenhauer foi o primeiro filósofo a sistematizar o irracionalismo, “foi Nietzsche que, pelo menos em nossa época, surgiu como primeiro pensador determinado a encenar um grandioso terremoto axiológico”. (p. Ibid., p. 69.) Esse, para Rosenfeld, colocou aquele – seu mestre – de “cabeça para baixo”. (Ibid., p. 70.) Apesar do título, ele estende a temática para correntes filosóficas mais amplas. “É óbvio que teorias semelhantes, de Nietzsche a Sorel e Spengler de um lado, e, de outro, filosofias como a de Heidegger, Sartre e do Jaspers anterior à guerra – autores e filósofos, portanto, em parte de verdadeira magnitude e de real gênio –, é óbvio que tais concepções resultam, nas suas últimas consequências, fatalmente em niilismo completo. Um niilismo, porém, que por sua vez nada é senão o reflexo exato, corajoso e sincero da nossa atualidade. O curioso é que alguns desses pensadores costumam fazer logo ‘tabula rasa’. O que é a condição da nossa sociedade, é apresentado por eles como condição do homem *tout court*. A tragédia do nosso mundo em pleno naufrágio transforma-se em tragédia da humanidade; uma fase histórico caótica é projetada para o universal e “metafísico” e fundamenta um voluptuoso chafurdar, um chapinhar fatalista na lama de um pessimismo cheio de *coquetterie*. Pelo fato de uma época ter chegado ao fim, tornam-se niilistas, como se com a nossa sociedade tudo acabasse e como se depois nada houvesse a não ser o dilúvio”. (Ibid., p. 76.) Correndo o risco de simplificação, apesar da complexidade dessa análise, é possível dizer que Rosenfeld não põe em xeque o niilismo, mas sua dificuldade em retirar consequências da temporalidade em que se insere.

⁸²⁰ PRADO, Décio de Almeida. Em memória de Anatol Rosenfeld. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995. p. 15-18.

⁸²¹ MAGALDI, Sábato. O crítico de teatro. In: Ibid., p. 99-104.

⁸²² SCHWARZ, Roberto. Anatol Rosenfeld, um intelectual estrangeiro. In: Ibid., p. 123-138.

⁸²³ GUINSBURG, Jacó. Anatol e o irracionalismo. In: Ibid., p. 165-176.

⁸²⁴ Ibid., p. 168.

A colocação de Guinsburg faz-se imprescindível sob dois aspectos: em primeiro lugar, pelas referências que mobiliza para mapear o repertório filosófico de Anatol Rosenfeld, apontando dois focos principais, Kant e Nicolai Hartmann, e passando, entre outros, por Dilthey, Weber, Nietzsche e Simmel. A respeito dessas referências, aponta: “Não creio que qualquer delas defina estritamente o pensamento de Rosenfeld. A bem dizer, utilizava-se de tudo com um enfoque próprio”.⁸²⁵ Em segundo lugar, pelo reconhecimento de que Rosenfeld teve de enfrentar os temas do irracionalismo e racionalismo “não apenas no plano teórico”.

Tal apontamento é crucial para a investigação aqui proposta, mas, por ora, é necessário dizer que nos objetivos deste estudo torna-se complexo investigar todas as fontes do repertório filosófico de Rosenfeld. Contudo, é fundamental acompanhar o desenvolvimento da problemática do irracionalismo dentro do referido pensamento num campo artístico e numa temporalidade específicos: o denominado “teatro de agressão” no Brasil dos anos de 1960. Esse recorte fundamenta-se no seguinte aspecto: “Mas, embora na época investisse contra o menosprezo da palavra como portadora dos significados de verdade do discurso e polemizasse com uma arte, como a do **Living Theater** ou a do Grupo **Lobos**, que pretendia substituir o sentido da razão dos sentidos, o modo de ver de Anatol Rosenfeld na literatura, nas artes e na cultura deve ser compreendido, no que diz respeito ao problema do irracionalismo, em um espectro mais amplo”.⁸²⁶ Para tanto, acompanhar o movimento reflexivo que Rosenfeld fez em suas críticas a respeito dessa linguagem torna-se fundamental.

Em seu ensaio “O teatro agressivo”,⁸²⁷ Rosenfeld procura situar a presença dessa forma de linguagem em termos de manifestação, seja de “modo indireto”, isto é, “dentro dos limites do próprio palco”, atacando o público por meio de palavrão e obscenidade, seja de “modo direto”. Nesse caso “a moldura do palco é furada por

⁸²⁵ GUINSBURG, Jacó. Anatol e o irracionalismo. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 170.

⁸²⁶ Ibid., p. 172.

⁸²⁷ ROSENFELD, Anatol. O teatro agressivo. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 45-57.

objetos arremessados à plateia, os atores descem à sala e sacodem os espectadores etc.”.⁸²⁸

Rosenfeld demonstra que o “teatro agressivo” insere-se na tradição do “antitradicionalismo” e “antiacademicismo”. “A ruptura com os padrões do ‘bom comportamento’, do ‘bom gosto’ e da ‘ordem consagrada’ é traço essencial da maioria dos movimentos artísticos do nosso século desde o futurismo, expressionismo e dadaísmo”. (p. 47)

Alfred Jarry, Apollinaire e Roger Vitrac são os expoentes dessa perspectiva no teatro. Mas, para Rosenfeld, o principal representante teórico do teatro violento é Antonin Artaud: “Adepto da teoria da catarse, Artaud se empenha por um teatro concebido como espelho do inconsciente coletivo, capaz de libertar os recalques a ponto de, tal como a peste, impelir o espírito para a fonte originária dos conflitos”. (p. 48)

Para Rosenfeld, há motivos e recursos estéticos que procuram legitimar a agressividade no teatro. “O impulso de arrancar a máscara de um mundo mentiroso, cínico e hipócrita é legítimo”. (p. 51) É, segundo ele, dever dos intelectuais e artistas analisar as contradições e manifestar a sua não aceitação e revolta em face delas.

Contudo, nesse ensaio, mais do que situar o “teatro agressivo” em termos conceituais, da tradição mais ampla a que está associado ou mostrar os recursos estéticos que o constituem, o foco principal de Rosenfeld é o processo criativo de José Celso Martinez Corrêa, o qual, segundo o crítico, “No Brasil se tornou expoente virulento desse tipo de teatro, [...] **O rei da vela**, peça da qual foi o encenador, ‘agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. Isto é, chama muitas vezes o espectador de burro, recalcado e reacionário’. (p. 46)

Em suas observações críticas, Rosenfeld afirma que reconhecer a viabilidade estética de um teatro agressivo, bem como os motivos de sua manifestação, não implica necessariamente acreditar na sua “eficácia necessária”. Reconhece o mérito de José Celso no terreno artístico, porém “[...] fazer da violência o princípio supremo em vez de um elemento num contexto estético válido, afigura-se contraditório e irracional”. (p. 56)

⁸²⁸ ROSENFELD, Anatol. O teatro agressivo. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 46. Doravante as demais passagens desse ensaio serão especificadas no corpo do texto.

No que se refere à primeira adjetivação, para Rosenfeld, a “porrada” simbólica, por meio de palavrão e gestos explosivos, é inócuia. Ao mesmo tempo, a violência, ao se tornar princípio básico, se esgota em si mesma. Mas é no que tange à segunda adjetivação que a restrição de Rosenfeld mostra-se mais sistematizada:

[...] é completamente irracional uma violência que, desligada da “exatidão sociológica” e, possivelmente, da validade artística e da interpretação profunda da realidade, se apresenta como único critério da eficácia de uma peça. É irracional na medida em que é concebida apenas como explosão de “ira recalcada”, sem ser posta a serviço da comunicação estética, incisiva e vigorosa, de valores positivos ou negativos, valores em conflito, valores criticados ou exaltados. A mera provocação, por si só, é sinal de impotência. É descarga gratuita e, sendo apenas descarga que se comunica ao público, chega a aliviá-lo e confirmá-lo no seu conformismo. O público burguês, de antemão informado pela crítica e pelos conhecidos, paga dinheiro para ser agredido e insultado e os gourmets em busca de pratos requintados adoram engolir sapos e jibóias, quando não há necessidade de esforço intelectual. Quanto à companhia teatral, fornece docilmente os insultos e sapos encomendados. Deste teatro neoculinário, que estabelece uma situação morna de conluio sadomasoquista, o público burguês acaba saindo sumamente satisfeito, agradavelmente esbofeteado, purificado de todos os complexos de culpa e convencido do seu generoso liberalismo e da sua tolerância democrática, já que não só permite, mas até sustenta um teatro que o agride (no íntimo, porém, sabe perfeitamente que um teatro que é provocação, apenas provocação e nada mais, não o atinge de verdade). (p. 56-57)

Se, nesse ensaio, Rosenfeld comprehende os propósitos estéticos de José Celso como “expoente virulento” do teatro agressivo, em sua crítica “Irracionalismo epidêmico”⁸²⁹ a sua contraposição torna-se ainda mais nítida. Aqui referencia as aproximações formais/estéticas do diretor com o grupo norte-americano **Living Theatre**: “Envolvimento’ do público, convite mais ou menos agressivo para que ‘participe’ no ‘ritual’ e se torne ‘co-autor’, por mais que se sinta constrangido, tudo dentro de um contexto anarcomístico com tendência à salvação do mundo pelo antipalco e pelas contraconcepções de um teatro desapropriado do seu ‘r’ (para passar às vias de ‘ato’)”.⁸³⁰ Ainda faz a seguinte observação:

⁸²⁹ ROSENFELD, Anatol. Irracionalismo epidêmico. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSC/Unicamp, 1993. p. 207-211.

⁸³⁰ Ibid., p. 210.

Pelo menos no que se refere ao teatro, a onda anarcomística parece estar passando no Brasil. Inspirada por gurus, guias espirituais, pajés, vibrações e fluidos cósmicos e outras transas moderninhas, ela parece estar refluindo, graças, em parte, ao esforço de alguns diretores a autores lúcidos (Antunes, Peixoto, Autran, Juca de Oliveira e outros) não contaminados pela enfermidade. Ao que tudo indica, está diminuindo, no teatro, o número de dionisinhos de cueca Zorba. De resto, porém, encontramo-nos ainda em meio à epidemia.⁸³¹

Todavia, a passagem do grupo norte-americano por São Paulo, bem como o seu encontro com o **Grupo Lobo** de Buenos Aires e com o Oficina é retratado em outra crítica.⁸³²

Ao que tudo indica, o relacionamento dos três elencos para o trabalho cênico comum, através do processo hipermoderninho da “dinâmica de grupo”, veementemente defendido por Flávio Império, não está funcionando às mil maravilhas. Coisas curiosas ocorrem no mundo teatral de São Paulo. Depois de uma onda de misticismo hindu, que se espalhou por aí, com atores esperando a palavra profética dos seus guias espirituais para aceitar um papel, outros passam atualmente seus dias praticando dinâmica de grupo, procurando “autodescobrir-se” ou “auto-exprimir-se”, entregando-se a exercícios de “aquecimento sensorial” ou a experiências psicodramáticas, psicocoreográficas, psicomímicas, psicomusicais, psicogrotowskianas, psicopromíscuas, psicotáteis e psicolfáticas, psicodélicas, preocupados muito mais em se relacionarem consigo mesmo e entre eles do que em buscarem, como se suporia de autores profissionais, a comunicação com o público. A coisa seria altamente psicocômica (com perdão da palavra) se não se tratasse de um triste sinal de alienação, aliás psicalienação.⁸³³

Em seguida Rosenfeld faz colocações a respeito das opções estéticas dos grupos **Living Theatre** e **Lobo**. No que diz respeito ao primeiro, o denomina de “individualistas anárquicos”,⁸³⁴ mas reconhece a originalidade dos experimentos e a influência no teatro contemporâneo. Já quanto ao segundo, aponta os limites. “Mas para um público não iniciado no código dessa linguagem contagiada por práticas místicas orientais, psicanalíticas e psicodramáticas – mais própria para a auto-expressão do que

⁸³¹ ROSENFELD, Anatol. Irracionalismo epidêmico. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSC/Unicamp, 1993, p. 210.

⁸³² Id. Living Theatre e o Grupo Lobo. In: Ibid. p. 219-226.

⁸³³ Ibid., p. 220.

⁸³⁴ Ibid.

para a comunicação com a plateia –, a apreensão se afigura difícil”.⁸³⁵ Adquire também espaço na reflexão de Rosenfeld o debate realizado entre os expoentes dos dois grupos e representantes da vida teatral paulista:

O propósito de negar a linguagem (pelo menos a verbal) foi confirmado pelo debate. Tanto a sra. Judith e o sr. Julian como os Lobos insistiram, aliás fazendo uso da palavra, em chamá-la de “mentirosa”. Isso lembra um pouco aquele sofisma do cretense que disse que todos os cretenses são mentirosos, de modo que é mentira também o enunciado de que os cretenses são mentirosos. Ninguém nega a “crise” da comunicação verbal. Há quase duzentos anos, Schiller disse, “quando a alma fala, já não fala a alma.” Mas isso vale de toda manifestação simbólica, também da linguagem do gesto e do movimento físico. Toda linguagem, como tal simbólica e não sintoma imediato de estados psíquicos reais, é suscetível de ser mentirosa, cabendo à comunicação verbal a vantagem de a mentira nela se revelar com mais facilidade como mentira.

Julian Beck combateu, durante o debate, não só a “mentira” da palavra, mas em geral aquilo que chamou de civilização demasiado cerebral. O domínio da racionalidade – opinião também de Judith – seria uma calamidade, impedindo o uso pleno do nosso corpo, da nossa sensibilidade, dos nossos impulsos e das nossas faculdades “espirituais”. Pondo-se de lado o problema da terminologia um tanto difusa, deve-se salientar que um dos erros mais trágicos da nossa época é considerar nossa civilização como racional ou até racionalista. O fato de imensos recursos técnicos e econômicos terem sido criados racionalmente não impede que sejam usados e aplicados da maneira mais irracional possível. Dificilmente se pode imaginar uma época em que tantos meios racionais foram postos a serviço de tantos fins irracionais. A energia atômica é uma descoberta maravilhosa da racionalidade humana, descoberta até hoje quase integralmente aplicada a fins destrutivos e irracionais como a bomba atômica.⁸³⁶

Em seu conjunto, as referidas colocações de Rosenfeld terão impacto para além da temporalidade que as encerra. É o que fica perceptível na memória de Décio de Almeida Prado: “Nos últimos tempos parecia demonstrar em relação à crescente onda de irracionalismo uma certa irritação”.⁸³⁷ Também Sábato Magaldi o aponta: “Anatol colocou ainda em pauta, com muita ênfase, a questão do teatro de agressão, que se

⁸³⁵ ROSENFELD, Anatol. Living Theatre e o Grupo Lobo. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993, p. 223.

⁸³⁶ Ibid., p. 225.

⁸³⁷ PRADO, Décio de Almeida. Em memória de Anatol Rosenfeld. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 18.

tornou moda na década de 60”.⁸³⁸ Memórias essas que coincidem com a colocação de Roberto Schwarz: “[o movimento teatral de São Paulo] foi também o campo em que se dispôs a brigar, militando contra a vaga irracionalista que vinha desabando a partir de 1968”.⁸³⁹

Do exposto torna-se perceptível que, de um lado, há os escritos de Rosenfeld sobre o “teatro agressivo” e, por outro lado, existe também o exercício de rememorar a sua atuação intelectual e, nela, o impacto de sua crítica. Mas faz-se necessário voltar ao processo criativo que foi responsável por essas construções interpretativas. Contudo, a prática do historiador de ofício não pode desconsiderar que se essas memórias, na temporalidade em que se organizam, evidenciam um olhar para o processo com uma “amplitude maior de visão”,⁸⁴⁰ não conseguem elidir o impacto dos embates que estabeleceram no campo interpretativo em sua própria temporalidade.

Se, do ponto de vista social, a atividade crítica está legitimada por meio do espaço disponível em jornais, por meio de sua aceitação junto ao público/leitor, por meio da quantidade de livros escritos,⁸⁴¹ ou seja, se essa atividade já se encontra em seu devido “lugar social”, sabe-se que nem sempre a relação entre críticos e artistas foi tranquila. No caso específico dos espetáculos dirigidos por José Celso Martinez Corrêa, tal constatação é pertinente.

Em entrevista datada de 28/10/1968,⁸⁴² o referido diretor tece comentários sobre diversos temas que vão desde dramaturgos e autores brasileiros até futebol e esportes. Ao ser indagado sobre a crítica, faz o seguinte apontamento: “No Brasil, chega de carruagem no teatro. Realmente não existe crítica aqui, com uma ou duas exceções

⁸³⁸ MAGALDI, Sábat. O crítico de teatro. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 101.

⁸³⁹ SCHWARZ, Roberto. Anatol Rosenfeld, um intelectual estrangeiro. In: Ibid., p. 137.

⁸⁴⁰ Cf. VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997. 219 p.

⁸⁴¹ Cf. RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002. 362 p.

⁸⁴² CORRÊA, José Celso. Enquanto o theatro agoniza. In: _____. **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo Staal. São Paulo: Editora 34, 1988. p. 147-151.

