

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL
LINHA DE PESQUISA: LINGUAGENS, ESTÉTICA E HERMENÊUTICA

RENAN FERNANDES

**Cena Teatral e Recepção Estética – o
olhar dos críticos para os espetáculos
Trono de Sangue (1992) e Macbeth
(1992)**

UBERLÂNDIA-MG
2011

RENAN FERNANDES

Cena Teatral e Recepção Estética – o olhar dos críticos para os espetáculos Trono de Sangue (1992) e Macbeth (1992)

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal de Uberlândia como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos

UBERLÂNDIA-MG
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F363c Fernandes, Renan, 1984-
Cena teatral e recepção estética [manuscrito] : o olhar dos críticos para os espetáculos Trono de Sangue (1992) e Macbeth (1992). / Renan Fernandes. - Uberlândia, 2011.
153 f.

Orientadora: Rosângela Patriota Ramos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História e teatro - Teses. 2. Teatro brasileiro - Séc. XX - História e crítica - Teses. 3. Teatro e sociedade - Teses. 4. Teatro - Críticas - Teses. 5. Shakespeare, William, 1564-1616 - Trono de sangue - Teses. 6. Shakespeare, William, 1564-1616 - Macbeth - Teses. I. Ramos, Rosângela Patriota. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930.2:792

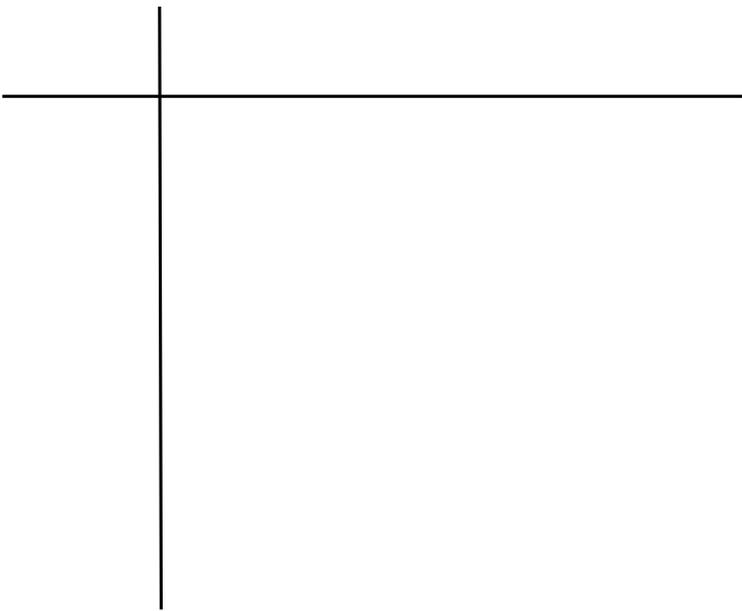
RENAN FERNANDES

BANCA EXAMINADORA

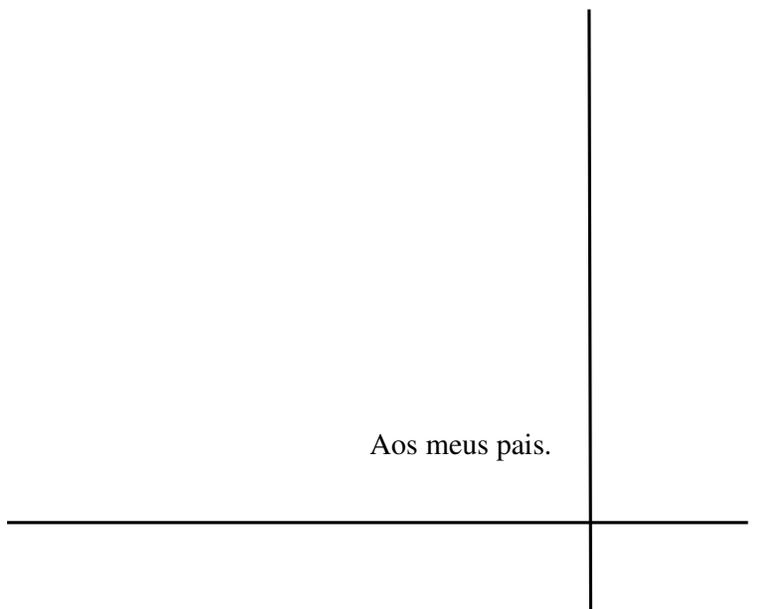
Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos
Universidade Federal de Uberlândia – UFU (Orientadora)

Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo
Universidade Federal de Goiânia – UFG

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia – UFU



Aos meus pais.



Agradecimentos.

Primeiramente gostaria de agradecer os subsídios fornecidos pelo CNPq durante o processo de construção deste trabalho. Sem esse apoio talvez este projeto não tivesse se efetivado.

À minha orientadora, professora Rosangela Patriota Ramos, pela oportunidade me dada, pelos conselhos sempre pertinentes e por cultivar em mim a paixão pelo teatro e pela pesquisa histórica.

Ao professor Alcides Freire Ramos pelas orientações informais, críticas e observações sempre argutas que contribuíram profundamente com a minha pesquisa.

À professora Kênia Maria de Almeida Pereira pela participação no exame de qualificação. As sugestões de leitura e ponderações foram extremamente úteis na fase final da pesquisa.

Ao professor Robson Corrêa de Camargo por aceitar o convite para participar da minha banca de defesa. Suas observações certamente serão de grande valia.

Aos meus amigos e companheiros de trabalho do NEHAC pelas conversas, diálogos e trocas intelectuais sempre constantes.

Aos meus familiares pelo amor incondicional e por sempre acreditarem no meu potencial.

Resumo

FERNANDES, Renan. **Cena Teatral e Recepção Estética – o olhar dos críticos para os espetáculos Trono de Sangue (1992) e Macbeth (1992)**. 2011. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia.

No Brasil, a partir de 1985 – após o fim da ditadura militar e o retorno às liberdades democráticas – todos os segmentos sociais passaram por significativas mudanças, observadas também nos fazeres artísticos, em especial no teatro. Anteriormente grande parte as produções voltavam seus olhares majoritariamente para a composição cênica de espetáculos que priorizavam temáticas ligadas ao engajamento político. Tratava-se da ação contra a opressão estabelecida pela censura e perseguição política. Nesse novo momento que se estabelecia as reflexões perpassavam pela questão comercial assim como pela busca de novas concepções de linguagens estéticas. Dentro dessa perspectiva, a proposta deste trabalho é a análise das críticas teatrais envolvendo os espetáculos **Macbeth** (Fagundes Produções Artísticas, direção de Ulysses Cruz) e **Trono de Sangue** (Grupo Macunaíma, direção de Antunes Filho), ambas em 1992. Buscou-se, portanto, suscitar discussões que, dentro da perspectiva histórica, permitam a compreensão das questões envolvidas na recepção dos espetáculos e suas relações com a cena teatral contemporânea.

Palavras chave: Crítica teatral – História – Shakespeare – Brasil

Abstract

FERNANDES, Renan. **Cena Teatral e Recepção Estética – o olhar dos críticos para os espetáculos Trono de Sangue (1992) e Macbeth (1992)** 2011. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia.

In Brazil, since 1985 – after the end of military dictatorship and the return to democratic freedoms - all segments of society have undergone significant changes, being observed also in artistic doings, especially in theater. If, before the productions turned their eyes mostly for the scenic composition of shows that prioritized issues related to engaging in an action against oppression established, now permeate the reflections by the trade issue, as well as the search for new conceptions of aesthetic languages .Within this perspective, the purpose of this study is the analysis of critical theatrical performances involving **Macbeth** (Fagundes Artistic Productions, directed by Ulysses Cruz) and **Throne of Blood** (Macunaíma Group, directed by Antunes Filho), both in 1992. Sought, therefore, raise discussions, within the historical perspective, allowing to understand the issues swathing the reception of the shows and their relationship to the contemporary theatrical scene.

Keywords: Theatre Critical –History – Shakespeare - Brazil

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo I:	
Um mesmo corpo de críticos, dois espetáculos: <i>Macbeth</i> e <i>Trono de Sangue</i>	16
1.0 A CRÍTICA DOS ESPETÁCULOS: IDÉIAS, TEMAS E ENFOQUES.	17
1.1 A HISTÓRIA SE REPETE: O CONFLITO DE DUAS ENCENAÇÕES	17
1.2 O TEXTO DA DISCÓRDIA: MACBETH, OU A TRAGÉDIA ESCOCESA	22
1.2.1 TRAGÉDIA, TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE.	28
1.3 DUAS TRAJETÓRIAS PARA MACBETH	33
1.3.1 ANTUNES FILHO.	33
1.3.2 Antonio Fagundes E Ulysses Cruz.	40
1.4 AS CRÍTICAS DOS ESPETÁCULOS	48
1.4.1 ESTRÉIAS, CONFRONTOS E POLÊMICAS:	48
1.4.2 DEPOIS DO ESPETÁCULO: OUTRAS CONCLUSÕES.	57
CAPÍTULO II:	
A CRÍTICA COMO OBJETO: FUNÇÕES E HISTORICIDADES	68
2.1 UMA FUNÇÃO SOCIAL	69
2.2 A REFLEXÃO ESTÉTICA	79

3.3 O PAPEL DO CRÍTICO	84
4.4 A CRÍTICA EM CRISE	87
Capítulo III:	
Os horizontes e as perspectivas de uma crítica para <i>Macbeth</i> e <i>Trono de Sangue</i>	99
3. 1 EM BUSCA DE UMA ESTÉTICA PARA A RECEPÇÃO	100
3.2 INTERLÚDIO: OS ANOS 1980 E OS PARADIGMAS DA CRÍTICA	111
3.3 ANOS 1990: DA PERSPECTIVA CRÍTICA À CRÍTICA DA PERSPECTIVA	119
3.2.1 MITO E TRAGÉDIA DO (ANTI) HERÓI NACIONAL: O GOVERNO COLLOR	119
3.2.2 UM PALCO PARA A CRÍTICA: O TEATRO BRASILEIRO EM QUESTÃO	124
Considerações finais	131
Referências Bibliográficas e Documentação	140

Introdução

“Com que critério um historiador fala das lutas e agentes de uma época que não é a sua? A interrogação ganha amplitude quando lembramos que essa época ainda projeta sua força, suas categorias sobre o presente e sobre quem a historia”¹. Uma pergunta e uma afirmação. Assim, Carlos Aberto Vesentini inicia seu livro **A Teia do Fato** colocando, ainda nas primeiras páginas, o historiador frente a frente com o seu ofício. De fato, todo trabalho historiográfico é permeado pelo julgamento, análise e reflexão de dado objeto ou fato ocorrido no passado. Os documentos históricos, mediadores por excelência dessa relação, imperam absolutos. Porém, não raramente, ao tomarmos contato com certas documentações, ou mesmo diante de questionamentos feitos, nos deparamos, mesmo nós historiadores, com certas idéias que, ao longo do tempo, acabaram por se cristalizar, tornando-se verdades incontestáveis.