(talvez)”.⁸⁴³ Essa ausência de reconhecimento é uma das faces de sua polêmica com a crítica teatral. Polêmica construída em diferentes momentos.

Em outra entrevista, realizada por Tite Lemos,⁸⁴⁴ também no ano de 1968, ao ser indagado sobre a eficácia do teatro frente aos processos desencadeados no Brasil, José Celso afirma a necessidade de essa linguagem desmistificar e colocar o público “[...] cara a cara com a sua miséria, miséria de seu pequeno privilégio ganho à custa de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque, de toda a miséria de um povo”.⁸⁴⁵ Além de dizer que não acredita “mais na eficácia do teatro racionalista”, explica os caminhos que deve tomar essa linguagem:

A agressividade, a violência da arte é mais forte que mil manifestos redigidos dentro de toda a prudência que a política exigiria. A arte não tem compromissos e neste país parado, onde não acontece nada, onde você passa matando o tempo e o tempo passa matando você, a arte solta e livre poderá vir a ser a coisa mais produtiva possível. Não é à toa que todas as grandes revoluções são precedidas e impulsionadas por uma correspondente fase de criatividade no campo da arte. Uma arte de encomenda, carneira, é sintoma de estagnação social. E todo mundo tem medo da arte que se fará necessariamente agora no país. Pois ela será ameaçadora, perigosa e testemunhará, se não for um *prêt-à-porter*, toda esta fase violenta e descarada que o Brasil e o mundo estão atravessando. Não acho que tenha mais sentido se perguntar se devemos fazer ou não fazer arte num momento de crise política, principalmente uma arte fora das comunicações de massa, como é o caso de teatro. Não há o que ensinar, nem o que doutrinar através das artes, ou até mesmo das comunicações de massa (aliás, o que é impossível hoje, pois elas estão nas mãos de um mercado produtor e consumidor totalmente dependente dessa ordem política). O importante é, enquanto artistas, nos manifestarmos sem o menor preconceito dentro e fora do nosso terreno de atividades. Hoje mais do que nunca é um momento de se confiar na arte e dar uma guinada enorme.⁸⁴⁶

Aqui José Celso retoma o seu processo criativo em **O Rei da Vela** evidenciando, dentre outras questões, o sentido de ruptura:

⁸⁴³ CORRÊA, José Celso. Enquanto o teatro agoniza. In: _____. **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo Staal. São Paulo: Editora 34, 1988, p. 15.

⁸⁴⁴ Id. O poder de subversão da forma. In: Ibid. p. 95-115.

⁸⁴⁵ Ibid., p. 96.

⁸⁴⁶ Ibid., p. 99.

Sem golpe, sem o desgaste da festividade do pós-golpe, sem talvez o incêndio do Oficina, que nos obrigou a rever o nosso trabalho anterior através das nossas remontagens, sem as reflexões em todos os sentidos – e, principalmente, sem o enfado absoluto de tudo o que fizemos até então, como forma e conteúdo, **O rei da vela** talvez não tivesse existido.⁸⁴⁷

Na criação do espetáculo, o estilo que se materializa por meio das maquiagens, dos acessórios, das interpretações etc. é concebido, pelo diretor, como uma “opção nova”. Já no que se refere ao tratamento dado ao texto dramático, assim o justifica:

Eu me permiti, na direção, a mesma liberdade que Oswald se deu quando “leu” e interpretou o Brasil de seu tempo. Reli o texto de Oswald como uma manifestação da realidade que me circunda e enxertei todo o contexto que a envolve, como eu o apreendo. Criei um tipo de espetáculo, juntamente com o cenógrafo, com os atores etc., de tal maneira que o que é dado ao público é “uma coisa” que é a nossa interpretação: a minha, a dos atores, do cenógrafo etc. É estranho, por exemplo, quando vêm me dizer que acham o texto inferior ao espetáculo ou vice-versa. Ora, no momento em que ele está em cena todas as noites, ele é “uma coisa” que não pode ser seccionada. Tudo o que está em cena é opção minha e tem que ser visto a partir daí.⁸⁴⁸

É justamente nesse aspecto que não concorda com a crítica de Alberto D’Aversa:

A crítica não comprehende isso. Os críticos se portam como se fossem deuses de bolso dos fatos, julgando com critérios de bem e de mal. Produzem um tipo de crítica narcisista, que serve somente para que se tornem assinaturas conhecidas nos jornais. Nunca o espetáculo é criticado. A crítica não se conforma com o espetáculo mental, que não existe. Julga a partir de abstrações mentais. A referida crítica de D’Aversa é um exemplo. Ele bala um espetáculo na cabeça e destila um monte de critérios de velho conservadorismo italiano, falando em *physique du rôle*, cheio de preconceitos contra a “mecânica popular” e outras possibilidades.⁸⁴⁹

Se aqui no processo de legitimação/justificação de um processo criativo em **O Rei da Vela** a interpretação de Alberto D’Aversa é posta em xeque, no ano de 1972 o

⁸⁴⁷ CORRÊA, José Celso. O poder de subversão da forma. In: _____. **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo Staal. São Paulo: Editora 34, 1988, p. 102.

⁸⁴⁸ Ibid., p. 106.

⁸⁴⁹ Ibid.

diretor produz um texto direcionado especificamente para a crítica sob o título “Carta aberta ao Sábatu Magaldi, também servindo para outros, mas principalmente destinada aos que querem ver com os olhos livres”.⁸⁵⁰ Nesse texto José Celso refere-se à interpretação do crítico sobre **Gracias Señor**:

Sábatu Magaldi é crítico, talvez o mais respeitado porque o mais reacionário: sua função é estabilizar, manter o teatro como está, vampirizando aqui e ali um pouco de sangue novo para a sua sobrevivência. Sua posição ideológica é cega, indiferencia tudo o que vê desde que a coisa possua bom nível artesanal e dê seriedade e engrosse o aguado da clientela dos teatros. Todos os anos ele procura “salvar” a temporada, sempre enaltecedo a diversidade que ela apresenta – é uma garota propaganda do produto bem-comportado.

Passamos pelos anos 60 – primeira e segunda fase –, passamos pelo alvorecer desbundado da década de 70 e lá está a sua crítica: otimista e imutável. Seu quadrinho, a mesma linguagem, a mesma paginação. A história passa e lá está a sua crítica – forma e conteúdo intocáveis – sempre respeitável, sábia, distribuindo elogios para seus bem-comportados mortos. Um técnico, ainda que não informado das técnicas novas de apreciação da obra de arte no século XX, mas um técnico daqueles antigos, século XIX, o cerne que não relaxa. Leu seu Luckács, aquele mais divulgado em francês e, quando é necessário sair um pouco do artesanato, ele recorre aos eternos conceitos de racionalismo e irracionalismo. Qual é?⁸⁵¹

Mas estende suas ressalvas para Anatol Rosenfeld:

Nós, que fazemos o trabalho, pegamos nas cordas, sabemos o que significa “fazer” como revelação de toda a incógnita que ainda é nossa missão e função dentro dessa sociedade em mutação. O corpo individual e coletivo conhece. Ao contrário dos que estão por fora, como o Anatol Rosenfeld. O transe é um fator de conhecimento, aprofundamento e revelação de verdades sociais ainda não estabelecidas. Não adianta fazer ruídos com os dedos para “despertar” os que estão em transe: o transe é um estado de superconsciência e de super-razão, apesar do racionalismo e do bom senso careta querer vê-lo como fuga. Trata-se de descobrir as verdades sociais em gestação, ainda não reveladas.

A estrutura, baseada em pontos em comum óbvios, deve ser completada pelo coletivo com as significações que o coletivo de cada noite lhe dá. Para que se opere um fenômeno de criação coletiva é necessária uma abertura – colocar todo o corpo (corpo onde tudo de

⁸⁵⁰ CORRÊA, José Celso. Ver com os olhos livres (1972). In: _____. **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo Staal. São Paulo: Editora 34, 1988. p. 195-209.

⁸⁵¹ Ibid., p. 99.

nossa vida social está impresso) à procura dos significados novos que se darão à medida que a viagem se desenvolva. A estrutura ainda é um encadeamento de partes contraditórias em que uma parte devora dialeticamente a outra. Se o espectador diz “Não à lobotomização”, ele logo terá que experimentar o “sim à lobotomização” e viver uma experiência fascista para poder aquilatar a verdade, a dificuldade do seu Não. Aliás, isso não é novo. Brecht escrevia peças didáticas em que o público deveria representar papéis opostos para conhecer e sentir a verdade social ampla e sair da atitude hipócrita de “segurar” uma verdade enquanto um processo se desenrola. Somente pode querer a Re-Volição quem experimentou a possibilidade de deixar existir sem medo.

O Anatol, aliás, aproveitou a oportunidade de ter o bastão nas mãos para limpar os ouvidos. Ele pensa que nós exercemos uma função de dope, mas qual espetáculo teatral suscitou essa quantidade de grupos e rodas discutindo por horas e horas na sala, sem abandoná-la? Quem saiu alienado? Dopado? Somente os que já estão e não quiserem se abrir, dopados de um racionalismo de tipo aristotélico dos sábios de Florença, repetidores de fórmulas e importantes para entender a grande revolução que se opera no mundo Ocidental.⁸⁵²

Contudo, é na entrevista feita por José Arrabal em 1980⁸⁵³ que seu embate com Anatol Rosenfeld fica mais evidente:

Nesse artigo, publicado no armário teatral da CET paulista sobre o ano de 1968, o Anatol, comentando a proposta de um Teatro Agressivo, diz: “Fazer da violência o princípio supremo, em vez de apenas ser um elemento num contexto estético válido, afigura-se contraditório e irracional, [...] A mera provocação por si só é sinal de impotência. É descarga gratuita e, sendo apenas descarga, o que se comunica ao público chega a aliviá-lo e confirmá-lo no seu conformismo”. Ou seja, ele imputa a você uma atitude irracional. Vê no espetáculo uma relação de impotência diante da realidade. Assegura enfim que **Roda Viva** acaba por levar o público ao conformismo.

Bom, mas essa é a visão dos óculos dele, não é? Inclusive, no **Gracias Señor**, eu cometí a violência de tirar os óculos dele, segurar nele... tocar no Anatol! Para ele deve ter sido uma violência, para mim, na verdade, era um ato de amor, amor pela pessoa física dele, pela pessoa concreta. Esse gesto pode ter sido interpretado como uma violência, quando era um gesto de amor. Eu queria também, carinhosamente, pegar o guarda-chuva dele, quer dizer, os óculos e o guarda-chuva da personagem construída por ele, entendeu? Porque o Anatol é um homem admirável, mas vestia personagem de óculos e guarda-chuva.

⁸⁵² CORRÊA, José Celso. Ver com os olhos livres (1972). In: _____. **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo Staal. São Paulo: Editora 34, 1988, p. 200-201.

⁸⁵³ Id. Passando a limpo. In: Ibid. p. 293-326.

Depois, é preciso pensar melhor essa história toda da violência. Nada que é novo nasce sem violência. Quer dizer também que não há uma violência absoluta, sem partido, como o Anatol diz no artigo dele. Tem a violência fascista, mas tem também a violência revolucionária, a violência que é legítima, porque se opõe contra a violência do dia-a-dia. Aliás, em ultima instância o que gera mesmo a violência fascista é muito mais o medo da violência que a vida pede para existir em liberdade. Existe uma violência que é uma coisa guerreira, que faz nascer o novo. É lógico que uma peça forte como aquela, que virava a mesa, que fazia toda uma revolução cultural, que negava o pensamento acadêmico, o pensamento idealista em relação ao teatro, é óbvio que uma peça como Roda viva, que surgiu naquele ambiente supercareta, superintelectual, super socialdemocrata, ia acabar gerando mesmo, por um lado, toda uma série de equívocos. Mas também ia balançar, como balançou muita coisa.

Ora, não vejo nem via a violência como uma abstração ou como um conceito acadêmico. Violência fascista foi o que fizeram conosco: o CCC destruindo o teatro, batendo nos atores. Assistiram à peça não sei quantas vezes, acho que umas setenta, preparando o ataque deles. Eram telefonemas anônimos todos os dias. A gente sendo seguido, ameaçado. E a gente sozinho, porque a peça rompia com o universo acadêmico da época. A nossa “violência” não tem nada a ver com essa que se desencadeou sobre nós, contra nós.

Nós não tínhamos nada a ver com a violência da morte, dos assassinos, da direita, do fascismo. Ou será que a violência não tem seu caráter de classe? O que fazíamos estava voltado para a vida, para o nascimento de uma coisa nova: o nascimento de um outro teatro. Nosso combate era esse. Quebrar as barreiras do palco com a plateia, quebrar os tabus da arte.⁸⁵⁴

O diretor aponta ainda a insatisfação geral da crítica a respeito de **Roda Viva**.⁸⁵⁵

Mas a crítica não gostou nada do espetáculo. O Yan Michalski, por exemplo, do Jornal do Brasil, foi incisivo: “A atitude intelectual do encenador de Roda viva é comparável à atitude de uma criança de três anos que faz xixi no meio do salão cheio de visitas e fica espiando com curiosidade a reação refletida no rosto dos pais e dos

⁸⁵⁴ CORRÊA, José Celso. Passando a limpo. In: _____. **Primeiro ato:** cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo Staal. São Paulo: Editora 34, 1988, p. 308-309.

⁸⁵⁵ Sobre esse espetáculo, é válido consultar: CARVALHO, Jacques. **Chico Buarque e José Celso:** embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968). 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

convidados". Ah! Mas não foi só o Yan, não! Na época a crítica boiou totalmente, dançou inteiramente.⁸⁵⁶

Além de responder à crítica teatral,⁸⁵⁷ em seus diversos depoimentos e entrevistas⁸⁵⁸ o diretor evidencia as perspectivas políticas e artísticas do Teatro Oficina tanto em termos de repertório quanto de recursos estéticos mobilizados. É sob esse viés que, em entrevista de 1980,⁸⁵⁹ procura situar os propósitos do grupo, evidenciando a sua singularidade tanto em relação ao Teatro de Arena, que, segundo sua constatação, a classe média procurava representar no palco o povo, conseguindo assim pagar seu tributo frente aos problemas sociais; quanto em relação ao TBC, que fornecia modelos para a burguesia:

O Oficina fazia um tipo de trabalho diferente, em que cada um se punha tal qual. Mas isso só ficou claro para nós quando encenamos **Pequenos Burgueses**, de Máximo Gorki, por que era uma peça sobre nós mesmos mostrando ao mesmo tempo nosso lado mais próximo da radicalização e nosso lado mais escroto, o lado que a gente tinha e que a gente ia jogar logo na latrina.

Assim o processo de libertação do Oficina começou desde **A incubadeira**, tentando quebrar o clichê do corpo, clichê do palco italiano, o clichê da família.⁸⁶⁰

Em texto publicado no **Diário** em 1968,⁸⁶¹ José Celso propõe um teatro que se coloque fora dos padrões estabelecidos, ao sentido repressivo, "um teatro anárquico".

⁸⁵⁶ CORRÊA, José Celso. Passando a limpo. In: _____. **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo Staal. São Paulo: Editora 34, 1988, p. 306.

⁸⁵⁷ Ao confrontar as interpretações de críticos como Sábato Magaldi e Alberto D'Aversa, o diretor polemiza com os principais críticos de São Paulo. Tal afirmação é feita não apenas pelo espaço de que dispõem nos jornais, mas pelas próprias pesquisas já feitas sobre os seus trabalhos. Sob esse aspecto, podem ser referenciados os seguintes estudos:

ASSUNÇÃO, Maria de Fátima. **Sábato Magaldi**: um mineiro no Rio de Janeiro. 2004. 171 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MERCADO, Antonio. As três faces do crítico. **O Percevejo**, ano 3, n. 3, 1995.

⁸⁵⁸ Essas entrevistas e depoimentos encontram-se sistematizadas com a seguinte referência: CORRÊA, José Celso. **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo Staal. São Paulo: Editora 34, 1988. 336 p.

⁸⁵⁹ Id. Romper com a família, quebrar os clichês. In: Ibid. p. 21-35.

⁸⁶⁰ Ibid., p. 33.

⁸⁶¹ Id. Um teatro anti-PC. In: Ibid. p. 137.

Mas é na entrevista publicada em 1980 que tece comentários sobre o “marco” na trajetória do grupo, a montagem de **O Rei da Vela**:

É, nessa hora, o grupo radicaliza suas pesquisas. Na verdade faz uma revolução na sua trajetória. É quando você diz, por volta de 1967, com todas as palavras: “... hoje, com o fim dos mitos das burguesias progressistas e das alianças mágicas e invisíveis entre operários e burgueses [...] nós não podemos ter um teatro na base dos compensados do TBC, nem da fresca da comedia dell'arte de interpretação, nem do russismo socialista dos dramas piegas do proletariado, nem muito menos do joanarquismo dos shows festivos de protesto”. Você nega tudo o que fizera até então, mas não chega a formular explicitamente uma proposta, um programa diante desse panorama teatral que recusa.

Mas era uma época sobretudo de negação. Negação dos projetos da esquerda de antes do golpe. Uma época da gente criticar o teatro por dentro. Até na cenografia de **O rei da vela** há essa bandeira de negação. Vivia-se todo um tempo de rupturas, de rompimento com o europeu, com a cultura bem comportada, de cagar em cima mesmo e se ligar na Rádio Nacional, na cultura real que a gente sentia no corpo da gente. Era um tempo de anti-**Andorra**.⁸⁶²

A constituição de **O Rei da Vela** como um “marco” na trajetória do Oficina se deve não somente à singularidade e inovação do seu próprio processo criativo, nem somente ao modo como o diretor o justifica e o legitima, mas também ao estatuto que a crítica teatral lhe reserva. É o que fica perceptível nas colocações de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi.

No que se refere ao primeiro, as suas percepções sobre o espetáculo aparecem em duas publicações distintas. Em seu **Exercício Findo**,⁸⁶³ Prado inicia a sua reflexão sobre **O Rei da Vela** com o seguinte apontamento:

O Rei da Vela é a bomba de retardamento deixada por Oswald de Andrade para explodir quando estivessem todos comemorando o seu passamento definitivo. Escrita em 1933, publicada em 1937, às vésperas do Estado Novo, permaneceu irrepresentada por mais de três decênios, à espera do público que reconhecesse nela a sua própria fisionomia. Que haja chegado esse momento augusto da ressurreição é o sentido que o Oficina quis dar à inauguração do seu novo teatro, ao

⁸⁶² CORRÊA, José Celso. Um teatro anti-PC. In: _____. **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo Staal. São Paulo: Editora 34, 1988, p. 303.

⁸⁶³ PRADO, Décio de Almeida. O rei da vela. In: _____. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 220-226.

cercar o lançamento da peça daquele ceremonial crítico – reedição do texto, páginas inteiras em jornais literários, programa recheado de longos artigos exegéticos e apologéticos – que só se dedicam aos grandes mestres, aos totens sagrados da coletividade.⁸⁶⁴

É certo que dada a importância e significado do texto dramático e do próprio Oswald de Andrade, o crítico não poderia excluir de sua reflexão as complexas relações entre texto x cena e dramaturgo x diretor. Mas o trabalho desse último é reconhecido:

A direção de José Celso, barroca carregada, antes analítica do que sintética, talvez com sacrifício do ritmo, do recurso típico da caricatura e da escrita oswaldiana, é singularmente penetrante, inventiva, imaginosa, picaresca, quanto aos detalhes, auxiliada poderosamente, nessa mesma direção, pelos cenários e figurinos de Hélio Eichbauer.⁸⁶⁵

Após falar do trabalho dos atores, conclui a sua crítica:

O Rei da Vela é cheia de altos e baixos: o público ora fica preso ao espetáculo, ora parece perder por completo o contato com a cena. Esta oscilação, fatal certamente em outros tipos de dramaturgia, não chega a ter no caso maior importância porque o talento de Oswald não é de equilíbrio e homogeneidade: é feito de fulgurações, de intuições descontínuas. Não devemos medir o resultado final pelo nível médio, mas pela soma destas cintilações sarcásticas ou poéticas. E há, seja no texto de Oswald de Andrade, seja na encenação de José Celso Martinez Corrêa, cintilações em quantidade suficiente para iluminar o teatro brasileiro durante vários anos. Nem tudo é bom em **O Rei da Vela**. Mas o que é bom, é muito bom.⁸⁶⁶

Contudo, a ideia de “marco” torna-se mais cristalina em seu livro **O teatro brasileiro moderno**.⁸⁶⁷ “Mas o Oficina ainda não alcançara o apogeu. O seu papel realmente inovador data de 1967, quando José Celso Martinez Corrêa, mentor do grupo, encontrou ‘o aqui e agora’ do teatro nacional, como escreveu na ocasião, numa farsa de 1933 – **O Rei da Vela** de Oswald de Andrade”.⁸⁶⁸

⁸⁶⁴ PRADO, Décio de Almeida. *O rei da vela*. In: _____. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 220.

⁸⁶⁵ Ibid., p. 225.

⁸⁶⁶ Ibid., p. 226.

⁸⁶⁷ Id. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001. 143 p.

⁸⁶⁸ Ibid., p. 112.

Para o crítico, o “aqui e agora” colocava-se tanto em termos políticos, trazendo para o centro do debate o confronto imperialista, quanto em termos teatrais, por meio da paródia. Nesse processo, o teatro político, considerado em termos racionais, dava lugar “a uma espécie de revolta”.⁸⁶⁹ Aqui também é efetivada uma reflexão sobre a trajetória do grupo em seu sentido mais amplo:

Dilacerado entre tendências opostas, entre a agressão e a comunhão, entre o político e o estético, entre a racionalidade brechtiana e o misticismo de Artaud, entre ciência e magia, o Oficina, emblema e guia de sua geração, viveu com a maior intensidade as contradições de um momento confuso e generoso, de negações violentas e esperanças desmedidas. Passou pela exaltação do espírito crítico de **Galileu Galilei**, retrocedeu ao Brecht próximo do niilismo de **Na Selva das Cidades**, até acabar percorrendo o Brasil, antes como seita que como companhia teatral, à busca de uma identificação que os seus integrantes já não conseguiam encontrar dentro de si mesmos. Por fim o grupo dissolveu-se, esfacelado, exausto, não se sentindo mais com força para executar a missão que se impusera, de renascer inteiramente diverso a cada novo espetáculo, sempre queimando as etapas anteriores, jamais aproveitando o impulso adquirido. O mito revolucionário da criação absoluta, *ex nihilo*, que servia de início a José Celso, terminou por se revelar pesado demais para os seus ombros.⁸⁷⁰

Já Sábato Magaldi, em seu livro, **Moderna Dramaturgia Brasileira**,⁸⁷¹ ainda que em seu capítulo “O Rei da Vela: o país desmascarado” estivesse discutindo o texto dramático, bem como as componentes históricas do processo criativo de Oswald de Andrade, não deixa de comentar o trabalho de montagem:

A propósito das indicações da cenografia e da indumentária, e do espírito da peça, cabe evocar como foi fiel e ao mesmo tempo criativo o espetáculo realizado em 1967 por José Celso Martinez Corrêa para o Teatro Oficina, sendo toda a parte visual concebida por Hélio Eichbauer.⁸⁷²

No mesmo texto, em outro momento, o trabalho do Oficina é novamente recuperado:

⁸⁶⁹ PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 114.

⁸⁷⁰ Ibid., p. 116.

⁸⁷¹ MAGALDI, Sábato. *O rei da vela: o país desmascarado*. In: _____. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 7-18.

⁸⁷² Ibid., p. 7.

A mola propulsora da peça – o autor deixou bem claro – é a espinafração. Entre numerosos outros exemplos de sua obra, ela documenta, sem dúvida, o empenho destruidor de Oswald, que pareceu envelhecido quando os escritores de 30 e sobretudo de 45 empunharam a bandeira da construção. Seria óbvio lembrar que **O Rei da Vela** ganhou nova modernidade, em 1967, ao ser encenada pelo Teatro Oficina, porque o golpe militar de 1964, fazendo regredir o país a melancólico obscurantismo, sugeria que a vida se havia paralisado – transcorreram trinta anos destituídos de História autêntica. Oswald, sem contemplação, condenava o simulacro de Histórias que era a realidade brasileira.⁸⁷³

Por todas essas questões, torna-se indubitável que a montagem de **O Rei da Vela** constituiu o que se poderia denominar, em termos historiográficos, como um “fato”. Construção essa que perpassa tanto o processo criativo em si, como a “memória” do diretor, a qual procura singularizar a perspectiva da montagem em termos temáticos e cênicos e também pelo reconhecimento da crítica teatral. Coadunam igualmente com essa construção as elaborações *a posteriori*. Desse modo, seguindo a linha interpretativa adotada pelo diretor, Ana Helena Camargo de Staal diz o seguinte:

[...] Zé Celso fez um excelente teatro, cuja qualidade da produção só se referiu ao padrão acidental do “bem feito” do teatro morto para melhor combatê-lo. Sob o tão louvado acabamento de suas encenações, desponta um método subversivo, uma maneira de problematizar o teatro que desemboca imediatamente numa posição criativa. Ou seja, Zé Celso não pede nada ao teatro, ele não espera nada dessa arte como se, pré-existente, só se pudesse agora melhor ou pior servi-la (como imagina a crítica). Zé Celso não é um diretor-consumidor do teatro, de suas diferentes modas, de suas quatro ou cinco variações repertoriadas pelos especialistas. Muito ao contrário, ele inventa a posição que permite a sua reelaboração aqui-agora, em pleno coração das situações. Ele explicita diretamente o seu próprio ponto de vista, trabalhando a tensão entre a aplicação e a demolição das teorias teatrais. Assim, primeiro ele esgota as maneiras ou os estilos disponíveis no mundo teatral deste século, depois – e na continuidade da reflexão de Artaud –, ele extrai dessa situação crítica de esgotamento o não-essencial do teatro enquanto problema social essencial. Exercendo a sua virtuosidade na encenação e na direção de atores, Zé Celso leva, de peça em peça, as pesquisas teatrais do século aos seus limites de aplicação. De Stanislávski a Artaud, passando por Maiakovski, Jarry, Brecht ou Grotowski, ele testa no corpo do ator, na elaboração da encenação, na manifestação do público, o que essas proposições têm de melhor a oferecer até os seus esgotamentos. A cada limite atingido, é o teatro que reaparece como problema e é o

⁸⁷³ MAGALDI, Sábatu. O rei da vela: o país desmascarado. In: _____. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 8.

“problema” da atualização social do teatro que pouco a pouco – de **Pequenos burgueses a Gracias, Señor** – vemos elaborado em sua obra.⁸⁷⁴

Num caminho bastante próximo, porém adotando como documentação principal as críticas teatrais, o trabalho de Armando Sérgio da Silva intitulado **Oficina: do teatro ao te-ato**⁸⁷⁵ reconstitui a trajetória do grupo desde as suas primeiras peças **Vento forte para papagaio subir** (José Celso Martinez Corrêa) e **A ponte** (Carlos Queiroz Telles). Nesse processo aparecem temas constituidores da história do grupo, tais como teatro amador e o encontro com o Teatro de Arena, o processo de profissionalização e o encontro com Eugênio Kusnet, além das análises sobre os espetáculos **O Rei da Vela, Roda Viva, Galileu Galilei**, dentre outros. No que se refere ao primeiro espetáculo, diz:

Era também o dia de estreia de **O Rei da Vela**, escrita no ano 383 da deglutição do Bispo Sardinha. Na verdade o que ia ocorrer era um acontecimento nacional, pois, a partir dessa montagem, o “Tropicalismo”, originário daí, assaltaria quase todas as capas de revista. O Teatro Oficina ascendia ao mais alto do processo teatral brasileiro daquela fase. O anúncio do espetáculo dizia:

“Pudicos, quadrados e festivos não venham! E estamos falando sério”.

Ao lado de **Roda Vida**, o espetáculo veio a ser um dos maiores êxitos de bilheteria no Brasil.

Embora a temporada teatral paulista se apresentasse carregada de bons espetáculos, o impacto desta montagem, sem dúvida, foi ímpar. Sua agressividade, seu caráter inusitado, a polêmica levantada provocaram as reações mais diversas por parte da crítica especializada, do público em geral e, até mesmo, por parte das autoridades constituídas. A crítica, em sua quase totalidade, procurou discutir as proposições estéticas do espetáculo. Percebia-se, em meio a uma perplexidade, uma atitude sutilmente dividida.⁸⁷⁶

⁸⁷⁴ STAAL, Ana Helena Carmargo. Introdução. In: CORRÊA, José Celso. **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo Staal. São Paulo: Editora 34, 1988, p. 12-13.

⁸⁷⁵ SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 1981. 255 p.

⁸⁷⁶ Ibid., p. 49-50.

Em seu livro **Cultura e participação nos anos 60**,⁸⁷⁷ Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, ao tratar dos processos e temas dessa temporalidade, como o próprio golpe civil-militar de 1964, bem como as diferentes respostas construídas seja pelo PCB, seja pelo movimento operário e o movimento estudantil, além dos caminhos da luta armada, trazem para o centro de seu debate os embates estabelecidos no campo cultural. Desse modo, o cinema, a música e o teatro são referenciados. É justamente em meio a esse processo que os autores enfatizam o “lugar” estabelecido por **O Rei da Vela**:

À diferença, portanto, das propostas do teatro político, representado pelo trabalho do Arena e do Oficina, que sugeria a identificação palco/plateia, o teatro de José Celso tentava estabelecer uma experiência de choque com o espectador, onde a divisão e a crise faziam parte da realização de seu projeto. Não por acaso as suas performances – **O Rei da Vela**, **Roda Viva**, **Galileu Galilei** e **Gracias, Señor** – seriam cercadas de debates e escândalos. O sentido anárquico que o Oficina imprimia em suas atuações despertaria a reação da direita, que, em 1968, através do CCC (Comando da Caça aos Comunistas), invadiria o teatro onde se apresentava a peça **Roda Viva** para destruir os cenários e espancar os atores.

A montagem de **O Rei da Vela** em 1967 marca essa “virada” libertária na trajetória do grupo.⁸⁷⁸

Desse modo, além de enfatizar os propósitos do Oficina, diferenciando-os dos do Arena, há a preocupação em situar o espetáculo num movimento cultural mais amplo:

Com **O Rei da Vela**, o Oficina aproximava-se das sugestões do cinema de Glauber Rocha, especialmente de **Terra em Transe**, da renovação conduzida na MPB pelo grupo baiano e do trabalho de vanguarda das artes plásticas. Configurava-se, portanto, toda uma área de afinidades no campo da produção cultural, envolvendo uma geração sensibilizada pelo desejo da fazer da arte não mais o instrumento repetitivo e previsível de uma veiculação política direta, mas um espaço aberto à invenção, à provocação, à procura de novas possibilidades expressivas e culturais, existenciais. O redimensionamento da relação com o público, a crítica, a militância conscientizadora, a valorização das realidades “menores” ligadas à experiência cotidiana e a recusa do ideário nacionalista-populista, em favor de uma brasiliade renovada (que buscava em Oswald de

⁸⁷⁷ HOLLANDA, Heloísa Buarque; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. 10 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. 102 p.

⁸⁷⁸ Ibid., p. 63-64.

Andrade um ponto de referência) definem, em linhas gerais, essa nova disposição. De forma exemplar, está presente na radicalização do grupo baiano, que, lançando a canção *Tropicália* de Caetano Veloso e o LP *Panis et Circensis*, ambos em 68, agita o ambiente cultural, fornecendo-lhe com o Tropicalismo a identidade de um movimento estético, de uma moda, de uma atitude política e existencial.⁸⁷⁹

No livro de Edélcio Mostaço, intitulado **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião**,⁸⁸⁰ a montagem de **O Rei da Vela** também é objeto de reflexão. “A encenação de José Celso, soberba concatenação de elementos díspares que concretizavam uma sólida síntese, foi coroada de inteiro êxito pela homogeneidade do elenco, afinado na busca expressiva de representar com uma eficiência irrepreensível suas irreverentes personagens”.⁸⁸¹ O autor referencia o momento de escritura do texto dramático bem como faz a retomada do espírito da Semana de Arte Moderna. Apoiando-se na justificativa do próprio diretor em sua proposição de um “teatro anárquico e cruel”, Mostaço diz: “Ainda que marcadas por um calor de época e momento em que tais declarações vieram à luz, a importância das efetivas realizações concretizadas em cena demonstram ser **O Rei da Vela** um marco divisório claro, sob muitos aspectos, com a política e a prática teatral que se fazia no país”.⁸⁸² Ao mesmo tempo, ainda demonstra a diferença de tratamento dado à burguesia pelo Arena e pelo Oficina, mostrando também que o espetáculo é um rompimento para esse último:

O rompimento do Oficina, como se vê, é total. Na melhor tradição de Oswald (o contrário do burguês não é o proletário, mas o boêmio), o Oficina mostrava a burguesia já não mais da perspectiva da própria burguesia (como fizera em **Os Inimigos**), mas de marginais. Sem encampar o “falso proletário” em voga nas diatribes do Opinião e do “povo de pé” exortado pelo Arena, o Oficina não apenas recusava continuar “companheiro de caminho” de propostas estético-políticas equivocadas e disparatadas, rompendo com violência o quadro ideológico da *cultura de esquerda*, posicionando-se numa terceira via. Distante da burguesia e das esquerdas instituídas, o Oficina e o geral dos tropicalistas optaram pela marginalidade em relação ao sistema, cientes de que possuíam táticas desestabilizadas em seu programa e

⁸⁷⁹ HOLLANDA, Heloísa Buarque; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. 10 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 65.

⁸⁸⁰ MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política: Arena Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda**. São Paulo: proposta Editorial, 1982. 196 p.

⁸⁸¹ Ibid., p. 99.