É o caso, por exemplo, das atribuições históricas sobre o teatro brasileiro das décadas de 1980 e 1990. Ao longo de anos foram produzidos uma série de artigos, resenhas, críticas, manifestos e reportagens nas quais figuravam a afirmação de que, nessas duas décadas, foram poucas e quase inexpressivas as produções do teatro nacional. Chegou, inclusive, a pairar sobre esse período a constatação de uma crise da dramaturgia brasileira.

O mais espantoso é que ainda hoje, quase trinta anos depois, quando nos voltamos para aquele período, concluímos que o principal viés interpretativo desses anos ainda é subjugado por tais afirmações. Soa quase redundante a declaração de que o grosso dos espetáculos encenados à época carecia de temáticas que dialogassem com o momento e que, de maneira geral, as produções eram regidas pelo signo do entretenimento, do comércio e do neoliberalismo econômico nascente. O critério para tais avaliações era perfeitamente localizável. Até aquele momento, a história do teatro nacional comportava uma série de acontecimentos profundamente marcantes e em consonância com os fatos sociais igualmente importantes na história política e social do país. Do projeto modernista culminara com a montagem de **Vestido de Noiva**. Passando pelo processo ditatorial encenações como **Arena Conta Zumbi**, pelo Teatro

¹VESENTINI, C. A. **A Teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1997, p. 15.

de Arena em 1965, e **O Rei da Vela**, pelo Teatro Oficina em 1967, símbolos da resistência democrática. Essas encenações surgiram no teatro como os expoentes de toda uma geração, promovendo quase espontaneamente reflexões que permitiam articular um sólido debate entre arte, política e sociedade.

Entretanto, após o processo de redemocratização, algo parecia ter mudado radicalmente. As peças antes censuradas já não diziam quase nada ao novo quadro sociopolítico vigente e até mesmo os novos textos produzidos pareciam não conter o mesmo impacto e a renovação de que partilhavam os anos anteriores. No campo estético, as novas experimentações cênicas pareciam não agradar a crítica acostumada às soluções impactantes que marcaram os grupos atuantes nos duros anos de repressão. O que foi feito, nos anos sucessivos às décadas de 1950 a 1970, ficaria marcado conseqüentemente como uma produção que pendia para o abismo de produções estéreis, sem nenhuma importância ou que merecessem figurar dentre os marcos da história do teatro no Brasil.

É sobre esse período, ou melhor, sobre essas interpretações do período, que ainda projetam sua força em nós, assim como ponderava Vesentini, que este trabalho se debruçou. Com efeito, o objetivo dessa pesquisa pautou-se na tentativa de compreender a recepção feita pela crítica teatral naquele momento. Colocamos no centro do debate esses textos e, a partir dos processos e agentes históricos, buscamos perceber como essas análises iam ao encontro da idéia de crise do teatro brasileiro, ganhando legitimidade ainda nos dias de hoje.

Para tanto, o objeto dessa reflexão histórica partiu de um caso que talvez seja único, ao menos pelas proporções alcançadas, no teatro brasileiro: o maciço volume de críticas escritas sobre a coincidente encenação de um mesmo texto teatral por duas companhias diferentes. **Macbeth** (William Shakespeare, 1606) foi encenado pela Fagundes Produções Artísticas (**Macbeth**, direção de Ulysses Cruz) e Grupo Macunaíma (**Trono de Sangue**, direção de Antunes Filho), ambas em 1992 nas mesmas datas e em São Paulo. É fato que a grande atenção dada pela crítica residia nos nomes envolvidos na produção dos espetáculos e suas expressivas atuações no meio teatral. Assim, a coincidência das encenações passou a ser cotejada pelo corpo de críticos como uma disputa nos palcos entre Antonio Fagundes e Antunes Filho. Mais do que isso, o teor das análises irrompia numa discussão entre a possível dicotomia entre o teatro

comercial (protagonizado por Fagundes) e o teatro arte (aquele produzido por Antunes Filho) representada pelos dois espetáculos.

Mediante tal constatação, qual foi a surpresa quando percebermos que a maioria das críticas, tanto para o espetáculo de Fagundes quanto para o de Antunes Filho, eram majoritariamente severas e desfavoráveis às encenações. O peso do período marcado pelo estigma da apatia criativa recaía igualmente sobre as duas peças, porém com diferentes justificativas. Acima da divisão entre arte e entretenimento, a supremacia da idéia sobre determinado momento histórico parecia exercer enorme pressão sobre os juízos emitidos pela crítica especializada.

Assim, a reflexão do processo de formação de um discurso histórico sobre o período das encenações também passou a fazer parte desse trabalho. Seria impossível entender o conteúdo das críticas sem minimamente esboçar o processo de construção das idéias que permeavam o corpo de críticos em 1992. Diante disso, as críticas teatrais tornaram-se as mediadoras do debate sobre a recepção da produção teatral no ano das encenações de **Macbeth** e **Trono de Sangue**. A força que era projetada por aquele período tornou-se, ela mesma, objeto de estudo da história.

Com efeito, para que essa proposta se efetivasse foi necessária uma primeira indagação: como era possível um mesmo corpo de críticos, no mesmo período, partirem de juízos completamente diferentes para analisar a encenação de um mesmo texto sob duas óticas distintas? E, mesmo assim, estarem em consonância com uma mesma proposta histórica e ideológica? A resposta de que se trata de duas concepções teatrais diferentes em cada montagem, e por isso implicam em reflexões particulares, responde, ao menos em parte, algumas dessas questões. Porém, quando nos voltamos para as questões ligadas à arte como expressão social ou como objeto de consumo, tais certezas deixam de obter tamanha precisão.

Isso porque há uma questão que invariavelmente está inserida nesse meio: o imediatismo da análise crítica executada no momento da encenação, e condicionada a um sistema de interpretação própria do período, não raramente é elevada ao status de interpretação histórica dos fatos teatrais. A resultante desse processo de metamorfose da crítica em história, quando na verdade ela é uma parte integrante da história, acaba por promover, no processo de análise dos espetáculos, uma disputa discursiva que culmina nas delimitações das idéias sobre cada momento estabelecendo, assim, os marcos significativos para a construção da história do teatro nacional. A disputa passa a ser pela

fixação de determinado passado. Inevitavelmente, **Trono de Sangue** e **Macbeth** estavam inseridos nesse debate. De maneira geral, foram esses os pressupostos e questões das quais partiram a organização deste trabalho: compreender, à luz das questões postas em 1992, as críticas teatrais sobre esses dois espetáculos.

Destarte, o primeiro capítulo, intitulado *Um mesmo corpo de críticos, dois espetáculos: Macbeth e Trono de Sangue*, realiza uma rápida reflexão sobre o texto teatral para em seguida expor as opções estéticas tomadas por cada um dos grupos teatrais. Num segundo momento, a investigação recaiu sobre as críticas produzidas no momento mais imediato das encenações do texto de Shakespeare. O intuito foi traçar os momentos de convergências e discordâncias dos críticos teatrais do período. Além disso, intencionamos assinalar sob quais premissas foram elaboradas as opiniões dos críticos antes e após a estréia dos espetáculos. A intenção foi entender como elas sofreram drásticas mudanças ao longo desse processo. Isso possibilitou, mais tarde, compreender as intencionalidades dispostas nos discursos construídos sobre cada montagem e sua relação com o panorama mais abrangente da história do teatro nacional.

O segundo capítulo, *A crítica como objeto: funções e historicidade*, foi dedicado à delimitação das práticas e funções envolvidas no discurso da crítica teatral, a partir de onde foi possível estabelecer historicamente as mudanças sofridas na função da crítica e o espaço reservado para ela já nos anos de encenação de **Macbeth** e **Trono de Sangue**. Retomando o momento de surgimento da moderna crítica literária inglesa no século XVIII, podemos perceber a alteração do seu estatuto conforme a sociedade passava por um processo de transição e modernização. Tais modificações foram responsáveis pela mudança de paradigma no interior da crítica. O seu deslocamento para vários centros de produção culminou na especificidade de seu conteúdo, assim como na perda da função de intervenção social. Esse recorte foi fundamental para traçar o paralelo com a crítica brasileira que, assim como a anglo-saxônica, passou por profundas reavaliações mediante as transformações ocorridas no seu meio teatral e social.

No Brasil, até meados da década de 1970, a crítica atuou, assim como assinalou Ana Bernstein², como cúmplice de um projeto específico. Primeiramente, o de modernização do teatro e, posteriormente, como asseguradora de sua prática na busca para afirmar uma identidade do teatro nacional. Traçadas essas reflexões, focamos

² BERNSTEIN, A. **A crítica cúmplice**: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

nossas análises sobre o papel destinado a crítica após 1980 e sua suposta crise enquanto núcleo de reflexão social.

No último capítulo, *Os horizontes e as perspectivas de uma crítica para Macbeth e Trono Manchado de Sangue*, levantamos, a partir das teorias da estética da recepção idealizadas por Hans Robert Jauss³, as possíveis intencionalidades e anseios inerentes às críticas produzidas. Aqui, especificamente, tratamos das relações sociais presentes no ano das duas encenações, tanto no plano teatral quanto no político e social. Após a análise das críticas, bem como as modificações do estatuto da mesma, conseguimos conciliar uma abordagem em que tanto o conteúdo interno das críticas quanto as particularidades do momento histórico se entrecruzam oferecendo respostas a algumas das propostas que por ora nos colocamos neste trabalho.

Uma última e importante menção deve ser feita. Como bem salientou Michel de Certeau, em seu livro **A Escrita da História**:

Certamente não existem considerações, por mais gerais que sejam, nem leituras, tanto quanto se possa estendê-las, capazes de suprimir a *particularidade* do lugar de onde falo e do domínio em que realizo uma investigação. Esta marca é indelével. No discurso onde enceno as questões globais, ela terá a forma do *idiotismo*: meu patoá representa minha relação com o lugar. Mas o gesto que liga as “idéias” aos *lugares* é, precisamente, um gesto de historiador. Compreender, para ele, é analisar em termos de produções localizáveis o material que cada método instaurou inicialmente segundo seus métodos de pertinência⁴.