⁸⁸² Ibid., p. 101.

seu projeto, muito próximas da verdadeira luta que, ainda camufladamente, já começava a se agitar nas entranhas do país.⁸⁸³

O tratamento que a montagem de **O Rei da Vela** fornece à burguesia é também abordado por Roberto Schwarz em seu texto **Cultura e Participação Política (1964-1969)**⁸⁸⁴. Essa abordagem faz parte de um exercício reflexivo mais amplo do autor, que procura analisar as interpretações tanto do Partido Comunista, quanto dos movimentos culturais pós golpe civil-militar. É nesse processo que avalia as propostas de intervenção do Oficina. Porém, diferentemente das análises anteriores, coloca em questão as perspectivas do grupo.

Também à esquerda, mas nos antípodas do Arena, e ambíguo até a raiz do cabelo, desenvolvia-se o Teatro Oficina dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Se o Arena herdara da fase Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução, e uma certa limitação populista, o Oficina ergueu-se a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 64. Em seu palco essa desagregação repete-se ritualmente, em forma de ofensa. Os seus espetáculos fizeram história, escândalo, enorme sucesso em São Paulo e Rio, onde foram os mais marcantes dos últimos anos. Ligavam-se ao público pela brutalização, e não como o Arena, pela simpatia; e seu recurso principal é o choque profanador, e não o didatismo. A oposição no interior do teatro engajado não podia ser mais completa. Sumariamente, José Celso argumentaria da forma seguinte: se em 64 a pequena burguesia ficou com a direita ou não resistiu, enquanto a grande se aliava ao imperialismo, todo consentimento entre palco e plateia é um erro ideológico e estético. É preciso massacrá-la. Ela, por outro lado, gosta de ser massacrada ou ver massacrada, e assegura ao Oficina o mais notável êxito comercial. É o problema deste teatro. Para compreendê-lo, convém lembrar que nesse mesmo tempo se discutiu muito a perspectiva do movimento estudantil: seria determinada por sua origem social, pequeno-burguesa, ou representa uma função social peculiar – em crise – com interesses mais radicais? O Arena adota esta segunda resposta, em que funda a sua relação política e positiva com a plateia; em decorrência os seus problemas são novos, antecipando sobre o teatro numa sociedade revolucionária; mas têm também um traço de voto-piô, pois o suporte real desta experiência são os consumidores que estão na sala, pagando e rindo em plena ditadura. O Oficina, que adotou na prática a primeira resposta, confere sinal negativo à plateia em bloco, sem distinções. Paradoxalmente, o seu êxito entre os estudantes, em especial entre aqueles a que o resíduo populista do Arena irritava, foi muito grande;

⁸⁸³ MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política**: Arena Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: proposta Editorial, 1982, p. 103-104.

⁸⁸⁴ SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 190 p.

estes não se identificavam com a plateia, mas com o agressor. De fato a hostilidade do Oficina era uma resposta radical, mais radical que a outra à derrota de 64: mas não era uma resposta política.⁸⁸⁵

A apresentação dessas análises, ainda que de forma resumida, tornou-se importante para evidenciar que toda reflexão sobre o âmbito cultural nos anos de 1960, em suma, sobre os caminhos e descaminhos da Arte e Política pós-golpe civil-militar traz a montagem de **O Rei da Vela** para o debate. É certo que cada um dos autores elencados elege temas e os reconstitui de acordo com os seus próprios referenciais. Todavia, nenhum deles deixa de mencionar a montagem do Teatro Oficina.

Ao mesmo tempo, o processo criativo desse espetáculo traz à tona não apenas os aspectos concernentes à linguagem teatral, a qual se materializa nos recursos estéticos construídos, mas permite, em termos históricos, uma reavaliação da própria política brasileira. É o que fica perceptível no estudo de Kátia Eliane Barbosa.⁸⁸⁶ Ao eleger como objeto de reflexão a montagem de **O Rei da Vela**, a autora procurou analisar os vieses de texto e cena, dramaturgo e diretor, bem como as possibilidades interpretativas oriundas da escrita do dramaturgo e os propósitos estéticos e políticos ressignificados pelo diretor. Desse modo, se o primeiro destaca elementos importantes da realidade brasileira, tais como “[...] a relação entre colonizados e colonizadores, identidade cultural, nacionalismo, modernidade e tradição, relação indivíduo x coletivo”,⁸⁸⁷ o segundo “[...] contemplou em seu espetáculo temas que, naquele momento, suscitavam questionamentos como a busca de uma identidade cultural; apontou a necessidade de rediscutir o que é nacional e o que é popular, questionou o nacionalismo xenófobo predominante nas produções culturais do período”.⁸⁸⁸ Para além dessa releitura do passado pelo viés do presente empreendido pelo grupo, esse estudo se aprofundou na recepção do espetáculo sob diferentes ângulos, seja o da crítica

⁸⁸⁵ SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 44-45.

⁸⁸⁶ BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de O rei da vela (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. Dissertação. 2004. 195 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

⁸⁸⁷ Ibid., f. 37.

⁸⁸⁸ Ibid., f. 38.

especializada, seja o das plateias paulista e carioca. Há ainda o reconhecimento da inovação do espetáculo:

Ao dialogar com questões que estavam no horizonte da militância e dos produtores culturais, esse espetáculo inovou em vários aspectos. Um deles foi não ter trazido como eixo de sua narrativa o tema da resistência democrática, a aceitação de que a revolução já era um projeto derrotado e de que os impasses entre resistência democrática e luta armada não levariam a lugar nenhum. Isso fez com que o grupo chamassem a atenção para o fato que não adiantava ficar discutindo meios para alcançar uma revolução, que já nasceu morta, e esta leitura construída foi de difícil aceitação para militantes, teatrólogos e intelectuais que partilhavam da resistência democrática.⁸⁸⁹

Do exposto, torna-se indubitável o “lugar” que **O Rei da Vela** estabelece para o Teatro Oficina. Conforme demonstra a historiadora Rosangela Patriota: “Embora tenha realizado espetáculos memoráveis como **Pequenos Burgueses** (Maximo Gorki) e **Um Bonde chamado Desejo** (Tennessee Williams), foi a encenação de 1967 que deu ao grupo um “lugar” na história do teatro brasileiro”.⁸⁹⁰ Tal estatuto, conforme mostra a autora, se constitui pelo viés do debate político pós-64 propriamente dito, em que surgem críticas e releituras de temas como engajamento e resistência democrática, tanto quanto em termos do tratamento que as encenações concedem à interpretação da realidade brasileira de então:

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

⁸⁸⁹ BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de O rei da vela (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. Dissertação. 2004. 195 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004, f. 38-39.

⁸⁹⁰ PATRIOTA, Rosangela. Empresas, companhias e grupos teatrais no Brasil da década de 1960 e 1970 – indagações históricas e historiográficas. **Art Cultura**, Uberlândia, v. 5, n. 7, p. 118, Jul./ Dez. 2003 / v. 6, n. 8, Jan./ Jun. 2004.

que tivessem a denúncia ao arbítrio como tema central (**Liberdade, Liberdade** de Flávio Rangel e Millor Fernandes).

Em verdade, os recursos estéticos e políticos não deixavam dúvidas a respeito da interpretação da realidade que estava sendo construída. Os campos estavam bem definidos. À ditadura militar e a seus aliados coube o papel de opressores, ao passo que a população brasileira, em geral, e os setores qualificados como progressistas protagonizaram a condição de oprimidos. Sob esse ponto de vista, a encenação de **O Rei da Vela**, a exemplo do que havia ocorrido com o filme Terra em transe, desorganizou, no que se refere à forma e ao conteúdo, o universo da produção artística e cultural no país.⁸⁹¹

De maneira geral, o exercício reflexivo empreendido até aqui adotou o seguinte caminho: exposição do embate de José Celso Martinez Corrêa com a crítica teatral, bem como a justificativa/legitimização para os seus processos criativos, o impacto da montagem de **O Rei da Vela** e a sua constituição como “fato”, em outras palavras, o modo como, no campo das ideias, se estabelece um “lugar” para o espetáculo e consequentemente para o Teatro Oficina. Todo esse movimento foi efetivado com vistas a ressaltar a singularidade da crítica de Anatol Rosenfeld.

Assim, algumas observações podem ser feitas a seu respeito. Em primeiro lugar, é em meio a esse campo “minado” – considerando as polêmicas e as possibilidades interpretativas que a montagem de **O Rei da Vela** suscita – que a leitura de Rosenfeld merece ser também situada. Em segundo lugar, salta aos olhos a disparidade dessa mesma leitura tanto em relação às interpretações construídas no “calor do acontecimento”, quanto às constatações surgidas *a posteriori*. A par dessa afirmação, é necessário fazer algumas observações concernentes à sua leitura: no movimento que se efetiva nas críticas referenciadas aqui, não há uma análise sobre os diversos componentes do espetáculo (texto, cena, iluminação, figurino, interpretação etc.), não há também uma análise das temáticas sugeridas por eles. Em verdade, Rosenfeld não analisa de forma sistematizada uma montagem em específico, nem tece comentário sobre o trabalho do Teatro Oficina como um todo. As suas contraposições são direcionadas para José Celso Martinez Corrêa. Para construí-las, em específico no ensaio “O teatro agressivo”, adota como ponto de partida as justificativas apresentadas

⁸⁹¹ PATRIOTA, Rosangela. Empresas, companhias e grupos teatrais no Brasil da década de 1960 e 1970 – indagações históricas e historiográficas. **Art Cultura**, Uberlândia, v. 5, n. 7, p. 120, Jul./ Dez. 2003 / v. 6, n. 8, Jan./ Jun. 2004.

pelo diretor na entrevista a Tite Lemos, datada de 1968. Conforme já citado anteriormente: “José Celso Martinez Corrêa, que no Brasil se tornou expoente virulento desse tipo de teatro, destaca que **O rei da vela**, peça da qual foi o encenador, ‘agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente’. Isto é, chama muitas vezes o espectador de burro, recalcado e reacionário”.⁸⁹² Todavia, ao contrário de muitas análises que se apoiam na mesma linha interpretativa construída pelo diretor, Rosenfeld não concorda com a ideia de “ruptura” em termos temáticos e estéticos por ele elaborada. “Não se diminuem os méritos de José Celso, notável diretor do Teatro Oficina, quando se demonstra que o próprio Aristófanes já agrediu os atenienses nas suas famosas parábases, chamando-os de desleais, injustos, ingratos, desavergonhados etc.; para não mencionar as obscenidades da sua dramaturgia”.⁸⁹³

Desse modo, Rosenfeld elide de suas críticas uma série de debates e possibilidades investigativas suscitadas a partir da montagem de **O Rei da Vela**, possibilidades essas candentes na própria temporalidade do espetáculo, as quais, conforme já exposto, as elaborações intelectuais efetivadas *a posteriori* por Armando Sergio da Silva, Heloisa Buarque de Holanda e Marcos Augusto Gonçalves, Edélcio Mostaço e Roberto Schwarz, dentre outros, trazem à tona.

Anatol Rosenfeld, ao limitar o processo criativo do diretor do Teatro Oficina pelo viés do “teatro agressivo”, como em todo movimento de categorização, deixa evidente o quanto é complexa a relação entre o processo e o campo das ideias.⁸⁹⁴ Esse apontamento se torna ainda mais significativo quando se considera que o próprio termo “teatro de agressão” foi associado à autoria de Rosenfeld, conforme demonstra Eudinir Fraga em seu verbete: “A expressão teatro agressivo foi utilizada por Anatol Rosenfeld para caracterizar um tipo de espetáculo da década de 1960, que repercutiu também no

⁸⁹² ROSENFELD, Anatol. Teatro agressivo. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 46.

⁸⁹³ Ibid., p. 47.

⁸⁹⁴ Cf. KOSELLECK, Heihardt. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. 368 p.

teatro brasileiro”.⁸⁹⁵ O próprio diretor do grupo enfatiza que o termo não é uma construção sua: “A expressão vem da imprensa, não é minha... eu não disse que pretendia agredir ninguém”.⁸⁹⁶

Se se fizer um retrospecto no ensaio, verifica-se que, para Rosenfeld, Brecht e Artaud se aproximam pelo fato de ambos se oporem ao “teatro digestivo e culinário”, bem como pelo propósito de obter uma nova relação entre palco e plateia. Contudo, para ele, há diferenças consideráveis: no primeiro há um racionalismo crítico e uma severa disciplina estética e intelectual; já no segundo há um irracionalismo “incandescente” e o impulso anárquico. Assim, afirma:

É verdade, também Brecht procura atingir o público através de recursos de choque, mas estes se dirigem sobretudo à sensibilidade, à imaginação e ao intelecto concebido como faculdade superior do ser humano, aliás de modo algum separada do domínio dos impulsos e emoções. O teatro agressivo, ao contrário, tende a golpear ou pelo menos coçar os nervos, o estômago e outros órgãos geralmente considerados como pouco relevantes para apreciação estética.⁸⁹⁷

Após estabelecer a diferença, retoma a entrevista de José Celso:

José Celso, a julgar pelas suas últimas encenações (o gigantesco boneco de **O rei da vela** corresponde a recomendações de Artaud) e pelo seu manifesto-entrevista, segue muito mais a linha do teórico francês do que a do dramaturgo alemão, criando embora uma forma original, bem brasileira de encenação. Com efeito, o diretor confessa que “hoje não acredito mais na eficiência do teatro racionalista”. É verdade que tampouco acredita no “pequeno teatro de crueldade”, mas isso não se refere a Artaud, cuja concepção é tudo menos pequena. O que José Celso exige é “um teatro de crueldade brasileiro”, “teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos”.⁸⁹⁸

⁸⁹⁵ FRAGA, Eudinyr. Teatro de Agressão. GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 156.

⁸⁹⁶ CORRÊA, José Celso. **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo Staal. São Paulo: Editora 34, 1988, p. 148.

⁸⁹⁷ ROSENFELD, Anatol. Teatro agressivo. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 49-50.

⁸⁹⁸ Ibid., p. 50.

Percebe-se assim que Rosenfeld retoma a sua principal referência em termos de teoria e *práxis* teatral, Bertolt Brecht, para evidenciar os limites do denominado “teatro agressivo”. Para ele, os problemas desse teatro não são os “recursos de choque”, mas o fato de não ecoarem e permitirem retirar consequências para o entendimento da realidade. Em outras palavras, o que ele comprehende como “irracional”. Conforme passagem já transcrita antes:

O mérito de José Celso no terreno artístico é indiscutível. Mas fazer da violência o princípio supremo, em vez de apenas elemento no contexto estético válido, afigura-se contraditório e irracional. [...] é completamente irracional uma violência que, desligada da exatidão sociológica e, possivelmente, da validade artística e da interpretação profunda da realidade, se apresenta como o único critério da eficácia de uma peça.⁸⁹⁹

Percebe-se assim que as contraposições de Rosenfeld ao denominado “teatro agressivo” são oriundas de seu teor “irracional”. Se no mesmo ensaio ele reconhece que, no que tange aos motivos e recursos estéticos da agressividade, “[...] o impulso de arrancar a máscara de um mundo mentiroso, cínico e hipócrita é legítimo”,⁹⁰⁰ qual o motivo de tamanhas ressalvas? Faz-se necessário investigar o sentido que o crítico lhe concede ao olhar para o processo criativo de José Celso.

A temática do irracionalismo no pensamento de Rosenfeld perpassa obviamente a filosofia.⁹⁰¹ Todavia, as ressalvas que faz em seu “Teatro Agressivo” têm um fundo, evidentemente, mais que teórico, histórico. Desse modo, um ponto de partida é investigar o modo como o crítico aborda o termo que contrapõe ao irracionalismo, isto é, a própria razão. Para tanto é importante acompanhar o modo como o termo aparece em seu pensamento.

⁸⁹⁹ ROSENFELD, Anatol. Teatro agressivo. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 56-57.

⁹⁰⁰ Ibid., p. 51.

⁹⁰¹ Cf. GUINSBURG, Jacó. Anatol e o irracionalismo. In: _____; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995. p. 165-176.

Em seu ensaio “Individualismo e coletivismo”,⁹⁰² Rosenfeld aborda o modo como o indivíduo aparece sufocado pela civilização moderna. Numa civilização que concede valor extraordinário à individualidade e aos direitos do indivíduo,

[...] entende a angústia com que muitos pensadores apresentam hoje uma visão apocalíptica do aniquilamento do indivíduo pela engrenagem do mundo anônimo da burocracia, pelo tecnicismo, pela ‘sociedade de consumo’, pelas indústrias culturais (meios de comunicação de massa), também chamadas ‘indústrias de consciência’, por moldarem e nivelarem as consciências individuais segundo padrões uniformes e clichês massificadores.⁹⁰³

Em meio a esse processo, situa os movimentos juvenis (hippies, contracultura e underground), inspirados por Hebert Marcuse e Hermann Hesse. Essa visão crítica parece justificada, pois, para ele, “[...] só uma pessoa extremamente obtusa poderia sentir-se satisfeita com o estado atual de nossa civilização”.⁹⁰⁴

Contudo, para Rosenfeld, há um problema de entendimento nesses movimentos de contestação, especialmente em suas “alas anarcomísticas”. Há uma crítica de modo específico à ciência e a técnica, consideradas causadoras dos males, mas é necessário na verdade criticar é o “cientificismo” isto é, “fé quase religiosa na ciência” e o “tecnicismo”, a “manipulação irracional da técnica e da tecnologia”. Por exemplo, o uso da energia atômica, que poderia trazer inúmeros benefícios, mas é utilizada para fins opostos à razão. “A razão jamais perderia de vista o todo da hierarquia de valores. Unificando e integrando os conceitos dispersos do entendimento especializado em função de um sentido maior, nunca admitiria a entronização dos meios a ponto de se sobreponem e subverterem os fins”.⁹⁰⁵ E conclui:

Embora pouco dado ao otimismo, não vejo o futuro de uma forma tão sinistra e apocalíptica como as utopias negativas o pintam. Não vejo, tampouco, o indivíduo e o coletivo como alternativas que se excluem. Somente as soluções verdadeiras em favor do coletivo podem resultar em benefício verdadeiro para o indivíduo. Isso exige organização e racionalidade no uso das ciências (entre elas, as ciências política e

⁹⁰² ROSENFELD, Anatol. Individualismo e coletivismo. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993. p. 213-217.