Nesses termos, esta pesquisa também carrega em si práticas, métodos e reflexões que possuem a sua marca de origem. Dessa forma, sobretudo nos enfoques aqui utilizados e que dizem respeito às perspectivas relacionadas aos diálogos que envolvem o binômio Arte/Sociedade partiram de um lugar comum. E, da mesma forma, os questionamentos sobre Linguagens e Estética são frutos dos debates e pesquisas realizadas pelo NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social, da Arte e da Cultura), vinculado ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia.

Assim, este trabalho surge como desdobramento das pesquisas realizadas pela Prof^a. Dr^a. Rosangela Patriota Ramos no projeto *O Palco no Centro da História - Cena, Dramaturgia, Interpretação: Teatro São Pedro - Othon Bastos Produções Artísticas -*

³JAUSS, H. R. **A Literatura e o Leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

⁴CERTEAU, M. de. **A escrita da História**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 2002, p. 65.

Companhia Estável de Repertório (C.E.R), do qual emanam grande parte das temáticas, perspectivas teóricas e documentação aqui utilizadas.

**UM MESMO CORPO DE
CRÍTICOS, DOIS ESPETÁCULOS:**

MACBETH E TRONO DE SANGUE

CAPÍTULO I

A CRÍTICA DOS ESPETÁCULOS: IDÉIAS, TEMAS E ENFOQUES

1.1 A HISTÓRIA SE REPETE: O CONFLITO DE DUAS ENCENAÇÕES

Dez de maio de 1849. A data entraria para a história dos Estados Unidos como o dia em que aconteceu uma das maiores tragédias envolvendo a comunidade teatral daquele país. Em frente à casa de ópera Astor Place, uma multidão de mais de 15 mil pessoas se reuniu para protestar contra o ator inglês William Macready que encenava ali um texto de William Shakespeare: **Macbeth**. O motivo da confusão era o fato de outro ator local, Edwin Forest, já estar em cartaz com o mesmo texto em uma casa de espetáculos próxima dali. Revoltados com a situação, espectadores e partidários de Forest se amontoaram em frente ao Astor, provocando uma tragédia que deixaria um saldo de 22 mortos e centenas de feridos. Nos dias que sucederam o episódio, vários panfletos e artigos em jornais foram produzidos pelos nova-iorquinos comentando o incidente:

No palco o ator inglês William Macready tentava representar o papel de Macbeth, no qual era interrompido por vaias e apupos e incentivado por aplausos de uma grande platéia que lotara a casa para apoiá-lo. Do lado de fora uma turba estava se reunindo, tentando ingressar na casa à força e atirando saraivadas de pedras contra as janelas, que haviam sido reforçadas. No interior do teatro, a polícia prendia aqueles que promoviam o distúrbio – do lado de fora ela foi rechaçada por paralelepípedos.⁵

Entretanto, o teor das notícias, contido nas folhas dos jornais da época, deixava marcado no seu discurso que as causas do ocorrido continha ainda outros fatores responsáveis pelo conflito. Além da dupla encenação do texto de Shakespeare, os motivos que levaram ao incidente, no Astor Place, residiam num misto de conflitos sociais, egocentrismo por parte dos atores e o recém fortificado nacionalismo norte-americano. Edwin Forest, a primeira grande estrela americana no teatro, já havia se desentendido anteriormente com Macready, de quem era amigo, por conta de um papel em **Hamlet**. Macready, o renomado ator inglês do período, estava em Nova York para uma série de apresentações no pomposo Astor, a casa de ópera mais importante da cidade.

⁵ALLAIN, C. Peça acabou com a morte de 22 em NY. **Folha de São Paulo**, 17 abr. 1992.

Revoltados com a apresentação de Macready e que deixara Forest em um plano bem mais modesto, a população local traduziu o evento como uma afronta diplomática. A recente independência americana face à Inglaterra gerou um sentimento nacional de repúdio ao privilégio dado ao ator inglês e ao descaso com Forest, culminando posteriormente no tumulto em frente ao Astor. A apresentação de ambos serviu de estopim para trazer à tona os conflitos que já se desenrolavam na sociedade desde a revolução americana. O episódio do Astor fora o momento ideal para que esses embates voltassem à superfície novamente. Tais fatos se tornam ainda mais evidentes quando analisados à luz do discurso contido nos jornais da época:

Houve uma combinação de causas instigantes: o sentimento contrário à Inglaterra e aos ingleses, que herdamos da Revolução e que se mantêm sempre vivo devido aos insultos atirados por escritores britânicos contra os usos e costumes americanos; a injustiça cometida contra Edwin Forest (sua experiência na Inglaterra), com Macready sendo a sua causa presumida, e tudo isso agravado pelo fato de Macready estar se apresentando na aristocrática, luva de pelica Casa da Ópera.⁶

Com efeito, as notícias vinculadas às apresentações ganharam novo sentido a partir da revolta no Astor Place. A função de examinar as particularidades, contidas em cada espetáculo, se transmutou na plataforma de debates sobre as relações sociais que perpetuavam seus embates na sociedade. O tom incisivo, claramente paternalista das manchetes, indicava que mais do que uma simples revolta, o que estava em jogo era a consolidação de uma idéia legitimadora dos ideais políticos norte-americanos em contraposição à sua antiga colonizadora, a Inglaterra.

Nesse sentido, os jornais e os panfletos produzidos em 1849 acumularam em suas páginas um duplo significado. Se por um lado notificaram o acontecimento de uma grande tragédia, por outro utilizaram o incidente como ponto de partida para tornar público o debate em torno de questões vinculadas àquele momento. Posteriormente, analisados como fonte histórica, essas notícias e críticas serviram como documentos capazes de expor a forma pela qual a sociedade americana do século XIX enxergou, de modo particular, os conflitos gerados a partir das encenações de **Macbeth**.

⁶ALLAIN, C. Peça acabou com a morte de 22 em NY. **Folha de São Paulo**, 17 abr. 1992.

Coincidentemente ou não, o fato presenciado nos Estados Unidos teria seu correspondente no Brasil mais de 140 anos depois, porém sem a mesma dimensão catastrófica que ocorrera em Nova York. Em 1992, no mesmo mês de maio, duas encenações da temida tragédia escocesa disputavam os palcos de São Paulo, tendo a frente grandes nomes do teatro brasileiro. **Trono de Sangue**, a adaptação do texto encenada por Antunes Filho e protagonizada por Luiz Mello, entrava em cartaz quando **Macbeth**, a adaptação de Ulysses Cruz e encabeçada por Antonio Fagundes, já era apresentada nos teatros paulistas desde o começo do ano.

Além de dois aclamados atores, as montagens do texto ainda contavam com dois diretores renomados no teatro nacional. Como era de se esperar, a opção pelo mesmo texto do bardo inglês não passaria em branco nas colunas dedicadas ao teatro, nos jornais e revistas nacionais. A notoriedade dos integrantes envolvidos nas duas montagens contribuiu para a ampla cobertura da crítica especializada, desenrolando-se em questões que, assim como no caso do Astor Place, repercutiram em diversos setores da sociedade. O debate sobre o papel do ator, as condições de produção, as opções estéticas de cada diretor e a tradição do texto ganharam significativa abordagem nas críticas produzidas à época das encenações. Alberto Guzik⁷, ao comentar a estréia de Antunes Filho explicitou a dimensão do fato no meio teatral:

Polêmico, sempre disposto a enfrentar uma briga, não aceitou as provocações de Antonio Fagundes, em cartaz na cidade com outra versão de *Macbeth*, assinada por Ulysses Cruz. Ao estrear, em janeiro, Fagundes disse que achava “no mínimo deselegante” a resolução de Antunes de montar outro *Macbeth* no mesmo ano. Antunes deixou as provocações sem resposta. E explica que “apesar de ser contra os atores que se vendem para a tevê, tenho o maior respeito por Fagundes. Ele está na Globo, mas também faz seu teatro pra valer, a sério. Ele não entendeu que montar *Macbeth* não era uma questão de compromisso comercial, mas uma necessidade interna, de estudo, de mergulho num universo de violência, contribuição necessária de meus trabalhos anteriores”.⁸

⁷ Alberto Guzik (1944-2010) foi dramaturgo, ator, diretor, professor e crítico de teatro. Iniciou sua carreira como crítico ainda em na década de 1970, trabalhando inclusive com Sábato Magaldi. Escreveu para os jornais *Última Hora* e *Jornal da Tarde*. Foi professor da ECA/USP e EAD/USP. Publicou, dentre outros trabalhos, o livro **TBC: cônica de um sonho**, no qual analisava a trajetória da companhia e sua importância na cena teatral brasileira dos anos 1950.

⁸ GUIZIK, A. Mais um *Macbeth* no palco. **Jornal da Tarde**, p. 18, 21 maio 1992.

Apesar de “não aceitar as provocações” e deixá-las sem resposta, a fala de Antunes deixava transparecer algumas das idéias que permeavam o conflito entre as duas encenações. A relação entre atores de teatro e sua migração para a televisão, o problema do chamado teatro comercial e, ainda, o aperfeiçoamento no campo da experimentação estética surgiam como indícios de um possível conflito entre os dois espetáculos.

A mesma assertiva, vinculada à disputa entre as duas peças, surgia também como mote principal de outras matérias jornalísticas. Em uma reportagem publicada pela **Folha de São Paulo**, poucos dias antes da estréia de **Trono de Sangue**, a polêmica envolvendo os dois espetáculos era novamente ressaltada, inclusive indagando os motivos e suscitando quais motivações permearam a escolha da peça pelas duas companhias:

O confronto já começou, na verdade. Antunes Filho, há cerca de um mês, escreveu um artigo para a revista “Veja” achincalhando os atores de televisão. Para Antunes, “essa história de democratizar a arte dramática é papo furado”. Segundo ele, Luiz Mello – o seu Macbeth – é dos poucos atores que podem se olhar no espelho e “não sentir vergonha”. Afinal, recusou convites da Globo, da Manchete, do SBT e “tem a consciência limpa”.⁹

Publicado um mês antes do que o de Guzik, o texto de Nelson Sá¹⁰ invertia a proposição e sugeria que o início do desentendimento teria partido das declarações feitas por Antunes a outro veículo de informação. Não obstante, as considerações recaiam sobre a vinculação do ator de teatro às grandes mídias televisivas e a subsequente discussão em torno da democratização da arte, que para Antunes seria inútil.