⁹⁰³ Ibid., p. 213.

⁹⁰⁴ Ibid., p. 214.

⁹⁰⁵ Ibid., p. 215.

economia) e da técnica. Racionalidade, obviamente, não significa a manipulação dessas disciplinas em função de fins irracionais, mas de fins racionais, isto é, de valores éticos e sociais, de fins, portanto, que favorecem o ente humano, tanto em nível individual como coletivo. A razão, no sentido descrito, se realmente empenhada, não pode senão atuar em favor do homem, que é o portador da razão. Essa razão o homem só desenvolve, como ser social que é, no seio do coletivo. De outro lado, só o indivíduo possui consciência, ou seja, a capacidade de optar, criticar, criar. Indivíduo e coletivo se complementam, o que significa que tanto o individualismo como o coletivismo, enquanto valorizações unilaterais do indivíduo ou do coletivo, devem ser considerados excessos.⁹⁰⁶

Em outro ensaio, aqui já referenciado, em que Rosenfeld tece comentários sobre os grupos **Living Theatre** e o **Lobo**, o tema da razão e da racionalidade reaparece. Destaca novamente o estranhamento em relação ao fato de que inúmeros meios racionais foram postos a serviço de fins irracionais.⁹⁰⁷ Assim, afirma:

Todos os movimentos fascistas, mormente o nazismo, empregaram ou empregam recursos racionais, enquanto ao mesmo tempo combatiam ou combatem ou amaldiçoam a racionalidade dos intelectuais e os próprios intelectuais. Desagrada-lhes um tipo de gente que exerce uma função importante, desde a época de Sócrates e dos sofistas: a função de analisar criticamente a realidade irracional, aferida e questionada segundo ideias e princípios racionais de justiça, segundo valores e normas racionais que visam a uma sociedade digna e livre, a uma ordem que possibilite o pleno desenvolvimento do homem. O intelectual nunca é benquisto por aqueles que estão satisfeitos com a realidade estabelecida, quer na Rússia ou na China, quer na Grécia, em Portugal ou mesmo nos Estados Unidos. A perseguição mais terrível sem dúvida lhe foi movida na Alemanha nazista. A perversão obscurantista, a corrupção semântica (que é também corrupção moral) e o misticismo irracional das trevas forçosamente haviam de temer a crítica racional dos intelectuais. Isso é perfeitamente natural e nisso não há nada que possa surpreender. Mas que os próprios intelectuais se dirijam contra a razão e a racionalidade – eis um fato novo, inédito, estranho! Como se neste mundo, tumultuado e devastado por ambições e paixões, por impulsos desenfreados e pela vontade de poder irracional, jamais pudesse haver racionalidade em demasia, lucidez demais! Como neste planeta ameaçado de destruição pela

⁹⁰⁶ ROSENFELD, Anatol. Individualismo e coletivismo. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993, p. 216-217.

⁹⁰⁷ Sob este aspecto, num movimento reflexivo sobre o tema da violência, Hannah Arendt diz: “É o uso da razão que nos torna perigosamente irracionais, pois esta razão é propriedade de um ser ‘originalmente instintivo’”. ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 47.

estupidez insondável e pela fúria bestial dos homens devesse ser combatido o que faz tanta falta: a inteligência e a crítica racional!⁹⁰⁸

Já em seu ensaio “O poder da propaganda”,⁹⁰⁹ Rosenfeld demonstra o modo como esse recurso foi instrumentalizado para a vitória do Nazismo na Alemanha. Além das condições propícias como a perda da guerra, inflação de sérias consequências para a pequena burguesia, desemprego, em suma, uma das maiores crises já causadas pelo capitalismo, a propaganda encontra um espaço propício:

Era preciso, porém, lançar o micrório para aproveitar a disposição e criar a doença. Quem o fez foi Hitler, um fenômeno na arte e na ciência da propaganda demagógica. Em poucos anos, ele conseguiu hipnotizar um povo inteiro, tido como um dos mais cultos. Com uma organização minuciosamente calculada, servindo-se de luzes e holofotes ofuscantes, de bandeiras berrantes em profusão, de ornamentos gigantescos e símbolos bárbaros multicolores, de música rítmica, da distribuição arquitetônica das massas uniformizadas, do cansaço causado por esperas prolongadas – com tal organização ele amorteceu o critério racional dos seus ouvintes (já de antemão “preparados” pela situação catastrófica do país).⁹¹⁰

Desse modo, para Rosenfeld, se a propaganda tem efeitos tão devastadores, é necessário fazer uma propaganda racional contra o irracional. É nessa perspectiva que afirma:

Que nós saibamos empregar o único meio que, hoje, possuímos para contrabalançar os efeitos da propaganda irracional: a educação das crianças nas escolas e a instrução dos adultos pela imprensa livre e por outros meios autônomos de informação e formação espiritual (propaganda racional), a ponto de os indivíduos adquirirem autonomia e liberdade relativas ao pensamento, ao critério e ao discernimento. Onde não há um povo instruído a “liberdade de pensamento” é uma frase sem sentido.⁹¹¹

A transcrição extensa de alguns trechos dos três ensaios justifica-se por, apesar de terem sido escritos em diferentes momentos – os dois primeiros datam dos anos de

⁹⁰⁸ ROSENFELD, Anatol. Living Theatre e o Grupo Lobo. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993, p. 226.

⁹⁰⁹ A abordagem desse ensaio foi efetivada também no primeiro capítulo deste trabalho.

⁹¹⁰ Id. O poder da propaganda. In: _____. **Preconceito, Racismo e Política**. Organização e notas de Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 81.

⁹¹¹ Ibid., p. 85-86.

1960 ou 1970,⁹¹² já o terceiro foi escrito em 1940 – existir algo que os singulariza: a necessidade da razão, ou, mais precisamente, a razão como um campo de possibilidades. O primeiro texto mostra a racionalidade pelo viés do estabelecimento de valores éticos e sociais, o segundo evidencia o quanto é necessária a visão crítica dos intelectuais e o terceiro apresenta a razão como o próprio caminho para combater o cientificamente irracional empreendido pelo Nazismo.

Desse modo, acredita-se que, apesar de suas críticas ao processo criativo de José Celso serem datadas dos anos de 1960, é esse referencial histórico que Rosenfeld não perde de vista. Em verdade, a sua crítica ao “teatro agressivo” deixa transparecerem raízes históricas mais remotas e profundas. Ao colocar em xeque a “eficácia necessária” do “teatro agressivo”, o crítico tem uma visão específica da necessidade da razão⁹¹³ e igualmente entende que “O teatro é também, sobretudo, um lugar de lucidez, de crítica racional, de discussão intelectual de valores – fato que, evidentemente, não nega, antes exige, a intensa participação emocional”.⁹¹⁴ Quando se considera o peso do Nazismo em sua trajetória,⁹¹⁵ é possível inferir que existe aqui uma reelaboração do seu próprio passado. Ele apela pela urgência da “razão” adotando como referência uma temporalidade específica: a Alemanha Nazista.⁹¹⁶

Mas, ao mesmo tempo, ao avaliar os processos criativos de José Celso pela vertente do “teatro agressivo”, ainda que Rosenfeld se distancie das polêmicas que o espetáculo suscitou, tanto pelo “olhar” da própria crítica teatral, quanto pelas reflexões surgidas *a posteriori* no campo das ideias, a sua leitura/interpretação não está dissociada

⁹¹² Não há uma data exata de suas escrituras, mas, de acordo com a organização que receberam no livro, esses textos foram produzidos entre os anos de 1960 e 1973.

⁹¹³ Conforme demonstra Jacó Guinsburg: “A ciência não era para ele um ídolo, mas tampouco a dispensava como forma de conhecimento objetivo e verdadeiro, e de transformação das condições materiais da vida, ao mesmo tempo que condenava o desvirtuamento em pura manipulação tecnológica, econômica, militar, política e comunicacional, para a destruição e o exercício opressivo do poder”. GUINSBURG, Jacó. Anatol e o irracionalismo. In: _____. FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 172.

⁹¹⁴ ROSENFELD, Anatol. *O Balcão de Garcia*. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993, p. 178.

⁹¹⁵ Discussão realizada no primeiro capítulo deste trabalho.

⁹¹⁶ Conforme aponta Regina Schnaiderman, Rosenfeld “[...] era um homem marcado pela invasão da irracionalidade em sua pátria”. SCHNAIDERMAN, Regina. O homem que não pontificava. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 111.

da temporalidade que permitiu essas elaborações, isto é, o Brasil pós-64. É justamente esse horizonte que a reflexão aqui empreendida não pode perder de vista. A relação entre passado e presente se materializa em sua crítica ao denominado “teatro agressivo”.⁹¹⁷

Em entrevista feita por José Arrabal,⁹¹⁸ o diretor do Teatro Oficina retoma a sua polêmica com Anatol Rosenfeld e interpreta a leitura do crítico do seguinte modo:

O Anatol participava de muitas coisas, era uma pessoa muito importante em nosso meio, mas ele era o que chamávamos e chamamos “intelectual clássico”.

[...] Porque a esquerda, principalmente uma certa esquerda alemã, passou a desenvolver um pavor de algumas coisas que o nazismo utilizou a seu modo, e nisso perdeu um tanto a criatividade, a atração pelo novo. O nazismo soube transar, a seu modo e no seu interesse, com uma matéria que a esquerda nunca soube muito bem transar desde o stalinismo.⁹¹⁹

O referido trecho insere-se num depoimento datado de fevereiro de 1980, momento em que o diretor faz um balanço de todo o seu trabalho desde as primeiras peças encenadas pelo grupo até a construção do denominado “te-ato”. Pelos propósitos deste capítulo, não será feita aqui uma análise sobre o tratamento que a esquerda concede à “força do inconsciente”. Mas, ao mesmo tempo, Rosenfeld, que também faz parte desse lugar, num artigo datado de 1947⁹²⁰ coloca o tema nos seguintes termos:

É fato conhecido que os fenômenos psicológicos que surgem em massa, por ocasião de festas ou de exaltação populares, fenômenos coletivos que parecem ter o aspecto de verdadeira comunhão, sempre são acompanhados de uma diminuição ou quase total aniquilação da consciência. Nesse caso, poder-se-ia falar de “inconsciência coletiva”,

⁹¹⁷ Em verdade a articulação entre o passado e o presente, constituída pela aproximação de processos como o Nazismo e o Brasil da ditadura militar, foi também efetivada na montagem de **Mortos sem Sepultura**, texto dramático escrito por Jean-Paul Sartre em 1946 e encenada por Fernando Peixoto em 1977. É certo que o diretor ressignificou os propósitos temáticos, estéticos e filosóficos do dramaturgo, todavia a aproximação das duas temporalidades se fez presente. A esse respeito, consultar: CARDOSO, Maria Abadia. **Mortos sem Sepultura**: diálogos cênicos entre Sartre e Fernando Peixoto, São Paulo, Hucitec, 2011. 320 p.

⁹¹⁸ CORRÊA, José Celso. Passando a limpo. In: _____. **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo Staal. São Paulo: Editora 34, 1988. p. 293-326.

⁹¹⁹ Ibid., p. 310-311.

⁹²⁰ ROSENFELD, Anatol. Espírito coletivo e consciência. In: _____. **Preconceito, Racismo e Política**. Organização e notas de Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 39-48.

mas não de consciência coletiva. Não há, então, uma verdadeira inter-relação de pessoas, mais um retroceder a estados primitivos que tanto podem levar a feitos gloriosos, como a ações deploráveis.⁹²¹

Desse modo, é certo que Rosenfeld critica esse fenômeno por aniquilar a “consciência”, novamente a “razão” mostra-se, para ele, extremamente necessária. Se a valorização dela nos seus ensaios, já referidos aqui, evidencia que o crítico a mobilizou para enfrentar o problema e o confronto entre racionalismo e irracionalismo no plano teórico,⁹²² tal perspectiva não se limita a essa instância. Conforme demonstra Décio de Almeida Prado, “[...] não é difícil imaginar, por exemplo, o que teria significado para um intelectual judeu completar vinte anos na Alemanha de 1932”.⁹²³ Assim, acredita-se que é por meio desse referencial histórico, isto é, por meio desse sentido que fornece ao passado que ele “olha” para seu presente e lança suas ressalvas ao denominado “teatro agressivo”. Sob esse aspecto, a colocação de Sábato Magaldi é cristalina:

Como já foi lembrado, essa preocupação dele com os problemas da razão recrudesceu depois do golpe militar de 1964, que atingiu o nosso teatro de todas as maneiras.

[...] Assim, atacou o teatro irracionalista, por não aceitar qualquer forma de demissão da razão. Via nisto um dos sintomas das omissões que poderiam conduzir o Brasil a uma aventura muito próxima do fascismo e do nazismo. Daí não ter nenhuma transigência com o fenômeno, recusando-se a aceitar um teatro que adorava até como novo herói os “Dionísios de Cueca”, expressão pela qual quis caracterizar aquele momento em que todo mundo desandou a fazer ginástica no palco, em que, por uma certa influência grotowskiana, todo mundo aparecia de fraldas em cena.⁹²⁴

Desse modo, a tonalidade que Rosenfeld fornece à razão é oriunda de sua percepção histórica sobre o momento. O elo entre o passado e o presente constituiu-se pelo viés da própria razão. O crítico “[...] julgava que a negação do poder da palavra, da

⁹²¹ ROSENFELD, Anatol. Espírito coletivo e consciência. In: _____. **Preconceito, Racismo e Política**. Organização e notas de Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 42.

⁹²² Cf. GUINSBURG, Jacó. Anatol e o irracionalismo. In: _____; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995. p. 165-176.

⁹²³ PRADO, Décio de Almeida. Em memória de Anatol Rosenfeld. In: Ibid., p. 16.

⁹²⁴ MAGALDI, Sábato. O crítico de teatro. In: Ibid., p. 101-102.

razão, era um retrocesso”.⁹²⁵ Na Alemanha nazista ou no Brasil da ditadura civil-militar a razão tornava-se, mais que uma necessidade, um campo de possibilidades.

Em seu conjunto, por meio de “A poética de Boal” e de “O teatro agressivo”, Rosenfeld analisa os processos criativos do Teatro de Arena e do Teatro Oficina. Grupos esses que construíram as suas trajetórias marcadas tanto pelos processos históricos desencadeados no Brasil pós-64 quanto pelo campo das ideias que procuraram compreendê-los. Conforme evidencia a historiadora Rosangela Patriota:

No que tange às trajetórias do Arena e do Oficina, deve-se recordar que elas ocorreram em um momento de grande efervescência política e intelectual. As perspectivas de transformação, em consonância com a luta contra a ditadura militar, motivaram tanto as criações artísticas, quanto os debates por elas suscitados. Dessa maneira a urgência em forjar as condições para o processo de mudança radical foi acompanhada por uma cena que, ao refletir sobre o Brasil daquele momento, foi identificada como revolucionária por seus realizadores e assim reconhecida por seus estudiosos.⁹²⁶

As críticas de Rosenfeld, apesar de sua singularidade interpretativa, não podem ser excluídas dessa mesma temporalidade. Ele reconhece a validade dos trabalhos de Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa. Assim, no que se refere ao primeiro, diz “A poética de Boal é um ensaio ímpar e completamente singular no domínio do pensamento estético brasileiro”.⁹²⁷ Já quanto ao segundo, assim avalia sua direção em **Andorra** (Max Frisch): “José Celso Martinez Corrêa reafirma-se com este trabalho como um dos mais sérios e inteligentes diretores do Brasil”.⁹²⁸ É justamente pelo viés desse reconhecimento que lhes concede espaço em sua reflexão crítica. Em termos de recursos interpretativos é válido ressaltar que, se do ponto de vista teórico Rosenfeld desenvolve sua teoria sobre o “fenômeno teatral”, ao analisar os processos criativos

⁹²⁵ GUINSBURG, Jacó. Anatol e o irracionalismo. In: _____; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 155.