Amiúde, todas as críticas giravam em torno de um mesmo eixo de discussão. Os temas ligados à “disputa” nos palcos pela peça de Shakespeare, o papel do ator frente às produções e o estético em detrimento do comercial surgiam como assunto na ordem do dia. Entretanto, o enfoque ou mesmo a maneira pela qual a notícia era vinculada destoava drasticamente nos vários artigos que eram escritos. Ou então, no movimento contrário, continha em suas linhas exatamente o mesmo discurso, alterando pouquíssimos

⁹SÁ, N. “Macbeth” abre guerra nos palcos. **Folha de São Paulo**, p. 4-1, 17 abril 1992.

¹⁰Nelson de Sá, crítico teatral, dramaturgo e ator. Contribuiu principalmente com artigos no jornal *Folha de São Paulo*. Atuou como co-assistente de direção de José Celso Martinez na montagem de “*As criadas*” e na tradução de *Hamlet*. Dentre seus livros destaca-se *Transformações: um guia para o teatro brasileiro dos anos 90*.

comentários a respeito das encenações em si, atentando apenas para comentários gerais sobre os espetáculos.

Assim como no Astor Place, as implicações, do olhar que foi estabelecido pela crítica, não se resumiam apenas às apresentações das peças ou a notificar simplesmente uma grande notícia vinculada à exibição teatral. Elas acabaram por se tornar veículos de divulgação de idéias que, a partir de um evento específico, tornaram públicas questões inseridas na sociedade, quer pelo campo ideológico e político, quer pelas querelas internas ao meio teatral. Tratava-se de discussões que buscavam legitimar, novamente, o papel da arte dentro do cenário político e social. O teatro, como manifestação cultural, tornou-se o palco para o debate das questões por ele mesmo desencadeadas.

Nesse sentido, as críticas sobre **Macbeth** e **Trono de Sangue** deixavam claras as intencionalidades que permeavam cada um dos discursos produzidos. A condução do debate por um corpo de críticos expunha não apenas um modo específico de abordagem do espetáculo teatral, como também a expandia para enfoques pontuais sobre os rumos tomados pela produção no teatro nacional. Há, portanto, dois inegáveis movimentos da crítica. Um que estabelece a relação entre o que é feito no momento imediato de avaliação e outro atrelado àquilo que é estabelecido na urdidura do discurso crítico. Se, assim como salientou Barthes, a crítica “[...] trata-se sempre de colocar a obra estudada em relação com alguma coisa *outra*”,¹¹ chega-se a um impasse considerável. Qual seria, então, a “outra coisa” da qual parte a crítica para ponderar seu discurso?

Sob essa ótica, quatro possibilidades podem ser mensuradas: o confronto entre o texto e sua representação na cena; outras produções da mesma companhia e a atual encenação; as apresentações de outros grupos no mesmo período para efeito de comparação ou uma teoria em particular que venha iluminar a análise da obra artística. Sendo esses alguns dos possíveis caminhos a serem percorridos, outro fator ainda chama atenção por ser o responsável pela unidade de quaisquer que sejam as opções tomadas pelo crítico.

A consciência de que as escolhas tomadas, tanto por eles (os críticos) quanto pelos envolvidos nas peças teatrais, são sempre calcadas em um processo histórico vivenciado surge como ponto fundamental na interconexão entre a criação artística e sua abordagem. A

¹¹BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 152.

especificidade de um trabalho marcado pela historicidade, que lhes é inerente, reafirma não apenas a marca particular de cada verificação da crítica, como também permite entender as escolhas por parte dos encenadores, quando se deparam com a montagem de um novo espetáculo. Assim, os modos específicos de construção e as maneiras distintas de concepção cênica advêm de historicidades próprias que, em confronto umas com as outras, resultam numa relação dialética entre a criação e a sua recepção. Esse diálogo, aliás, só se torna possível em um terceiro momento distinto: o presente no qual os dois se cruzam efetivamente como integrantes de um mesmo tempo histórico.

Embora partissem do mesmo texto de Shakespeare, Antunes Filho e Ulysses Cruz tomaram rumos diferentes para a materialização da peça no palco, dando origem a duas encenações que, embora contemporâneas, diziam respeito também à trajetória de cada um dos diretores. Portanto, conceber a abordagem e o papel da crítica junto a essas montagens consiste também em entender qual o sentido da escolha do texto, a trajetória de cada uma das companhias e o sentido que cada uma delas imprimiu ao texto teatral partilhado. Posteriormente, esses são alguns dos indícios que servirão de aporte para a que a crítica situe as suas considerações no momento imediato às apresentações.

1.2 O TEXTO DA DISCÓRDIA: MACBETH, OU A TRAGÉDIA ESCOCESA

A partir do pressuposto que o historiador deve interrogar o seu documento,¹² pois ele não fala por si próprio, oferecendo respostas apenas quando sabemos interrogá-lo, adentremos agora ao texto teatral **Macbeth**.

O texto foi escrito provavelmente no ano de 1606, momento caracterizado pela produção da maioria das tragédias shakespearianas: **Júlio César**, **Hamlet**, **Rei Lear**, **Otelo**, **Timon de Atenas**, dentre outras. Para a confecção do enredo, Shakespeare buscou inspirações nos textos de Raphael de Holinshed¹³ sobre eventos ocorridos na Escócia dos séculos X e XI. Aliado a isso, o dramaturgo apropria-se de fatos reais ocorridos no período, como o assassinato do rei Duff por Donwald, em 967 DC.

¹²SCHWARZ, L. M. Apresentação: “Por uma historiografia da reflexão”. In: BLOCH, M. **Apologia da História ou o Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002, p. 08.

¹³HOLINSHED, R. Selections from Chronicicles of England, Scotland, and Ireland. In: SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. London: Signet Classics, 1998.

Por conseguinte,

A adaptação que Shakespeare fez de Holinshed corresponde às fantasias da imaginação popular, jogando nebulosamente com fatos não de todo lembrados e interpretando-os de maneira a enfeitar a trama para realçar o ensinamento moral: com isso, um dos procedimentos mais corriqueiros da Idade Média passou a simbolizar o processo da queda do homem, ainda conforme a ideologia medieval, com todos os elementos naturais e sobrenaturais passíveis de aceitação pela consciência coletiva.¹⁴

Neste contexto, nos é apresentada a história do soldado chamado Macbeth que, após retornar vitorioso de uma batalha, depara-se, no caminho de sua casa, com algo que o assusta: o surgimento de três bruxas que se encontravam na floresta. O personagem assombra-se ainda mais quando estas figuras, que ele jamais havia visto, lhe dizem que ele receberia o baronato de Cawder e, em pouco tempo, seria o novo rei da Escócia, apesar do atual rei Duncan estar vivo e saudável. Após estas figuras desaparecerem, chega um mensageiro que confirma as notícias das bruxas: Macbeth era de fato o novo senhor de Cawder, indicado pelo rei Duncan.

Confirmada a primeira fala das bruxas, Macbeth se encarrega de antecipar a sua ascensão ao trono. A história segue por uma série de eventos que desencadeiam ações convertidas na morte da maioria dos personagens da trama. O rei Duncan (a quem Macbeth matou quando o hospedava em seu castelo), seu amigo Banquo, a mulher e os filhos de Macduff e várias outras pessoas se tornam vítimas do ímpeto de ambição e insanidade de Macbeth. Além disso, a loucura se apossa de sua mulher – Lady Macbeth – que antes o incentivara ao crime: havia ajudado o marido a cometer tais atos e, por mais que limpasse as mãos, jamais conseguia se livrar da sensação de que elas estavam sempre manchadas de sangue.

Supõe-se que **Macbeth** tivesse sido escrito para agradar ao rei Jaime I, governante da Inglaterra naquele momento. As confirmações de tal fato ficam claras quando analisadas sob o conteúdo pretendido por Shakespeare no enredo da peça. Jaime I era profundo conhecedor de magia e assuntos ligados à bruxaria, tendo ele mesmo escrito um livro bastante popular à época sobre o assunto:

¹⁴SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Do texto e da tradução. Tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 35. Coleção Teatro Hoje.

Era muito louvado por seu conhecimento, tinha, antes de sua chegada à Inglaterra, não só examinado pessoalmente uma mulher acusada de feitiçaria, como também feito um relato formal das praticas e ilusões de espíritos malignos, os pactos das bruxas, as cerimônias usadas por elas, a maneira de detectá-las e a justiça de puni-las, em seu diálogo da *Daemologie*, escrito em dialeto escocês e publicado em Edimburgo. Esse livro foi, logo depois de sua subida ao trono, reimpresso em Londres, e, com a maneira mais fácil de cair nas graças do rei Jaime era elogiar suas especulações, o sistema da *Daemologie* foi imediatamente adotado por todos que desejassem algum carno honorífico ou não perdê-lo. Assim, a doutrina da feitiçaria foi inculcada de forma muito poderosa.¹⁵

Ainda sobre esse aspecto, Shakespeare teria se apropriado de um fato histórico, ligado ao rei, para construir o enredo de sua peça. Quando as bruxas sugerem a Banquo que embora não fosse rei ele seria tronco dos mesmos, o dramaturgo conciliou fatos da realidade e os projetou na sua peça de maneira a confirmar a sentença das bruxas na vida real. De fato, Jaime I era descendente direto de Banquo, o que confirmava a história levada aos palcos. Entretanto, engenhosamente Shakespeare alterou os fatos históricos para dar legitimidade ao reinado de Jaime. Nas crônicas de Holinshed, o próprio Banquo estaria envolvido na conspiração que culminara no assassinato do rei Duncan.

Shakespeare teria, então, alterado esse fato e omitido Banquo de qualquer responsabilidade junto ao ocorrido, confirmando que Jaime e seus antecessores reinavam sob um governo herdado legalmente:

De qualquer forma, cedo ou tarde, *Macbeth* seria encenada na corte do rei Jaime, e sua relação com o patrono real é fascinante. Nas *Chronicles* de Holinshed, Shakespeare teria encontrado o próprio Banquo envolvido numa conspiração para matar o rei Duncan e é possível que tenha mudado isso para evitar dar a entender que o ancestral de Jaime I era um traidor. Por outro lado, mostrar Macbeth e Banquo em conluio para matar o rei seria uma falha em termos de dramaturgia: Shakespeare inocenta Banquo de qualquer cumplicidade, de modo que Macbeth se vê privado de qualquer desculpa pelo assassinato de Duncan.¹⁶

Além dos aspectos históricos contidos na peça, Shakespeare explora ainda as dimensões e capacidades do ser humano, colocando em xeque o antigo maniqueísmo

¹⁵JOHNSON, S. **Commentaries in Shakespeare, William**. London: Signet Classics, 1998, p. 123 Apud NUNES, G. P. **Leituras de Shakespeare: da palavra à imagem**. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006, f. 67.

¹⁶HONAN, P. **Shakespeare: uma vida**. São Paulo: Cia. das letras, 2001, p. 400-401.

medieval e assimilando a dualidade do homem frente à sua vida, no qual o bem e o mal são duas faces da mesma moeda, aspecto típico da mudança de pensamento do homem renascentista. Com isso, Macbeth é o herói trágico por natureza, por padecer perante as suas escolhas, de ordem moral, levando-o a ação trágica. Sua morte é a redenção do mal. Mas Macbeth luta contra si mesmo: ele é antes de tudo o protagonista e o antagonista de suas ações.

Não obstante, o conflito trágico que emana da história nasce da própria luta interna do personagem, de suas escolhas e posicionamento diante do mundo. Macbeth é mergulhado em um mundo de sangue propiciado apenas por suas escolhas, às quais tem que arcar penosamente durante sua ascensão e queda como rei.

O que nasce dessa contradição, entre o pensar e o agir, é o conflito que se constitui pela interiorização das questões propostas para e por Macbeth. A trama vinculada à história dos sucessivos assassinatos adquire contornos psicológicos:

Desde as primeiras cenas, Macbeth define-se pela negação; para si mesmo, não é aquele que é, mas aquele que não é. Está mergulhado no mundo como no nada, existe apenas potencialmente. Macbeth passa o tempo a escolher-se, mas depois de cada uma dessas escolhas é cada vez mais estranho e cada vez mais assustador aos próprios olhos. [...] As fórmulas pelas quais Macbeth tenta definir-se parecem me estranhamente semelhante à linguagem dos existencialistas. “Ser possui para Macbeth uma significação múltipla, ou pelo menos dupla [...]”.¹⁷

O embate vivido pela personagem principal se dá no âmbito de sua consciência, a qual é constantemente atormentada pela constatação de que suas ações acabam por fugir do seu controle. A ligação entre o mundo externo e o mundo criado mentalmente por Macbeth se digladiam o tempo todo, causando-lhe pesadelos. Aliás, assim como pontua Kott, o mundo ao qual Macbeth pertence se tornou ele todo um enorme pesadelo.¹⁸

Outro fator primordial, não só em **Macbeth**, mas em toda obra de Shakespeare, é o seu caráter político. “O grande mecanismo”,¹⁹ implícito em todos os seus textos, expõe as

¹⁷KOTT. J. **Shakespeare nosso Contemporâneo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify 2003, p. 98.

¹⁸Cf. *Ibid.*, p. 92.

¹⁹ A idéia de um grande mecanismo que rege todas as peças de Shakespeare é largamente debatida por Jar Kott (2003) durante toda extensão de seu livro. Sobre o assunto, consultar a obra supracitada.

preocupações que o dramaturgo tinha com as instâncias detentoras do poder, fazendo delas um ponto primordial para os seus textos.

Nesse sentido, o elemento político se configura como estrutura de todo o *corpus* literário de Shakespeare:

Um desses denominadores comuns, talvez o mais significativo deles, na verdade, é o interesse de William Shakespeare pela função política do homem; a esse interesse, aos indícios que temos dos caminhos por meio dos quais ele se fortaleceu, à significação que veio o mesmo a ter na obra shakespeariana.²⁰

Esse fato teria exercido profunda influência na maneira pela qual o dramaturgo enxergava a sociedade inglesa no período em que escrevia, transformando esse pensamento na pedra de toque dos seus textos. O político, assim entendido, não dizia respeito a algum tipo de panfletagem ou reivindicação por parte do dramaturgo. Falava mais a um tipo de observação das relações sociais que, incorporadas às tessituras dramáticas, formavam uma nova concepção de pensar e fazer teatro.

Partindo desse ponto, a relação entre política, história e teatro revelam temas essenciais na obra de Shakespeare como, por exemplo, a radical mudança de pensamento que se efetivou no decorrer de sua produção dramática. Tal modificação ocorria tanto com os sucessivos fatos presenciados no seio da sociedade inglesa quanto pela alteração do pensamento do bardo em relação às suas convicções religiosas ou morais. Assim, o contato com a obra de outros escritores, a profunda relação com as *Homilias*²¹ e depois o seu abandono gradativo desses textos influenciaram categoricamente os distintos modos de interpretação de dada realidade, materializados a partir da expressão artística.

Sob esse aspecto, duas nuances básicas convergiam para um mesmo ponto de concretização. Em Shakespeare, a expressão dramática do homem se confunde com a expressão política. A ocorrência de tal aglutinação corresponde a um modelar ponto de

²⁰HELIODORA, B. **A expressão dramática do homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 92.

²¹As homilias são preleções feitas pelos sacerdotes após a leitura do antigo ou do novo testamento. No renascimento essa pratica assumia um caráter político pedagógico, uma vez que a maioria das homilias eram escritas sob as ordens dos governantes. Sobre o assunto consultar: HELIODORA, B. **A expressão dramática do homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

partida, do qual a reflexão do homem é também a possibilidade de observar, no teatro, um terreno de discussão artístico e social.

Ao mesclar no mesmo plano enfoques históricos, políticos e psicológicos, Shakespeare estabeleceu uma profunda análise das relações que o poder exercia sobre a sociedade inglesa do século XVII. Temas como regicídios e usurpação do trono apresentam-se como uma avaliação crítica sobre as condições de determinação da legitimidade do poder pelos soberanos. Essa busca, em muitos casos, acarretada por assassinatos e governos tirânicos, permitiu a Shakespeare contrapor em suas peças o embate que surgia de forma paradoxal. Se por um lado os governos asseguravam sua manutenção através de um pacto firmado com a igreja, através das *Homilias*, por outro a consciência de que um mau governo não deveria ser promulgado apresentava-se como um novo olhar sobre as relações públicas entre os reis e os seus servos. Muitas vezes essa tomada de consciência surgia pelo próprio discurso religioso que contrastava com as *homilias*. Esse contraste, somado à recepção de novas idéias eram, segundo Nostbakken, pertinentes ao período, pois:

Não havia, contudo, um ponto de vista único, universal de monarquia e as diferenças originavam-se em parte, de dois fatos: em primeiro lugar, que nem todos concordavam plenamente qual equilíbrio de poder devia existir entre o rei, os súditos e o parlamento, e, em segundo, que alguns teóricos estavam convencidos de apresentar uma imagem ideal de como as coisas deviam ser, ao passo que outros estavam mais interessados em que práticas deviam ser tomadas quando a realidade não estava à altura do ideal.²²

Dessa forma, um deslocamento do pensamento pautado apenas pelas *Homilias* e o contato com os novos textos teóricos propiciaram um debate no qual o destino do poder era posto em questão. A plena aceitação dos ditames aristocráticos passava, também, por uma reavaliação e, no caso de Shakespeare, se materializavam através do teatro.

Associado a estes elementos, Shakespeare propõe maneiras de restauração do equilíbrio, espécie de responsabilidade pelas ações e escolhas executadas. Esse mecanismo pode ser identificado, em alguns momentos, como uma forma de julgamento interno, sejam pelos preceitos religiosos, pela crise de consciência promovida, ou pelo senso de justiça.

²²NOSTBAKKEN, F. **Understanding Macbeth**: A student casebook to issues, sources and historical documents. London: Greenwood Press, 1997, p. 32.

que corroeria o espírito humano até o restabelecimento da ordem daqueles que cometem erros morais e são punidos, ao passo que os virtuosos são recompensados. Deve ser enfatizado que isto não está relacionado à intervenção divina, mas sim terrena; advinda da própria razão humana, diferenciando-se das propostas da metafísica religiosa, essa era uma medida freqüentemente adotada no Renascimento.

1.2.1 TRAGÉDIA, TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE:

A partir desta temática, que relata a história de um combatente e sua ambição pelo poder, o texto atribui uma série de propostas que englobam temas como a inveja, a vingança, o misticismo, a política e a traição que, atravessando o período de produção e chegando aos dias atuais, comporta novos significados atuantes na própria consecução de um imaginário coletivo. Possibilita, também, uma análise destas apropriações em determinado momento histórico.

Contudo, as temáticas abordadas por Shakespeare remetem primeiramente a uma origem de feitura determinada, que confere à produção do texto o caráter temporal, reconhecível, localizável e referente a determinado período, mas que não a impede de ser recuperada por temporalidades distintas do seu momento de criação.

À primeira vista, poderíamos justificar que a encenação de Shakespeare é válida pelo texto pertencer à alta tradição teatral, ou então por suas tragédias serem pertinentes em qualquer tempo. Se este pressuposto encontrasse total validade, por que não encenar seus textos mais largamente difundidos e conhecidos pela maioria do público, como **Romeu e Julieta** ou mesmo **Hamlet**?

Entretanto, as possíveis afirmações acima não conseguem responder às questões levantadas, pois a própria tradição em que o texto se encontra é uma construção social e encontra em seu estatuto legitimador referências que são construídas ao longo dos tempos. A própria noção de necessidade irredutível do texto é um valor historicamente moldado.

cada tempo, ao seu modo, impõe e elenca quais expressões artísticas são elevadas ao *status* de imprescindíveis a uma cultura.²³

A tradição do *corpus* literário e teatral é construída por segmentações sociais, selecionando e dando legitimidade às expressões artísticas. Porém essa tradição resguarda nas suas escolhas opções e necessidades que não podem ser deslocadas do tempo a que se remetem. São, sobretudo, produto de determinada lógica e intencionalidades circunscritas a preceitos e idéias; não são, de forma alguma, eleitas “ao acaso”. Como bem observa Raymond Williams:

Desse modo, examinar a tradição trágica não significa necessariamente interpretar um único corpo de obras e pensamentos ou perseguir as variações em uma suposta totalidade. Significa olhar crítica e historicamente para obras e idéias que têm algumas ligações evidentes