⁹²⁶ PATRIOTA, Rosangela. Empresas, companhias e grupos teatrais no Brasil da década de 1960 e 1970 – indagações históricas e historiográficas. **Art Cultura**, Uberlândia, v. 5, n. 7, p. 112, Jul./ Dez. 2003 / v. 6, n. 8, Jan./ Jun. 2004.

⁹²⁷ ROSENFELD, Anatol. Heróis e Coringas. In: _____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 12.

⁹²⁸ Id. Andorra no Teatro Oficina. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993, p. 140.

desses diretores adota os pressupostos teóricos desenvolvidos por eles próprios, articulando de modo especial a teoria à *práxis* teatral em **Arena conta Tiradentes**.

Contudo, conforme já exposto antes, a sua principal ressalva a esse espetáculo refere-se à construção do “mito”, justamente, segundo sua leitura, por seu “ingrediente irracional”. Já nos processos criativos de José Celso o tema da razão e do irracionalismo está posto de forma mais delineada e adquire contraposições mais específicas.

Paralelamente, percebe-se também que a relação entre a dimensão histórica e a dimensão estética, apontada no início deste capítulo, mostra-se como uma tênue fronteira. Se há uma dialética entre o lado ético e o lado estético em seu pensamento,⁹²⁹ ao apontar o “limite” do espetáculo do Teatro de Arena pela necessidade de uma interpretação “ao nível da consciência atual”, da mesma maneira, ao questionar a eficácia da montagem do Teatro Oficina pelo viés da “interpretação profunda da realidade”, está claro que a “balança” direciona-se mais para o primeiro lado. É óbvio que existem em sua crítica teatral análises teóricas, bem como perspectivas artísticas e estéticas, mas as possibilidades e os limites apontados por sua interpretação não estão dissociados dos processos históricos. Em verdade, são esses que lhes conferem o tom. Desse modo, os propósitos de intervenção social e investimento na linguagem artística, componentes da função da crítica, em Rosenfeld também não se apartam.

Ainda sobre o seu trabalho de crítico teatral, Rosenfeld o desenvolveu especialmente nos anos de 1950 e 1960. E nesse período a prática teatral já oferecia uma gama de problematizações. De acordo com a historiadora Rosangela Patriota:

Nesse período, em particular, as décadas de 1950, 1960 e 1970 foram frutíferas para os diálogos entre Arte/Política e História/Estética. Isto se deve ao fato de que as produções artísticas, em um primeiro momento, tiveram o tema da “identidade nacional” como uma das matrizes básicas de suas reflexões. Em um segundo momento, o golpe de 1964 tornou a luta contra a ditadura militar o eixo a partir do qual o debate estético deveria ser construído.⁹³⁰

⁹²⁹ Cf. CAMPOS, Haroldo. Uma convergência textual. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995. p. 81-91.

⁹³⁰ PATRIOTA, Rosangela. O fenômeno teatral como objeto da pesquisa histórica: o Brasil da década de 1970 e as encenações de Fernando Peixoto. In: _____; MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Orgs.). **Histórias e Historiografia**: perspectivas contemporâneas de investigação. Uberlândia: EDUFU, 2003, p. 56.

Se a prática criativa sobre a qual Rosenfeld produziu suas acepções já trazia em si “bandeiras” que procuravam articular no meio artístico uma proposta de intervenção social, sua crítica, ainda que se singularize em termos de recursos de interpretação, faz parte dessa mesma temporalidade. Contudo, procura “atualizá-la” por meio de seu passado. Mas ainda assim o seu próprio trabalho de crítico teatral é legitimado. Conforme demonstra Jacó Guinsburg: “Como Alberto D’Aversa, mas não sendo um homem do fazer teatral, e sim do pensar, um crítico, na acepção mais ampla, Anatol Rosenfeld foi dos testemunhos interessados no processo de teatralidade então em curso em São Paulo e no Brasil”.⁹³¹

⁹³¹ GUINSBURG, Jacó. Anatol Rosenfeld e o teatro. In: _____; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 115.

Considerações Finais

Encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão etc.), *procedimentos* de análise (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura). É admitir que ela faz parte da “realidade” da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada “enquanto atividade humana”, “enquanto prática”. Nesta perspectiva, gostaria de mostrar que a operação histórica se refere à combinação de um *lugar* social, de *práticas* científicas e de uma *escrita*. Essa análise das premissas, das quais o discurso não fala, permitirá dar contornos precisos às leis silenciosas que organizam o espaço produzido pelo texto. A escrita histórica se constrói em função de uma instituição cuja organização parece inverter: com efeito, obedece a regras próprias que exigem ser examinadas por elas mesmas.

Michel de Certeau

SE O QUESTIONAMENTO sobre a escrita da História foi o “ponto de partida” da escrita que aqui se apresenta, faz-se necessário agora indagar e indicar os documentos, as temáticas, os “agentes”, os processos e os “caminhos” metodológicos que permitiram a produção de uma “narrativa” sobre a produção intelectual de Anatol Rosenfeld. Em outras palavras, é chegado o momento de juntar as diversas “partes” constituidoras dessa trajetória e atuação intelectual e lhes dar uma “unidade” ou compreensão. Se, conforme alerta Michel de Certeau,⁹³² a pesquisa não tem um fim, a escrita (o discurso) tem suas próprias exigências. É justamente sob esse aspecto que é necessário dar-lhe um sentido.

Se a pesquisa e a escrita não caminham no mesmo compasso, aquela, ainda que não totalmente contemplada por essa, não escapa de sua alçada, isto é, a pesquisa só se torna histórica quando legitimada pelo “lugar” em que é produzida e tal processo só é possível porque se tornou “discurso”. Em outras palavras, recebeu uma sistematização que a tornou “acessível”. Tal constatação é importante porque uma pesquisa, mesmo que “dependente” de uma escrita, não se esgota nessa instância. Para a “síntese” do percurso do estudo que aqui se apresenta, essa constatação é significativa sob dois aspectos: em primeiro lugar pela própria especificidade do conhecimento histórico, isto é, o seu caráter indireto. Essa particularidade inerente ao trabalho do historiador deve-se associar ao fato de que ele produz algo sobre o “outro”. Dito de outro modo, ao lidar com esse outro, que podemos denominar de passado, o historiador se depara com uma temporalidade que não é sua e com propostas de intervenção que não lhe são próprias, por isso não consegue recuperá-lo em sua “totalidade”.⁹³³

Em segundo lugar, pelo caráter multifacetado do objeto desta pesquisa. Se o seu propósito pautou-se em estudar a atuação intelectual de Rosenfeld no Brasil, sabe-se que a principal “fonte” utilizada, bem como o “ponto de partida” para isso, foi a sua própria produção intelectual, mas, conforme evidenciando em alguns momentos deste

⁹³² “Enquanto a pesquisa é interminável, o texto deve ter um fim, e esta estrutura de parada chega até a introdução, já organizada pelo dever de terminar”. CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 96.

⁹³³ De acordo com Marc Bloch, “[...] nunca de explica plenamente um fenômeno histórico fora do seu momento”. BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou o Ofício de historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 60.

trabalho, dada a diversidade das referências, sejam elas artísticas, literárias ou filosóficas, não foi possível investigá-las em sua totalidade. Dito de outro modo, a escrita que aqui se apresenta e, ao mesmo tempo, se “justifica”, elidiu aspectos e possibilidades que a pesquisa deixou “em aberto”, a exemplo, uma investigação mais apurada do repertório filosófico de Anatol Rosenfeld.

Apesar da pouca ênfase dada a esse aspecto, a pesquisa não poderia excluir as referências históricas, ou seja, os processos históricos vividos por Rosenfeld, sendo eles, conforme objetivou demonstrar, constituídos e constituidores das proposições construídas em seus textos. Em suma, procurou-se não elidir de suas interpretações a historicidade inerente a elas. Mesmo porque, caso contrário, a perspectiva investigativa não poderia ser denominada de “histórica”.

Mas, ao mesmo tempo, em termos de recursos metodológicos, não foi possível adotar uma associação direta ou linear entre contexto histórico e o processo de interpretação que se delineia nos textos de Rosenfeld, independentemente de esses contemplarem teoria literária, teoria e crítica teatrais. E isso ocorre justamente devido ao fato de que a relação entre passado e presente,⁹³⁴ apesar de fazer parte do *metier* do historiador, foi necessariamente aqui pensada no âmbito dos próprios escritos de Rosenfeld, tanto em relação às escolhas de temas, quanto de autores, de obras e de recursos interpretativos, isto é, em todo o seu processo de interpretação e de compreensão.

⁹³⁴ Em verdade, o acesso do historiador ao passado se faz de forma indireta, por meio de suas representações, mas a “leitura dos códigos” de tais representações é feita a partir do presente. Encontra-se assim um dos impasses abordados nas discussões historiográficas: a relação entre o passado e o presente. O diálogo entre estas duas temporalidades é aparentemente simples, pois, o historiador tem seus objetos situados no passado, mas ele os analisa de um determinado presente. Contudo, do ponto de vista metodológico, tal deslocamento é fonte de problematização. E aqui se procurou articulá-la não apenas no estudo da produção de Anatol Rosenfeld, mas fundamentalmente no modo em que se materializa nos seus escritos. A consequência de tal constatação é a necessidade de situar o passado, “materia prima” do historiador, como conceito e como procedimento metodológico. Dentre outros autores que inspiram esta reflexão, destacam-se:

BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232. v. 1.

BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou o Ofício de historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. 159 p.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 345 p.

A consequência imediata dessa perspectiva é que em suas análises específicas de processos criativos no âmbito teatral – conforme delineados em sua leitura sobre “A poética de Boal” ou “O teatro agressivo”, ainda que situados no Brasil dos anos de 1960 – são construções que se articulam e são “iluminadas” por um espaço e uma temporalidade mais remotos, a saber, a Alemanha dos anos de 1930. Em outras palavras, mais do que avaliar esteticamente os processos criativos do Teatro de Arena ou do Teatro Oficina, o crítico sente as agruras do Regime Militar no Brasil, o que, se pode dizer, está situado no seu presente; mas o interpreta e, ao mesmo tempo, reelabora à luz dos processos vividos na Alemanha Nazista, o seu passado. É esse aspecto que singulariza a sua crítica teatral, porém, para mostrá-la enquanto tal, foi necessário recorrer às interpretações já consolidadas sobre os mesmos espetáculos e processos. Em outras palavras, foi necessário situar historicamente a singularidade da crítica teatral de Anatol Rosenfeld frente aos seus “pares”. Desse modo, se as possibilidades investigativas oriundas de uma possível “função da crítica”, tais como investimento da linguagem artística ou intervenção social, foram importantes para compreender o crítico Anatol Rosenfeld, a pesquisa trouxe a necessidade de partir de seus próprios escritos, em vez de categorizá-los.

A leitura e/ou retomada do passado pelo presente, ou, especificamente, o que se denominou aqui como “presentificação” do passado, também se tornou perceptível tanto nos escritos teóricos de Rosenfeld sobre teatro, como “O fenômeno teatral” ou o “Teatro épico de Brecht”, quanto naqueles a respeito da dramaturgia brasileira, em específico a suas escolhas frente à obra de Dias Gomes. Desse modo, em termos metodológicos, a “teia” que permitiu a junção de três temas tão distintos, apesar de referirem a uma mesma linguagem (a teatral), foi também a aproximação das duas temporalidades. Contudo, a leitura dos seus escritos, considerados em toda esta pesquisa como documentos, quando cotejadas com outros referenciais, sejam esses teóricos ou histórico-historiográficos, percebeu e direcionou-se pelo viés de uma percepção histórica também só comprehensível em termos de articulação entre o passado e o presente.

A mesma perspectiva de situar historicamente a singularidade dos escritos de Rosenfeld também perpassou a retomada de seus ensaios sobre a obra de arte literária.

Para isso foi necessário “mapear” as suas referências filosóficas, literárias e, fundamentalmente, históricas a respeito de sua percepção do fenômeno estético. A retomada dos estudos de Terry Eagleton, bem como da Fenomenologia, da Estética da Recepção e da própria Teoria Literária foi importante para situar a singularidade do modo em que a dimensão histórica e a dimensão estética são instituídas/tratadas/reconstruídas nos ensaios de Rosenfeld, tanto em seus textos teóricos quanto na análise de “objetos” ou “temas” literários que se dispõe a analisar.

Frente a esses três vieses investigativos aqui apresentados, é necessário salientar que se tornou perceptível o impacto no Nazismo nos seus escritos. Desse modo, se se elidir esse processo, seja como percepção histórica do próprio Anatol Rosenfeld, seja como campo e possibilidade investigativa desta pesquisa, corre-se o risco de não se compreender o teor e a abrangência de sua produção intelectual. Por essa razão é que surgiu a necessidade de investigar a sua trajetória desde as motivações de sua saída da Alemanha até a chegada e inserção no ambiente brasileiro.

Em termos de documentação, as “memórias” construídas em torno de sua personalidade e atuação constituíram um dos motes investigativos. Elas trouxeram o caminho percorrido como imigrante, seja como colono na fazenda de eucalipto no interior do estado de São Paulo, seja como lustrador de portas no Paraná, ou como vendedor de gravatas, até “retornar”⁹³⁵ ao universo intelectual e a sua atuação no Suplemento Literário de **O Estado de São Paulo** ou professor de estética na **Escola de Arte Dramática** (EAD). Contudo, como todo trabalho de historiador deixa latente, ainda que tais memórias permitam a reconstrução de sua trajetória com início, meio e fim, não adquirem ainda o estatuto de História. Em termos metodológicos, a consequência imediata dessa perspectiva foi a necessidade de cotejar essas mesmas memórias com outras referências situadas no âmbito histórico e historiográfico. Em meio a esse exercício reflexivo, temas como imigração, atividades ligadas ao comércio (caixeiro viajante), atividades intelectuais ligadas aos suplementos e, fundamentalmente, a análise teórica sobre as condições do intelectual, tanto em termos

⁹³⁵ A palavra retornar aparece entre aspas porque Rosenfeld nunca abandonou integralmente esse universo: como já mostrado anteriormente, ele carregava duas malas: uma com as gravatas que vendia e a outra com os seus livros.

de produção quanto de perspectiva política, foram aspectos que permitiram situar do ponto de vista histórico as escolhas e “caminhos” percorridos por Rosenfeld.

Verificou-se assim que a singularidade de sua trajetória, em específico suas “recusas”, é componente de sua própria reelaboração do passado, isto é, o impacto do Nazismo. Para Roberto Schwarz, conforme já mostrado antes, “então ele passou um traço sobre a vida alemã dele”⁹³⁶, “traço” que se estende a querer excluir qualquer recurso/processo que lembre o Nazismo, de modo especial a propaganda e a manipulação “irracional” do intelecto, daí porque também ele comprehende a “razão” como um campo de possibilidades. Contudo, esse “passado” é algo não passível de esquecimento, e mais, é continuamente reelaborado por Rosenfeld. Esta pesquisa usou muito a noção de “singularidade” e essa só se torna comprehensível por meio da percepção histórica de Rosenfeld sobre Nazismo e o seu impacto em sua trajetória e elaboração do seu pensamento.

Nesse sentido, se, para Jacó Guinsburg, Rosenfeld “utilizava de tudo com enfoque próprio”, esse enfoque, mais que filosófico ou literário é, fundamentalmente, histórico. Conforme já dito, se se retirar o impacto que o Nazismo provocou em sua trajetória e produção intelectual, corre-se o risco de não comprehendê-las. Tal referência histórica está nos seus variados escritos e ensaios. Essa “presença” se impõe não somente em seus textos limitados a esse fim⁹³⁷, mas em sua “leitura” de autores, de obras e em suas perspectivas teóricas e críticas. A exemplo, ele faz “atualização” de temas como a questão do mito e do irracionalismo, dentre outros, na sua leitura do Teatro Brasileiro dos anos de 1960, mas só se consegue comprehendê-los em termos históricos. Em suma, toda a “presentificação” do passado que medeia o seu “olhar” para

⁹³⁶ Depoimento de Roberto Schwarz sobre Anatol Rosenfeld para o projeto **Alemanha Brasil**. Dinâmicas Transculturais. Ensaios Transdisciplinares. Entrevistado por Nádia Barros. Direção de Breno Langhi. Data da entrevista 17 Out. 2008. Disponível em: <http://www.lai.fu-berlin.de/forschung/forschungsprojekte/aktuelle_projekte/brasilianischeintelektuelle/Entrevistas/Anatol_Rosenfeld/Schwarz_Teil2/index.html>. Acesso em: 22 Out. 2010. [Transcrito]

⁹³⁷ Dentre outros, são artigos que retornam ao tema: “As causas psicológicas do Nazismo”, Jornal Estado de São Paulo (1949); “Espírito Coletivo e Consciência”, Jornal Estado de São Paulo (1947), “O Sentido do Racismo”, fonte desconhecida (1947), “Restaram os arquivos”, O Poder da Propaganda”; “O que ninguém deve esquecer”, Jornal de São Paulo, Folha da Manhã, Diário do Povo e A tarde (1946) e “As estatísticas não sangram”, Jornal de São Paulo (1946). Todos esses textos foram organizados e publicados com a seguinte referência: ROSENFELD, Anatol. **Preconceito, Racismo e Política**. Organização e notas de Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011. 226 p.

a cultura brasileira nos anos de ditadura civil-militar é feita a partir de uma temporalidade mais remota, oriunda da Alemanha Nazista. Uma temporalidade “ilumina” a outra. Em outras palavras, materializa-se assim a historicidade de sua escrita.