²³Essa perspectiva da legitimação do texto, através de um estatuto construído através dos tempos, parte das considerações observadas nos textos de Jan Kott, no qual o escritor aponta que a razão pela qual os textos dramáticos perpetuam na sociedade se deve aos valores que emergem na sociedade em cada período, e são projetados nestas peças. Sobre o assunto, consultar: KOTT, J. **Shakespeare nosso Contemporâneo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Além disso, é quase impossível dissociar destas questões as relações com pelo menos mais dois conceitos: o de Cânone e o de Clássico. Sobre o primeiro, para Harold Bloom, o termo originalmente significava livros cuja escrita era fruto da inspiração divina. Posteriormente, o sentido fora transformado e passou a designar livros que, por suas qualidades excepcionais, foram eleitos para serem utilizados nas salas de aula – o que o aproxima de uma das possíveis definições do clássico – como formadores do saber de base. E por fim, o cânone resulta desses mesmos livros que, originais nas suas composições, disputam entre si o espaço para adquirirem a posteridade. Curiosamente, Shakespeare se enquadra nas três possíveis hipóteses. Se associado à primeira afirmação, sua legitimidade está assegurada pelo teor divinatório das teorias pré-românticas da Alemanha no século XVIII. Através da segunda formulação, enquadra o pensamento mais geral que na contemporaneidade assegura sua sobrevivência. Entretanto, se pensado à luz da terceira hipótese, da qual partilha Bloom, as dimensões shakespearianas adquirem outro significado. Shakespeare é, pela supremacia insuperável de seus textos, não somente um autor canônico, como também o centro do cânone, o mediador de todas as outras experiências literárias seguintes a ele. Sobre o segundo conceito, Jacó Guinsburg e Anatol Rosenfeld afirmam que “O movimento romântico, entretanto, recusa a cosmovisão racionalista e a estética neoclássica a ela ligada. Para precisarmos as linhas do choque que assim se produziu, convém dizer algo sobre o conceito de Classicismo. O termo vem de *classis*, “frota”, em latim, e refere-se aos *classici*, aos ricos que pagavam impostos pela frota. Um escritor “*classicus*” é pois um homem que escreve para esta categoria mais afortunada e mais elevada na sociedade. Tal foi o sentido inicial, como aparece em Áulio Gélio, fonte da primeira menção que se tem da palavra: ela significa a um autor de obras para as camadas superiores. Depois o vocábulo sofreu várias transformações, passando a designar um valor, estético, ético, mas principalmente didático: um escrito “clássico” veio a ser uma composição literária reconhecida como digna de ser estudada nas “classes” das escolas. Nesta acepção, o termo é muito usado para vários fins. Por exemplo, a gente compra determinadas obras porque são consideradas modelares e, como tais, indispensáveis numa biblioteca. Entretanto, do ponto de vista estilístico é possível que seu autor seja romântico e não clássico. Um terceiro significado que se impôs, ligado ainda ao segundo, diz respeito ao período em que a literatura, as artes, a cultura de uma nação ou de uma “civilização” alcançam um grande florescimento ou então o seu apogeu. Assim, fala-se do Século de Ouro na Espanha como de uma “época clássica” do gênio hispânico ou de Shakespeare como do “escritor clássico” da língua inglesa, embora do ponto de vista artístico semelhante designação não lhe caiba de maneira nenhuma”. Sobre o assunto, consultar: BLOOM, H. Shakespeare, Centro do Cânone. In: **O Cânone Ocidental: os Livros e a Escola do Tempo**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

entre si e que se deixam associar em nossas mentes por meio de uma única e poderosa palavra. É, acima de tudo, observar essas obras e idéias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e idéias em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual.²⁴

A importância destes textos pauta-se nas estratégias e usos que cada tempo que os utiliza encontra. Nas suas páginas, há pressupostos e perguntas que os interlocutores de cada momento utilizam para iniciar a construção das encenações teatrais. Para responder aos questionamentos que propomos, é necessário estabelecer os diálogos partilhados pelos grupos e também em relação ao meio em que eles atuam. É interessante observar as companhias fazem destas experiências referências para concepções estéticas de montagem e encenação de cada texto. Nesse viés interpretativo, no jogo do diálogo entre arte e sociedade, não mais entendido como níveis separados nas análises, mas sim como ramos interdependentes, se deve situar o trabalho do historiador, preocupando-se com essas questões vigentes e observadas nas práticas sociais:

Dessa maneira, estudar a obra de um dramaturgo requer, por parte do pesquisador, particular atenção com o momento da escrita, de modo a apreender as referências e o repertório utilizado pelo autor, além de estabelecer as interpretações que foi obtendo, ao longo do tempo, por parte dos estudiosos e/ou críticos teatrais. Porém, quando a proposta volta-se para a análise do impacto histórico de uma montagem teatral, os recursos a serem mobilizados envolvem, preponderantemente, a interlocução do espetáculo com os segmentos sociais que interagem com a sua proposta.²⁵

Como aponta Jacó Ginsburg,²⁶ o texto dramático abre diversas possibilidades de traduções sobre códigos específicos e que remetem às escolhas feitas por aqueles que tomam para si a tarefa de transpor para o palco uma peça teatral. Portanto, o mesmo texto pode apresentar diversas maneiras de ser encenado. Desta maneira, um ponto chave de discussão sobre o assunto passa, necessariamente, pelo papel do encenador/diretor, que confere às encenações as discussões inerentes à transposição do texto para o palco. Jean Jacques Roubine afirma que

²⁴ WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 34.

²⁵ PATRIOTA, R. 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: PATRIOTA, R.; RAMOS, A. F. (Orgs.) **História e Cultura: espaços plurais**. Uberlândia: Aspectus/NEHAC, 2002, p.115.

²⁶ GINSBURG, J. Ator, texto e cena: aspectos de uma relação dramática. **Revista USP**, São Paulo, 2007-2008.

[...] A direção não é mais (ou não é mais apenas) a arte de fazer com que um texto admirável (que é preciso admirar) emita coloridos reflexos, como uma pedra preciosa; mas é a arte de colocar esse texto numa determinada perspectiva; dizer a respeito dele algo que ele não diz, pelo menos explicitamente; de expô-lo não mais apenas à admiração, mas também, à reflexão do espectador [...].²⁷

À frente do Grupo Macunaíma, Antunes filho é notoriamente um dos diretores mais atuantes na cena teatral contemporânea. Pertencente à primeira geração de encenadores brasileiros, advindos das experiências ligadas ao TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), o diretor participou ativamente dos processos de criação e discussões cênicas dos anos de 1960 e 1970. Em 1978, com a adaptação para os palcos de **Macunaíma**, livro de Mário de Andrade, Antunes Filho expõe a força do trabalho marcado por uma concepção estética autoral, calcada na exaustiva busca por novas formas, juntamente ao trabalho experimental de preparação do ator. Para Yan Michalski:²⁸,

Antunes Filho é uma das figuras exponenciais do teatro brasileiro de hoje, talvez a única a integrar o restrito grupo internacional de encenadores que vêm renovando, obstinada e inspiradamente, a cena mundial. Incorporando no seu trabalho influências tão contraditórias como Bob Wilson, Tadeusz Kantor, Kasuo Ono, o expressionismo alemão, a psicanálise junguiana, a física moderna e, com crescente intensidade, a filosofia oriental, ele as funde numa escritura cênica de uma feroz coerência pessoal, com características ao mesmo tempo universais e brasileiras. Sua opção por trabalhar com atores jovens e inexperientes, lhe tem valido não poucas críticas [...]. Mas este é um ônus que ele assume pagar para poder trabalhar num âmbito de liberdade de criação de que nenhum outro diretor brasileiro dispõe.²⁹

Por sua vez, Ulysses Cruz assina a direção de *Macbeth* pela Fagundes Produções Artísticas. Pertence a uma geração posterior a de Antunes Filho – do qual foi assistente de direção por algum tempo. Dono de um estilo peculiar de encenações, as direções de Cruz pautam-se majoritariamente por adaptações literárias e não por textos teatrais, tendo atuado inclusive junto à escola de samba Vai-Vai na produção de enredos e desfiles de carnaval.

²⁷ ROUBINE, J. J. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998, p. 41.

²⁸ Yan Michalski (1932-1990) foi crítico teatral, escritor, diretor e ator. Trabalhou como crítico teatral no *Jornal do Brasil*. Dentre suas publicações destaca-se *Teatro sob Pressão*.

²⁹ MICHALSKI, Y. Antunes Filho. In: _____. **Pequena enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro, 1989. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq. Apud Enciclopédia Itaú Cultural Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>> Acesso em: 30 ago. 2010.

Entre os diretores revelados na década de 1980, Ulysses Cruz distingue-se pelo seu espírito experimental, preferindo trabalhar com elencos jovens e em cima de uma matéria-prima literária extraída de obras originalmente não teatrais; o que não o impediu de mostrar, por exemplo, em *Cerimônia do Adeus*, onde dirigia atores consagrados num texto escrito para o palco, um ofício sólido e um generoso sopro de inspiração. Com uma carreira profissional sólida, é um dos encenadores mais solicitados e respeitados de sua geração, conforme atestam os prêmios concedidos às suas montagens.³⁰

Portanto, o papel do encenador não exprime como um mero aparato de transposição de textos para a cena, mas estabelece diálogos que permeiam a escolha de códigos e signos que interferem diretamente no resultado final, que é o espetáculo teatral. Além disso, esses encenadores estão imersos ativamente no *continuum* do processo de construção da cena teatral nacional que, agora envolvidos pela busca de novas formas e composições estéticas, encontram no seu tempo as inspirações para suas composições. Dito de outra maneira, estabelecem mediações entre o social e o artístico, por meio de experimentações no campo das representações culturais.

A adaptação cênica da Fagundes Produções Artísticas percorre um caminho voltado para a simplicidade da cena e o obscurantismo presente no texto. Com roupas de couro preto, os personagens trabalhados por Ulysses viriam a ser reconhecidos como emblemáticos – até mesmo com um estilo gótico. Explorados posteriormente, os críticos associavam a imagem de Fagundes até mesmo aos famosos “skinheads”.

O Grupo Macunaíma parte da re-significação textual de **Macbeth**, construída a partir de diversas referências filosóficas chegando até mesmo a extrair inspirações do filme de Akira Kurosawa: **Trono Manchado de Sangue**. Uma visão interna, na busca da essência do ser humano, partindo de concepções orientais, rege o tom da proposta de Antunes Filho. O cenário aberto e as marcações de cena feitas a partir das laterais do palco sugerem a exploração do ator oprimido entre as paredes e seus medos.

Aqui alguns pontos começam a se esclarecer. Se o texto teatral não é uma obra fechada, comportando os vários significados que o momento de sua utilização lhe cobra, ele

³⁰MICHALSKI, Y. Antunes Filho. In: _____. **Pequena enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro, 1989. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq. Apud Enciclopédia Itaú Cultural Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>> Acesso em: 30 ago. 2010.

está de acordo, então, com as intencionalidades e práticas sociais encontradas no período no qual adquire novos significados. O texto constitui, por suas apropriações, uma obra aberta, passível de utilização por outros momentos que não são o da sua criação:

Ao ler uma peça, a gente projeta elementos, figuras, ambientes, situações, e peripécias na imaginação. De acordo com a capacidade imaginativa, uma pessoa pode até representar cenas inteiras, ou dar prosseguimento a determinada ação dentro de si [...] Já na tradução de um conjunto de palavras dispostas num espaço, que antes era do papel, com vistas a uma *concretização audiovisual*, requer uma espécie de signo. Em muitos casos, os significados do texto escrito e encenado podem até ser idênticos, mas o estabelecimento de uma constelação de signos concretamente materializados faz com que se tenha um outro tipo de linguagem que, embora pertença ao mesmo código, possui uma sintaxe específica por não estar colocado no mesmo meio que a outra. Daí a exigência de uma *tradução*, que é uma *criação*, na medida em que o texto sempre propõe possibilidades *interpretativa*.³¹

Portanto, é necessária a abordagem, mesmo que sucinta, das trajetórias dos diretores e demais envolvidos nas duas encenações de **Macbeth**. A função desse resgate é compreender as especificidades dos caminhos que cada grupo tomou, quando levaram aos palcos um mesmo texto.

1.3 DUAS TRAJETÓRIAS PARA MACBETH

1.3.1 ANTUNES FILHO:

A encenação de **Vestido de Noiva**, pelos Comediantes, em 1943, consolidaria o marco de nascimento do “moderno teatro brasileiro”.³² Nesse sentido, o texto de Nelson Rodrigues saciava as reivindicações do seu período. O autor conseguira trabalhar em sua obra aspectos que destrinchavam a sociedade e, além disso, quando levada aos palcos, permitia a exploração de linguagens que avançavam em direção a novos olhares sobre a cena. A característica naturalista já não ditava mais as maneiras de se encenar um texto e os

³¹GISNBURG, J. Ator, texto e cena: aspectos de uma relação dramática. **Revista USP**, São Paulo, p. 127-2007-2008.

³²Cf. PRADO, D. A. **Moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, p. 18.

aspectos psicológicos entravam em cartaz como mais uma possibilidade de abordagem no teatro:

Aprendíamos, com *Vestido de Noiva*, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através de representação, o imaginário e o alucinatório. O espetáculo, perdendo a sua antiga transparência, impu-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto. *Não faltou quem atribuísse maldosamente o êxito da peça mais a Ziembinski do que a Nelson Rodrigues.*³³ (Destaque nosso)

O comentário de Décio de Almeida Prado não só legitima o marco fundador do “moderno teatro brasileiro” como deixa algumas pistas sobre o processo de sua fundamentação. Se a peça de Rodrigues continha na sua estrutura as condições para ser compreendida como um divisor de águas, os aspectos cênicos igualmente importantes tinham origens européias. Partiam de Zbigniew Ziembinski algumas das características que marcariam encenação de **Vestido de Noiva**. As coreografias, o trabalho com a iluminação e a dinâmica de interação entre os atores remetiam às orientações dadas pelo polonês que chegara ao Brasil fugindo da 2ª Guerra Mundial.

O marco consistia, então, em um misto de inovação nacional e experimentalismo cênico com bases externas, porém aprimoradas no país. Com efeito, a encenação brasileira ainda não havia encontrado um denominador comum que lhe imprimisse marcas características, isto é, uma identidade. Mais tarde, com os investimentos de Franco Zampari, surgiria uma das primeiras companhias teatrais profissional do país, tornando-se outro marco: o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Esse possibilitaria grandes inovações dentro do teatro nacional, inclusive nos aspectos relacionados à encenação.

É nesse panorama de mudanças que tem início a carreira de Antunes Filho (José Alves Antunes Filho, São Paulo, SP, 1929). Em diversos momentos a sua trajetória se confunde com a própria história do teatro nacional. Em 1948, quando era fundado o TBC, Antunes já atuava nos teatros amadores da cidade de São Paulo. Posteriormente, em 1952, por indicação de Décio de Almeida Prado, Antunes veio a integrar o corpo de profissionais atuantes no TBC. Sebastião Milaré aponta que ele

³³Id. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 21.

Viveu o ambiente de grande euforia, quando se consagrava entre nós essa figura essencial do teatro moderno: o encenador. Era o encenador estrangeiro, ainda. Havia o polonês Ziembinski há muito pontificado no Rio de Janeiro, e chegavam a São Paulo os italianos. Aos da terra competia olhar, estudar, aprender e... quem sabe algum dia poderiam dirigir espetáculos tão bem quanto os europeus. Antunes olhava tudo, estudava tudo, aprendia dirigindo grupos amadores e um dia, graças à indicação de Décio de Almeida Prado, foi admitido como assistente dos italianos do TBC. E, ao estreiar profissionalmente, formou com José Renato e Rubens Petrilli o grupo dos primeiros “encenadores modernos” do Brasil.³⁴

À época, a experiência junto aos maiores nomes do teatro serviu como base para o aprimoramento e o estudo das técnicas teatrais, mas também contribuiu fundamentalmente para que, mais tarde, o seu nome fosse associado à primeira leva de “modernos encenadores” do teatro nacional. Contudo, a questão do moderno e do nacional, temas sempre presentes no período, ganharam contornos diversificados. Influenciados pelo afã progressista, assim como pela elaboração de novas formas e linguagens, os jovens artistas que surgiam tomaram para si a tarefa de renovação da cena teatral nacional, pois ela já não condizia com as mudanças sociais que vinham ocorrendo na sociedade. Nesse ínterim, Antunes estréia como profissional em 1953, com a comédia **Week-end**, de Noel Coward, no Teatro Íntimo Nicette Bruno. Após as dificuldades financeiras enfrentadas, no final da década de 1950, funda e comanda a companhia Pequeno Teatro de Comédia, inaugurando as atividades com **O Diário de Anne Frank**:

A volta de Antunes Filho ao palco em 1958 não foi mero acidente de percurso ou nova tentativa do encenador a despeito de um contexto desfavorável. Pelo contrário: foi propiciada por um movimento coletivo que abriu espaço no teatro aos jovens encenadores. Com ele, outros de sua geração apareceram em cena fazendo valer também para o teatro as reivindicações que, segundo Mário de Andrade, foram levantadas pelos modernistas de 22: o “direito permanente à pesquisa estética” e a “estabilização da consciência nacional”. O conjunto das produções que se verificou a partir de então, deu forma orgânica ao teatro nacional moderno.³⁵

Longe de uma homogeneidade, a “forma orgânica” assinalada por Milaré demonstrava que as bases do pensamento no teatro tomavam diversas frentes. O surgimento

³⁴MILARÉ, S. **Antunes filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 42.

³⁵MILARÉ, S. **Antunes filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 55.

de novas companhias, com diferentes propostas, demonstrava o enorme contingente de idéias que representavam a pluralidade do momento. No mesmo ano em que Antunes encenava a sua adaptação de **Anne Frank**, José Renato, companheiro de Antunes no TBC, enveredava para textos nacionais. Das experiências surgidas no também recém formado Teatro de Arena, nasceria a apresentação de **Eles não Usam Black-tie**, texto de Gianfrancesco Guarnieri, também um marco para a época e para a história do teatro nacional.

Ao passo que uma parte dos novos participantes do cenário que se formava debatia em seus textos assuntos ligados às condições econômicas, sociais e políticas do país, outra parte se ocupava em estabelecer um modo de pensar a cena a partir de uma concepção que fosse, também, genuinamente nacional. A preferência de Antunes por um texto literário e estrangeiro, que tinha como tema os horrores da recente 2ª Guerra mundial, lhe permitiu explorar as dimensões psicológicas de personagens multifacetados. Personagens que, na verdade, que continham em si os conflitos de uma geração marcada pela experiência da perseguição e pela morte. Por esse trabalho, Antunes ganharia ainda o prêmio de melhor diretor pela Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) e pela Associação Carioca de Críticos Teatrais (ACCT). Ainda nessa fase, foram encenados **Alô...36-5499**, de Abílio Pereira de Almeida (1959), e **Pic Nic**, de William Inge.

Já no início dos anos 1960, Antunes viaja para a Itália onde estagia com Giorgio Strehler, no Piccolo Teatro de Milão. De volta ao Brasil, após uma questionável encenação do texto **As Feiticeiras de Salém**, retorna, em 1962, ao TBC para levar ao palco **Yerma**, texto de Federico Garcia Lorca. Já aclamado como um dos grandes nomes do teatro nacional, **Yerma** desponta para um lirismo poético no qual o texto e a cena se fundem numa plasticidade ressaltada pela maioria das críticas:

Quem imaginaria que o texto de Lorca, aparentemente tão literário, tão destituído de carne, de malícia teatral, revelasse no palco, tanto sangue, tanta exuberância dramática? [...] A inspiradíssima encenação de Antunes Filho faz surgir ante nossos olhos e nossos ouvidos uma Espanha viva e contraditória hesitante entre a sensualidade e o ascetismo, entre o instinto que a impele para as festas de tonalidade já quase pagã, para o campo, para a bebida, para a satisfação ampla dos sentidos, e uma herança de

puritanismo católico que a amarra a uma concepção severa e triste da vida.³⁶

Porém, apesar dos constantes sucessos empreendidos, Antunes sempre esteve envolto pelos problemas que assombravam a maioria das pessoas envolvidas com o teatro naquele momento. A dificuldade em conciliar, ao mesmo tempo, uma perspectiva que conseguisse abarcar uma experimentação estética apurada com o retorno financeiro tornava-se uma constante na maioria de seus trabalhos. Isso culminaria, mais a frente, no fechamento do Pequeno Teatro de Comédia em 1961.

Mais tarde o mesmo viria acontecer com o TBC, após uma montagem mal sucedida de **Vereda da Salvação**, texto de Jorge Andrade. Paradoxalmente, a encenação que causara espanto tanto no público quanto na crítica já apresentava os traços que viriam a legitimar as características do diretor: a intensa pesquisa junto ao método do ator, dinamismo entre o texto e a cena, a preocupação com a psicologia e a expansão do realismo para terrenos mais amplos.

Vereda, encenada no ano de 1964, chocava pelo realismo abissal associada à polêmica questão da reforma agrária que já circulava há algum tempo no país. Taxada de comunista, a encenação desagradou à burguesia freqüentadora do teatro; sem tocar diretamente nos assuntos políticos em voga, não conseguiu prestígio da esquerda. A insistência em métodos de trabalho exaustivos e por muitos considerados desumanos tirou-lhe credibilidade perante a classe teatral:

Se Jorge Andrade pecou pela pretensão, Antunes Filho errou por sua pura demagogia – esta demagogia que já deitou por terra *As feiticeiras de Salém e Sem Entrada e Sem mais Nada*, além de comprometer seriamente *Yerma*. Antunes é sem dúvida um diretor de valor, que se notabilizou por copiar no palco, ponto por ponto, as versões cinematográficas de *Pic Nic e Plantão 21*. E fez muito bem, aliás. A Europa, entretanto, transtornou-o. Antunes voltou crente de ter aprendido tudo. Engano: no fundo ele ainda é o Zequinha, que um dia Foi à Biblioteca e achou Molière “um cara formidável, que escreveu uma porção de peças”. Aquele era o Antunes autêntico; o de hoje, pseudo-revolucionário, misturando tragédia clássica com teatro japonês, exercícios russos, mímica de Marceau e doses de frenesi coletivo, ninguém mais reconhece.³⁷

³⁶MILARÉ, S. **Antunes filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 121-122.