Dessa forma, quando se volta para o teor e a “ordem” da apresentação dessas quatro problematizações principais, as quais originaram a organização dos capítulos deste trabalho, percebe-se que a escrita deles “inverteu” aquilo que foi o “ponto de partida” da pesquisa,⁹³⁸ isto é, apresentaram-se aqui os propósitos investigativos em ordem decrescente, do quarto para o primeiro capítulo. Esse recurso “narrativo” foi proposital para evidenciar que, apesar de a organização de cada capítulo, bem como a documentação e recursos metodológicos procurarem atender e acompanhar as referências e o caráter multifacetado do próprio objeto da pesquisa, o que, consequentemente, acabou estabelecendo certa “autonomia” na composição deles, existe um eixo que os unifica, qual seja, pensar o modo como se materializa na produção de Anatol Rosenfeld a relação entre a dimensão histórica e a dimensão estética.

À luz dessas questões, pode-se afirmar que, dada a particularidade de seu objeto, este trabalho propôs uma articulação entre os campos de conhecimento da História e da Estética. Nesse processo, uma das implicações é que, ao considerar as duas áreas, vem à tona a exigência de diferentes “recursos” para investigá-las. Em outras palavras, a escolha pela produção intelectual de Anatol Rosenfeld, em última instância, implica transitar pelo campo da estética, uma vez que é impossível avaliar qualquer objeto artístico sem essa dimensão, isto é, essa área fornece uma gama de possibilidades para indagar o “produto” das suas atividades de teórico e de crítico. Todavia, é na História que tais questões foram postas. Consequentemente há uma série de pressupostos, diretrizes e posicionamentos que são singulares a cada um desses “lugares”.

⁹³⁸ Inspiração também em Michel de Certeau: “A primeira imposição do discurso consiste em prescrever como início aquilo que na realidade é um ponto de chegada, ou mesmo um ponto de fuga da pesquisa”. CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 94.

Em termos de recursos investigativos e interpretativos, esta pesquisa procurou pensá-los em sua articulação, porém respeitando as suas especificidades. Por isso foi necessário mobilizar um repertório específico no âmbito literário e teatral referentes à teoria e à *praxis* para compreender o “lugar” de onde o teórico e crítico Rosenfeld produz as suas interpretações.

Desse modo, no que se refere à sua teoria e crítica literárias, as interlocuções com a Fenomenologia e com a Estética da Recepção e, no âmbito teatral, uma abordagem sobre a “função da crítica”, dentre outros, conforme apresentado antes, foram motes de investigação para compreender a produção de Rosenfeld. Assim, a leitura/interpretação dos seus escritos, seja a teoria, seja a produção de crítico, é feita à luz de determinado campo conceitual. Em contrapartida, verificou-se que a sua singularidade interpretativa em meio a esse mesmo “lugar” só é comprehensível no âmbito da própria História, ou seja, ao se priorizar o estudo dos escritos de Rosenfeld não é possível desconsiderar a historicidade inerente a eles. Esse aspecto perpassou todos os capítulos deste estudo.

Contudo, ainda que se adote esse eixo, nem todas as problematizações ficam resolvidas. É certo que, ao destacar a historicidade dos seus escritos, os vieses de Passado/Presente, História/Estética e Continuidade/Descontinuidade parecem encontrar o seu “lugar” nessa reflexão. Todavia, é possível identificar a elaboração de uma “síntese” em seu pensamento? Assim, torna-se evidente que esta pesquisa pautou-se também em investigar a ideia de um projeto intelectual em Anatol Rosenfeld. Certamente a própria utilização dessa expressão já traz à tona algumas consequências. Em primeiro lugar, pode sugerir a ideia de “unidade” em sua produção. Unidade essa que pode referir-se tanto aos temas abordados, quanto ao processo de construção de suas “interpretações”. Todavia, em ambos os casos, a “unidade” parece deslocada, haja vista que sobressai de seus escritos uma diversidade de abordagens que revela o caráter heterogêneo de sua formação “literária, filosófica e crítica”.⁹³⁹

Em segundo lugar, é necessário também pensar a ideia de um projeto intelectual em Anatol Rosenfeld em termos de temporalidade e em termos de processos

⁹³⁹ GUINSBURG, Jacó. Anatol Rosenfeld e o teatro. In: _____; FILHO, Plínio Martins. (Orgs). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995, p. 114.

históricos e sua articulação com as linguagens às quais se dedicou. Algo também complexo, uma vez que a ideia de um projeto intelectual, além de estabelecer questões *a priori*, demarca uma linha temática a seguir, e, quando se volta para a sua produção teórica e crítica, isso não condiz com os elementos trazidos por suas análises, mesmo porque o impacto dos processos históricos vividos por ele tem um peso determinante na escolha e interpretação dos temas, dos autores e das obras que se propôs a analisar.

A par dessas questões, se é complexo pensar a noção de um projeto intelectual no pensamento de Anatol Rosenfeld, de que maneira avaliar a relação entre teoria crítica e prática criativa no âmbito de seus escritos? Em outras palavras, como articular as proposições do teórico e do crítico? Correndo o risco de simplificações, se o “teórico” em seu texto **Estrutura e problema da obra de arte literária** afirma que a obra possui uma “unidade” e “totalidade”; o “crítico” teatral, ao interpretar os processos criativos de Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, pronuncia-se em termos de exigência que os espetáculos permitam um diálogo com a “consciência atual”, e tenham uma “eficácia necessária”.

É possível resolver esse “impasse” afirmando que se trata de textos de categorias distintas, centrando-se um na teoria literária e os outros na crítica teatral? Ou que a teoria por vezes coloca-se num determinado “lugar” e a análise dos processos criativos traz em sua constituição as exigências de sua própria temporalidade, isto é, a temporalidade de produção e recepção dos objetos artísticos é mais ampla e complexa que a teoria? Tais explicações não respondem integralmente ao impasse, em primeiro lugar, porque o teórico e o crítico condensam-se no mesmo intelectual. Em segundo lugar, a teoria crítica e a prática criativa, à luz dos escritos de Rosenfeld, não caminham de forma estanque ou linear, pois o processo histórico tem um “peso” fundamental.

Da mesma maneira, Rosenfeld, ao vir para o Brasil, trouxe em sua “bagagem” não apenas os referenciais filosóficos e estéticos de sua formação, mas fundamentalmente, a própria temporalidade que o fez vir. Isso se materializa nas diferentes nuances de seus escritos. Por isso é que, apesar de essa perspectiva metodológica e investigativa especificar os dois termos, Estética e História, do ponto de vista da própria percepção histórica, eles se entrecruzam e foram primordiais para recompor a sua atuação intelectual.

Referências Bibliográficas

DOCUMENTAÇÃO:

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro**: aulas de Anatol Rosenfeld (1968). Registradas por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009. 407 p.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. Organização e notas de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012. 179 p.

ROSENFELD, Anatol. **Doze Estudos**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960. 175 p.

ROSENFELD, Anatol. **Estrutura e Problema da Obra Literária**. São Paulo: Perspectiva, 1976. 66 p.

ROSENFELD, Anatol. **História da Literatura e do Teatro Alemães**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSC/Unicamp, 1993. 306 p.

ROSENFELD, Anatol. **Letras Germânicas**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSC/Unicamp, 1993. 338 p.

ROSENFELD, Anatol. **Mistificações Literárias**: “Os protocolos dos sábios de Sião”. São Paulo: Perspectiva, 1976. 192 p.

ROSENFELD, Anatol. Molière com almofadas. **Fato Novo**, São Paulo, s/d.

ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982. 122 p.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1968. 173 p.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985. 176 p.

ROSENFELD, Anatol. **On The Road**: ficção. São Paulo: Perspectiva, 2006. 269 p.

ROSENFELD, Anatol. **Preconceito, Racismo e Política**. Organização e notas de Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011. 226 p.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/Edusp/Unicamp, 1993. 257 p.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 176 p.

Referências Bibliográficas

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 249 p.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, 270 p. É essa edição que usei.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 305 p.

ROSENFELD, Anatol. A costela de prata de Augusto dos Anjos. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 263-270.

ROSENFELD, Anatol. O Fenômeno Teatral. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 21-43.

ROSENFELD, Anatol. O teatro agressivo. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 45-64.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 75-97.

ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 123-146.

ROSENFELD, Anatol. Teatro agressivo. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 45-57.

ROSENFELD, Anatol. Arte e Fascismo. In: _____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 189-198.

ROSENFELD, Anatol. Estética. In: _____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 235-257.

ROSENFELD. Anatol. Nicolai Hartmann e a Fenomenologia. In: _____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 97-108.

ROSENFELD, Anatol. Nietzsche e o irracionalismo. In: _____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 65-76.

ROSENFELD, Anatol. A essência do teatro. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSC/Unicamp, 1993. p. 21-26.

ROSENFELD, Anatol. A teoria de Brecht. In: _____. **Teatro moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 149-153.

Referências Bibliográficas

ROSENFELD, Anatol. Andorra no Teatro Oficina. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993. p. 137-141.

ROSENFELD, Anatol. Da criação do ator. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993. p. 27-34.

ROSENFELD, Anatol. Hochct. In: _____. **Teatro Moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 211-218.

ROSENFELD, Anatol. Individualismo e coletivismo. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993. p. 213-218

ROSENFELD, Anatol. Inícios do teatro épico. In: _____. **Teatro moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 138-143.

ROSENFELD, Anatol. Irracionalismo epidêmico. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993. p. 207-211.

ROSENFELD, Anatol. Living Theatre e o Grupo Lobo. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSC/Unicamp, 1993. p. 219-226.

ROSENFELD, Anatol. Navalha na nossa carne. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993. p. 143-148.

ROSENFELD, Anatol. O ano teatral de 1970. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993. p. 179-188.

ROSENFELD, Anatol. *O Balcão* de Garcia. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSC/Unicamp, 1993. p. 173-178.

ROSENFELD, Anatol. O teatro brasileiro atual. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Unicamp, 1993. p. 179-188.

ROSENFELD, Anatol. Teatro em crise. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo/Campinas: Perspectiva/ EDUSP/Unicamp, 1993. p. 243-257.

ROSENFELD, Anatol. Um grande mulato: Lima Barreto. In: _____. **Preconceito, Racismo e Política**. Organização e notas de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 148-160.

ROSENFELD, Anatol. Espírito coletivo e consciência. In: _____. **Preconceito, Racismo e Política**. Organização e notas de Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 39-48.

ROSENFELD, Anatol. O poder da propaganda. In: _____. **Preconceito, Racismo e Política.** Organização e notas de Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 76-86.

ROSENFELD, Anatol. Sobre o grotesco. In: _____. **Doze Estudos.** São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960. p. 43-54.

ROSENFELD, Anatol. À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico. In: _____. **Doze estudos.** São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960. p. 31-41.

ROSENFELD, Anatol. Heróis e Coringas. In: _____. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro.** 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 11-39.

ROSENFELD, Anatol. Stefan Zweig. In: _____. **Letras Germânicas.** São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993. p. 135-142.

ROSENFELD, Anatol. Impassibilidade e compaixão: Felix Hartlaub e Wolfgang Borchert. In: _____. **Letras Germânicas.** São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993. p. 173-179.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e o romance moderno. In: _____. **Letras e Leituras.** São Paulo/Campinas: Perspectiva/EDUSP/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. p. 41-64.

ROSENFELD, Anatol O Humor Judaico. In: _____. **On The Road:** ficção. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 142-145.

ROSENFELD, Anatol. Entusiasmo e ironia. In: FERNANDES, Nancy. (Org.). **Anatol on the Road.** São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 137-141

ROSENFELD, Anatol. O Minien Manco. In: FERNANDES, Nancy. (Org.). **Anatol on the Road.** São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 197-258.

ROSENFELD, Anatol. Brecht e os desenvolvimentos pós-expressionistas. In: _____. **Brecht e o teatro épico.** Organização e notas de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 70-75.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio, et al. **A personagem de ficção.** 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 9-49.

ROSENFELD, Anatol. O mundo hassídico de ‘O Dibuk’. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.) **Aspectos do hassidismo**. Tradução, organização e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Centro de Estudos Judaicos, 1971. p. 63-78.

ENTREVISTAS/DEPOIMENTOS:

Depoimento de Jacó Guinsburg sobre Anatol Rosenfeld para o projeto **Alemanha Brasil**. Dinâmicas Transculturais. Ensaios Transdisciplinares. Entrevistado por Nádia Barros. Direção de Breno Langhi. Data da entrevista 17 Out. 2008. Disponível em: <http://www.lai.fu-berlin.de/forschung/forschungsprojekte/aktuelle_projekte/brasilianischeintelektuelle/entrevistados/jac_guinsburg>. Acesso em: 25 Set. 2013. [Transcrito]

Depoimento de Roberto Schwarz sobre Anatol Rosenfeld para o projeto **Alemanha Brasil**. Dinâmicas Transculturais. Ensaios Transdisciplinares. Entrevistado por Nádia Barros. Direção de Breno Langhi. Data da entrevista 17 Out. 2008. Disponível em: <http://www.lai.fu-berlin.de/forschung/forschungsprojekte/aktuelle_projekte/brasilianischeintelektuelle/Entrevistas/_Anatol_Rosenfeld/Schwarz_Teil2/index.html>. Acesso em: 22 Out. 2010. [Transcrito]

Entrevista de Antonio Candido sobre Anatol Rosenfeld para o projeto **Alemanha Brasil**. Dinâmicas Transculturais. Ensaios Transdisciplinares. Entrevistado por Nádia Barros. Direção de Breno Langhi. Data da entrevista 17 Out. 2008. Disponível em: <http://www.lai.fu-berlin.de/forschung/forschungsprojekte/aktuelle_projekte/brasilianischeintelektuelle/Entrevistas/_Anatol_Rosenfeld/candido_1/index.html>. Acesso em: 22 Out. 2010. [Transcrito]

DISSERTAÇÕES E TESSES:

ASSUNÇÃO, Maria de Fátima. **Sábato Magaldi**: um mineiro no Rio de Janeiro. 2004. 171 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de O rei da vela (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. Dissertação. 2004. 195 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

CARVALHO, Jacques. **Chico Buarque e José Celso**: embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968). 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

CASTRO, Érica Gonçalves de. **Clássicos e cabotinos**: a obra crítica de Anatol Rosenfeld. 2007. 118 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemãs) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

LORENZOTTI, Elisabeth de Souza. **Do artístico ao jornalístico**: vida e morte de um suplemento. 2002. 129 f. Dissertação. (Mestrado em Jornalismo) – Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

RIBEIRO, Sírley Cristina. **A ditadura militar (1964-1985) à luz da Inconfidência Mineira nos palcos brasileiros: em cena Arena conta Tiradentes (1967) e As confrarias (1969)**. 2003. 224 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

SANTOS, Sergio Ricardo de Carvalho. **A metamorfose do ator em personagem**: breve introdução a uma crítica estética do espetáculo teatral. 1995. 170 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 1995.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução coordenada e revisada por Alfredo Bosi et.al. 2 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1962. 1210 p.

ABREU, Alzira Alves. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa no Brasil. In: _____; et al. **A imprensa em transição**. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p. 13-60.

ALTMANN, Eliston. Depoimento de Anatol Rosenfeld, **Vintém 4**, 1966.

ANASTASIA, Carla; RIBEIRO, Vanise. **Encontros com a História**. Curitiba: Positivo, 2006. 318 p.

AQUINO, Maria Aparecida. **Censura, Imprensa e Estado Autoritário (1968-1978)**: O exercício cotidiano da dominação e resistência: O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru: EDUSC, 1999. 270 p.

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. 115 p.

_____. Terror e ideologia: uma nova forma de governo. In: _____. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 439-531.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959. 304 p.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura: São Paulo no meio de século XX**. Bauru: EDUSC, 2001. 484 p.

BARON, Salo W. Dimensões mundiais da História judaica. In: _____. **História e historiografia do povo judeu**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 4-12.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Bougermino, Pedro de Souza e Rejane Janowietzer. 4 ed. São Paulo: Difel, 2009. 180 p.

BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232. v. I.

_____. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: _____. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-197. v. 1.

_____. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. v. 1.

BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969. 180 p.

BEREZIN, Rifka. Prefácio. In: KUCINSKI, Meier. **Imigrantes, mascates e doutores**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002. p. 12-29.

BERNADET, Jean-Claude. O pagador de promessas. In: _____. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 47-49.

BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005. 381 p.

Referências Bibliográficas

BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou o ofício de historiador. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001. 159 p.

BLOOM, Harold. **Shakespeare**: a invenção do humano. Tradução de José Roberto O`Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 896 p.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967. 163 p.

BORNHEIM, Gerd. **Metafísica e existencialismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. 315 p.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: _____. **Razões práticas sobre a teoria da ação**. Tradução de Mariza Corrêa. São Paulo: Papirus, 1997. p. 183-191.

BRUGGER, Walter. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Herder, 1961. 703 p.

CADERNO RESGATARÁ SUPLEMENTO que marcou época. **Estadão**, São Paulo, 06 Mar. 2010. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,caderno-resgatara-suplemento-que-marcou-epoca,520535,0.htm>>. Acesso em: 24 Jan. 2014.

CAMPOS, Cláudia Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo) São Paulo: Perspectiva, 1988. 170 p.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Publifolha, 2000. 182 p.

CARDOSO, Maria Abadia. **Mortos sem Sepultura**: diálogos cênicos entre Sartre e Fernando Peixoto, São Paulo, Hucitec, 2011. 320 p.

_____. Entre o orgulho e a possibilidade de transformação: o engajamento em **Mortos sem Sepultura** de Jean-Paul Sartre. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 2, ano 2, n. 4, Out/Nov./Dez de 2005. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br/PDF5/ARTIGO%205%20-%20MARIA%20ABADIA.pdf>.

_____. Um olhar sobre o outro. **Jornal Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 03 Ago. 2013. Disponível em: <<http://www.correiodeuberlandia.com.br/nehac/2012/08/03/um-olhar-sobre-o-%E2%80%9Coutro%E2%80%9D/>>. Acesso em: 08 Set. 2013.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico crítico dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997. 389 p.

Referências Bibliográficas

CARNIER JUNIOR, Plínio. **Imigrantes**: viagem, trabalho e integração. São Paulo: FTD, 2000. 64 p.

CARPEAUX, Otto Maria. Anatol Rosenfeld: o inconformista. In: GUINSBURG, Jacó; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld**. São Paulo: Com-Arte, 1995. p. 119-121.

CASSIRER, Ernest. **O mito do estado**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1976. 316 p.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 345 p.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra. 300 p.

_____. **Dez Lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003. 188 p.

CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história**. Tradução de Ernani Rosa. Porto Alegre: ARTMED, 2001. 189 p.

CORRÊA, José Celso. **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo Staal. São Paulo: Editora 34, 1988. 335 p.

COSTA, Juliana Meres. Sabático: um novo tempo para a leitura? (A retomada do *Suplemento Literário* no Estado de São Paulo). **Anais do SETA**, v. 5, 2001. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/article/view/1269>>. Acesso em: 24 Jan. 2014.

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tambores na Noite**: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2010. 324 p.

COTRIM, Gilberto. **Saber e fazer história**. São Paulo: Saraiva, 2007. 205 p

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Tradução de Dagobert de Aguirra Roncar. São Paulo: EDUSC, 2002. 331 p.

DORT, Bernard. A era da encenação. In: _____. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 61-123.

_____. Certezas e incertezas brechtianas. In: _____. **O teatro e sua realidade**. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 281-298.

Referências Bibliográficas

_____. **O teatro e sua realidade.** Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977. 410 p.

DOSSE, François. A biografia intelectual. In: _____. **O desafio biográfico:** escrever uma vida. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Edusp, 2009. p. 361-403.

_____. **O desafio biográfico:** escrever uma vida. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Edusp, 2009. 440 p

EAGLETON, Terry. **A Função da Crítica.** Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 122 p.

_____. Fenomenologia, Hermenêutica, Teoria da Recepção. In: _____. **Teoria da Literatura:** uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 83-136.

_____. Particulares Livres. In: _____. **A Ideologia da Estética.** Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993. p. 17-28.

ESCOLA DE ARTE Dramática (48-68): Alfredo Mesquita. São Paulo: Secretaria de Estado de São Paulo, 1985. 146 p.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos.** 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. 223 p.

FALBEL, Nachman. **Estudos sobre a comunidade judaica no Brasil.** São Paulo: Federação Israelita do Estado de São Paulo, 1984. 197 p.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil.** São Paulo: Edusp, 1994. 630 p

_____. Imigração: cortes e continuidades. In: NOVAIS, Fernando A.; SHWARCZ, Lilia Moritz. (Orgs). **História da vida privada no Brasil:** Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 13-61. v. 4.

FERNANDES, Nanci. O herói humilde. GUINSBURG, Jacó; FARIA, João. Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro:** temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 156.

_____. Prefácio. In: ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro Épico.** Organização e notas de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 9-25.

Referências Bibliográficas

- _____. Prefácio. In: ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 7-9.
- _____; GUINSBURG, Jacó. (Orgs.). **Anatol “on the Road”**: ficção. São Paulo: Perspectiva, 2006. 269 p.
- FERNANDES, Silvia. **Grupos teatrais – anos 70**. Campinas: Unicamp, 2000. 268 p.
- FERRARA, Lucrécia D’Alesso. Literatura em cena. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 191-207.
- FICO, Carlos. **Além do golpe**: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004. 392 p.
- FLORES, Hilda Agners Hübner. **História da imigração alemã no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EST, 2004. 143 p.
- FONSECA, Selva Guimarães. **Caminhos da História Ensinada**. Campinas: Papirus, 1993. 169 p.
- FONTANA, Josep. O espelho selvagem. In: _____. **A Europa diante do espelho**. São Paulo: EDUSC, 2004. p. 105-117.
- FRAGA, Eudinyr. Coringa. In: GUINBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 97-99.
- _____. Teatro de Agressão. GUINBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 18-20.
- GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** 35 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. 261 p.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I**. Tradução de Flávio Paulo Meuerer. 8 ed. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2007. 493 p.
- GASPARI, Hélio. **A ditadura envergonhada**. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 2002. 507 p.
- GASSNET, John. **Mestres do Teatro I**. São Paulo: Perspectiva, 1998. 410 p.

- _____. **Mestres do Teatro II.** São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1976. 412 p.
- GOMES, Dias. **O Pagador de Promessas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. 226 p.
- _____. **Os heróis vencidos. (O Pagador de Promessas e O Santo Inquérito).** Organização de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. 499 p. v. I.
- _____. O engajamento é uma prática de liberdade. In: _____. **Os caminhos da Revolução (A Invasão, O Túnel, Amor em Campo Minado, Campeões do Mundo).** Organização de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991. p. 603-618. v. 3.
- GONZALES, Jorge A. Cuba, janeiro de 1964. In: O TEATRO DE Dias Gomes na perspectiva da crítica. In: GOMES, Dias. **Os heróis vencidos (O Pagador de Promessas e O Santo Inquérito).** Organização de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 452-453. v. I.
- GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas:** a esquerda brasileira das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987. 255 p.
- GRUMAN, Marcelo. “Ser doutor no país dos bacharéis”: o papel da identidade étnica no processo de integração dos judeus à sociedade brasileira (1900-1940). **Revista Espaço Acadêmico**, n. 73, Jun. 2007. Disponível em <<http://www.espacoacademico.com.br/073/73gruman.htm>>. Acesso em: 10 Dez 2012
- GUINSBURG, Jacó. **Stanislávski, Meyerhold e Cia.** São Paulo: Perspectiva, 2003. 329 p.
- _____; FILHO, Plínio Martins. (Orgs.). **Sobre Anatol Rosenfeld.** São Paulo: Com-Arte, 1995. 178 p.
- _____; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). **Da cena em cena:** ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001. 142 p.
- _____; _____. **Teatro Brasileiro:** Ideias de uma História. São Paulo: Perspectiva, 2012. 269 p.
- GUINZBURG, Carlo. **Relações de Força:** história, retórica, prova. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2002. 192 p.
- HABERT, Nadine. **A década de 70:** apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 2003. 95 p.

HELIODORA, Barbara. **A expressão dramática do homem político em Shakespeare.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. 338 p.

HISCHBERG, Alice Irene. **Desafio e resposta:** A história da Congregação Israelita Paulista desde a sua fundação. São Paulo: Planimpress, 1976. 238 p.

HOLLANDA, Heloísa Buarque; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60.** 10 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. 102 p.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens:** o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980. 220 p.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária.** Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965. 439 p.

JACOBY, Russel. **O fim da utopia.** Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001. 300 p.

_____. **Os últimos intelectuais:** a cultura americana na era da academia. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Trajetória Cultural/USP, 1990. 288 p.

JAUSS, Hans Robert, et al. **A literatura e o leitor:** textos de estética da recepção. Tradução e coordenação de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 213 p.

_____. **História da Literatura como provação à Teoria Literária.** Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78 p.

JOHNSON, Samuel. **Prefácio a Skakespeare.** Tradução de Enid Abreu Dobranszky. São Paulo: Iluminuras, 1996. 110 p.

KAISER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária.** Coimbra: Armenio Armando Editor, 1967. 506 p.

KENNETH, Maxwell. **A devassa da devassa – a Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal 1750-1808.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. 317 p

KERSHAW, Ian. A conquista do poder. In: _____. **Hitler:** um perfil do poder. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989. p. 43-65.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. **Exílio e literatura:** escritores de fala alemã durante a época do nazismo. Tradução de Karola Zimber. São Paulo: Edusp, 2003. 291 p.

KOSELLECK, Heihardt. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. 368 p.

KOTT, Jan. **Shakespeare**: nosso contemporâneo. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac e Naify, 2003. 383 p.

KOWZAN, Tadeuz. Os signos de teatro. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 93-123.

KUCINSKI, Meir. **Imigrantes, Mascates e Doutores**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. 254 p.

KUSHNIR, Beatriz. (Org.). **Perfis cruzados**: trajetórias e militância política no Brasil. Rio de Janeiro: Imago, 2002. 259 p.

LARA, Silvia H. **Pátria amada esquartejada**. São Paulo: DHP/SMC, 1992. 110 p

LEVI, Giovani. Usos da biografia. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Morais. (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 167-182.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005. 159 p.

LUKÁCS, John. **O Hitler da História**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. 250 p.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1962. 274 p.

_____. **Um palco brasileiro**: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984. 100 p.

_____. O teatro e a função da crítica. **O Perceivejo**, ano III, n. 3, p. 33-37, 1995.

_____. O rei da vela: o país desmascarado. In: _____. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 7-18.

MAROWITZ, Charles, et al. Será que os críticos têm alguma utilidade? **Cadernos de Teatro**, n. 123, Out./ Nov./ Dez. 1989.

Referências Bibliográficas

MARSON, Adalberto. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: Silva, Marcos A. da. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984. p. 37-64.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS; SCHWARCZ. **História da vida privada no Brasil**: contrastes na intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 559-658. v. 4.

MERCADO, Antonio. (Coord.). **Coleção Dias Gomes**: os falsos mitos (**A Revolução dos Beatos** e **O Bem Amado**). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. 635 p.

_____. As três faces do crítico. **O Percevejo**, ano 3, n. 3, 1995.

MICELLI, Paulo. **O mito e o herói nacional**. 4 ed. São Paulo: Contexto, 1994. 99 p.

MICHALSKI, Yan. O declínio da crítica na imprensa brasileira. **Cadernos de Teatro**, n. 100/101, p. 10-14, Jan.-Jun. 1984.

_____. Prefácio. GOMES, Dias. **O Santo Inquérito**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985. p. 9-15.

MOSTACO, Edélcio. **Teatro e Política**: Arena Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: proposta Editorial, 1982. 196 p.

NOVAES, Adaulto. (Org.). **Anos 70**: teatro. Rio de Janeiro: Europa, 1979. 110 p.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **O Brasil dos imigrantes**. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002. 74 p.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1993. 148 p.

PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60**: rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Ática, 1993. 95 p.

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999. 229 p.

_____. Distanciamento. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João. Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 112-115.

PATRIOTA, Rosangela. Empresas, companhias e grupos teatrais no Brasil da década de 1960 e 1970 – indagações históricas e historiográficas. **Art Cultura**, Uberlândia, v. 5, n. 7, p. 110-121, Jul.-Dez. 2003 / v. 6, n. 8, Jan.-Jun. 2004.

_____. História, Estética e Recepção: o Brasil contemporâneo pelas encenações de **Eles não usam Black-Tie** (G. Guarnieri) e **O Rei da Vela** (O. de Andrade). In: _____; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **História e Cultura: espaços plurais**. Uberlândia: NEHAC/Aspecctos, 2002. p. 113-131.

_____. História, memória e teatro: a historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: _____; MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Orgs.). **Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas**. Uberlândia: EDUFU, 2001. p. 171-210.

_____. O fenômeno teatral como objeto da pesquisa histórica: o Brasil da década de 1970 e as encenações de Fernando Peixoto. In: _____; MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Orgs.). **Histórias e Historiografia: perspectivas contemporâneas de investigação**. Uberlândia: EDUFU, 2003 p. 55-77.

_____. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008. p. 26-58.

_____. Representações da liberdade na cena teatral brasileira sob a ditadura militar. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Orgs.). **História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 321-335. [História e Linguagens]

PAVIS, Patrice. Herói. In: _____. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 193-194.

_____. Os componentes da cena. In: _____. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução de Sergio Sálvia Coelho. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 38-58.

PAXTON, Robert. **A anatomia do fascismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2007. 420 p.

PEIXOTO, Fernando. Cultura do golpe ao apodrecimento do golpe. In: _____. **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, 1989. p. 57-60.

PESAVENTO, Sandra Jatay. História e Literatura: uma velha nova história. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**. Debates 2006. [Em línea]. Puesto em línea el 28 de janero, 2006. Disponível: <www.NuevoMundo.revues.org/1560>. Acesso em: 20 Jan. 2013.

Referências Bibliográficas

- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001. 149 p.
- _____. **Teatro em Progresso**. São Paulo: Livraria Martins, 1964. 314 p.
- _____. Arena conta Tiradentes. In: _____. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 167-171.
- _____. O rei da vela. In: _____. **Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 220- 226.
- PRONKO, Leonard. **Teatro: leste a oeste**. São Paulo: Perspectiva, 1976. 200 p.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O Messianismo no Brasil e no Mundo**. 2 ed. São Paulo: Alfa Omega, 1967. 440 p.
- RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002. 362 p.
- _____. “Maioria Absoluta” (1964, Leon Hirschman): engajamento político e linguagem cinematográfica. In: CARDOSO, Heloisa Helena Pacheco; PATRIOTA, Rosangela. **Escritas e narrativas históricas na contemporaneidade**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011. p. 145-155.
- RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: SENAC, 1999. 192 p.
- REIS FILHO, Daniel Arão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000. 84 p.
- REIS, Liana Maria. Eram os inconfidentes revolucionários, reformistas ou conservadores? **Suplemento Literário do Diário Oficial de Minas Gerais**, Belo horizonte, 1989.
- RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Unesp/FAPESP, 1993. 284 p.
- RIZZO, Eraldo Pereira. **Ator e estranhamento**: Brecht e Stanislávski, segundo Kusnet. São Paulo: Senac, 2001. 141 p.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991. 202 p.

Referências Bibliográficas

- ROUBINE, Jean-Jacques. Em busca de um novo texto. In: _____. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. p. 60-72.
- SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as conferências de Reith em 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. 127 p.
- SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. Tradução de Sergio Goes de Paula. São Paulo: Ática, 1994. 72 p.
- _____. **Que é a Literatura?** 3 ed. Tradução de Carlos Felipe Moisés, São Paulo: Ática, 2004. 231 p.
- _____. Estruturas imediatas do para si. In: _____. **O ser e o nada**. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 121-157.
- _____. O existencialismo é um humanismo. In: PESSANHA, José Américo Motta. (Sel. e Org.). **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 3-32.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 190 p.
- _____. **Sequências Brasileiras**: Ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. 249 p.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: _____; NESTROVISK, Arthur. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.
- SEREBRENICK, Salomão; LIPINER, Elias. **Breve história dos judeus no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Biblos, 1962. 151 p.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1999. 257 p.
- SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina**: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981. 255 p.
- _____. **Uma oficina de atores**: a escola de arte dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: EDUSP, 1988. 284 p.
- STAAL, Ana Helena Carmargo. Introdução. In: CORRÊA, José Celso. **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo Staal. São Paulo: Editora 34, 1988. p. 9- 13.

Referências Bibliográficas

- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004. 154 p.
- _____. **Teoria do drama burguês** [século XVIII]. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 268 p.
- TOLETO, Eliete; DREGUER, Ricardo. **História: conceitos e procedimentos**. São Paulo: Saraiva, 2006. 63 p.
- TOPEL, Marta F. **Jerusalém e São Paulo**: a nova ortodoxia judaica em cena. Rio de Janeiro/São Paulo: Topbooks/FAPESP/Associação Universitária de Cultura Judaica, 2005. 313 p.
- VELTMAN, Henrique Bernardo. **A história dos judeus em São Paulo**. Rio de Janeiro: Instituto Arnaldo Niskier, 1994. 127 p
- VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997. 219 p.
- VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4 ed. Brasília: UNB, 1998. 285 p.
- _____. A noção de intriga. In: _____. **Como se escreve a História**. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 44-45.
- WEIL, Simone. A Ilíada ou o poema da força. In: _____. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 319-344.
- _____. O Enraizamento. In: _____. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 347-348.
- WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: _____. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994. p. 97-116.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 268 p.
- ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática, 1989. 124 p.