³⁷CARVALHES, M. A estética do TBC. **Folha de São Paulo**, 10 jul. 1964 Apud MILARÉ, S. **Antunes filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 159.

A oscilação entre o clamor e a execração nas peças de Antunes sugere o movimento pelo qual passava o teatro brasileiro. Conviviam no mesmo espaço cênico a busca pela afirmação e a autonomia de uma dramaturgia nacional, os embates políticos emergentes e ainda a pesquisa sobre novas linguagens tanto na cena quanto na formação do ator. O confronto entre a afirmação de uma identidade e a busca por ela deixava o panorama artístico multifacetado, gerando discordâncias materializadas inclusive nas críticas.

Após o encerramento das atividades do TBC, Antunes cria o Teatro de Esquina, encenando dois textos de Shakespeare: **A Megera Domada** e **Júlio César**, sendo a segunda notadamente o maior fracasso de sua carreira. A peça continha problemas no cenário e na estrutura dos diálogos, levando à crítica a uma afirmação unânime de que o espetáculo consistia na pior investida de Antunes até então. Subseqüente aos textos de Shakespeare, encenaria ainda no mesmo período **Black Out** (1967, texto de Frederick Kontt) e **A cozinha** (1968, texto de Arnold Wesker).

Já no começo dos anos de 1970, Antunes inicia suas pesquisas sobre o aprimoramento da linguagem do ator, e, em contrapartida ao teatro nacional, opta por uma estética pautada nos gestos e na metáfora, levando aos palcos **Peer Gynt** (1971, Ibsen). Encenaria na mesma década textos de Oduvaldo Vianna Filho, Peter Shafer, Nelson Rodrigues, além de retomar Shakespeare no ano de 1975 com a montagem de **Ricardo III**, sob um sistema de cooperativas.

Porém, é no início dos Anos 1980 que se dá a grande mudança nas perspectivas tomadas por Antunes em sua carreira. Abrindo mão de dirigir grandes atores em companhias já estruturadas, o diretor parte rumo a um intensivo método de pesquisa, explorando as dimensões cênicas e interpretativas num trabalho de consolidação entre texto e cena. Dessa iniciativa surgiria **Macunaíma**, grande sucesso de público e crítica, inaugurando uma nova fase da carreira de Antunes. Ao mesmo tempo em que optava por trabalhar com jovens atores, o diretor se desvinculava do formalismo da cena em busca de opções mescladas pelo aprofundamento de idéias sobre o homem e suas relações com o mundo. A mistura entre

orientalismo, física, filosofia nietzschiana e as concepções de Mircea Eliade constituíram no palco um poderoso trabalho cênico de Antunes. Michalski ressalta que

Após ter conduzido grandes atores, em interpretações inesquecíveis, Antunes volta-se para os jovens, com os quais passará a conviver permanentemente. *Macunaíma* surge de uma oficina teatral, em torno da obra de Mário de Andrade. Ensaia por quase um ano - aprimorando seu método de tornar os atores criadores de um processo e de uma linguagem -, com o Grupo de Arte Pau-Brasil, até chegar ao texto final, de Jacques Thiériot. *Macunaíma* abre as perspectivas para um novo e ousado processo de criação: não mais pesquisar o universo de um texto dramático, mas construir uma dramaturgia a partir de um texto literário. A encenação explora diversas dinâmicas de um teatro coletivo, alcançando os contornos míticos propostos pelo texto. *Macunaíma* torna-se o espetáculo brasileiro mais visto e aplaudido no exterior, visitando inúmeros países em todos os continentes, participando de festivais e ganhando prêmios internacionais. Aqui, é reconhecido como um marco da encenação. Espetáculo que inaugura uma abertura para o trabalho de jovens diretores. Esses, na década seguinte, construirão seus espetáculos a partir de um trabalho cênico com os atores, sempre com uma leitura muito autoral e que dialoga com as mudanças introduzidas por Antunes Filho.³⁸

Antunes conseguira dar ao épico de Mário de Andrade aspectos singulares que abordavam em cena características da formação do Brasil a partir de uma ótica carnavalesca. Ao mesmo tempo em que rompia com a estética naturalista, valia-se de outros recursos para a encenação. A mescla de uma visão onírica alicerçada pelas propostas de Grotowsky³⁹ davam a **Macunaíma** um vigor que em última instância relativizava o mito da origem do homem brasileiro, transformando a história nacional em um imenso desfile de carnaval.⁴⁰

Com o sucesso da peça, a cooperativa montada para encenar o texto passa a se chamar Grupo Macunaíma. No novo empreendimento ainda seriam encenados textos de Nelson Rodrigues e uma bem sucedida montagem de **Romeu e Julieta**.

³⁸ MICHALSKI, Yan. Antunes Filho. In: _____. **Pequena enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro, 1989. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq. Apud Enciclopédia Itaú Cultural, disponível em <<http://www.itaucultural.org.br>> Acesso em: 30 ago. 2010.

³⁹ Diretor polonês responsável pela construção da idéia de “teatro pobre”: um teatro marcado pela pouca utilização de vestimentas, cenários e em objetos no palco, incitando o encenador e diretor ao máximo as potencialidades do autor e da transmutação dos poucos objetos na cena. Sobre o assunto consultar GROTOWSKI, J. **Em busca do teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

⁴⁰ Sobre o assunto conferir: GEORGE, D. **Grupo Macunaíma: Carnavalização e mito**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

Após receber subsídios do Serviço Social do Comércio (Sesc), Antunes funda o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), uma escola de formação e grupo permanente, da qual emanaria, na década de 1992, a montagem de **Macbeth**.

Destarte, a carreira de Antunes foi cerceada por questões que se confundiam com os próprios rumos que a esfera teatral tomava ao longo dos anos. Sensível a essas mudanças, o diretor preocupou-se em não estigmatizar um único padrão estético e lançou propostas que viriam a se legitimar como marcos do teatro nacional. As palavras de Milaré sintetizam um pouco da expressiva carreira de Antunes no Brasil:

Para conquistar a “expressão brasileira”, Antunes não partia da elucubração sobre formas, nem de conceituações aplicadas sobre o espetáculo, mas da alteração do elemento nuclear da arte teatral: o ator. Seu objetivo, desde o início, foi criar novos métodos para o ator, levando-o a uma nova consciência da sua arte, da função social da sua arte.

Antropófago, como bom herdeiro que é do modernismo, Antunes aceitou todas as influências vindas de fora. Mas não passivamente: testando cada uma delas em seus laboratórios dramáticos, extraindo o que interessava ao método para ator que desenvolvia (sem o colocar como “método”). E assim criou uma linguagem teatral nova, ao mesmo tempo brasileira e universal. O teatro brasileiro deixou de ser uma Quimera e Antunes Filho o conduziu à Utopia. No palco utópico de Antunes Filho digladiam-se forças primais, essencialidades humanas se manifestam a caminho da equidade, da justiça, da discussão ética e do questionamento fundamental: quem somos, de onde viemos e para onde vamos?⁴¹

1.3.2 ANTONIO FAGUNDES E ULYSSES CRUZ:

Assim como Antunes Filho, Antonio Fagundes também participou de discussões estéticas que estavam definitivamente acirradas as proposições políticas da época. Aproximando-se da atividade teatral quando ainda era estudante, no colégio Rio Branco, foi convidado por Afonso Gentil, para participar das montagens destinadas ao público infantil do Teatro de Arena de São Paulo.

Com a saída de Jairo Arco e Flexa do espetáculo teatral **Arena conta Tiradentes** (Augusto Boal/Gianfrancesco Guarnieri; direção: Augusto Boal). No ano de 1967.

⁴¹MILARÉ, S. **Antunes filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 4.

Fagundes é convidado para integrar o espetáculo, o que o inicia no teatro profissional brasileiro: **Arena Conta Tiradentes**, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, foi um sucesso e esteve centrado no tema da Inconfidência Mineira. O texto transformava Tiradentes em ícone da luta contra a opressão, e que lido a partir de 64, ganhava novos significados. Este teatro porta-voz da revolução trava embates, por exemplo, com a proposta do Teatro Oficina, que, no mesmo ano, encenava a peça **O Rei da Vela**.

Ainda em 1967, Fagundes participa dos espetáculos **La Moschetta**, de Angelo Beolco, e **O Círculo de Giz Caucasiano**, de Bertolt Brecht; integra também a **Primeira Feira Paulista de Opinião**, com textos de Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos e Augusto Boal, em 1968.

Em 1969 encena **Hair**, de Gerome Ragni e James Rado, com Ademar Guerra. Participaria também de **O Cão Siamês ou Alzira Power**, de Antônio bivar, contracenando com Yolanda Cardoso. Porém, a peça mais aclamada nesse período, e da qual Fagundes participou, foi **Marta Saré**, de Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo, com Fernanda Montenegro e direção de Fernando Torres. **Castro Alves Pedre Passagem**, texto e direção de Gianfrancesco Guarnieri também encenado em 1971 e, contando com a participação de Antonio Fagundes; participa, ainda, no ano seguinte, de **Pequenos Assassinos**, texto de Jules Feiffer, dirigido por Osmar Rodrigues Cruz. Com o mesmo diretor, em seguida, integra a montagem de **Um Grito de Liberdade**, de Sérgio Viotti.

Esses espetáculos e a trajetória de Antonio Fagundes no Teatro Arena, contribuem para uma postura política participante, que também se mostrou enfaticamente contra o sistema ditatorial vigente, como também para desmitificar a sua carreira como o “galã televisivo” Sobre sua participação no Teatro de Arena, em entrevista concedida à professora Rosângela Patriota Ramos, ele disse:

[...] nesse momento, eu já estava fazendo parte do processo de criação do Arena, daquela discussão da realidade brasileira, da aproximação dos problemas levantados em cena como o nosso processo histórico, da leitura de textos paralelos. Estudávamos Hegel, os gregos, principalmente Aristóteles. Eram grandes discussões e eu comecei a pegar o gosto pela leitura. Comecei a ler constantemente, até para poder acompanhar as discussões, mas com dezessete anos! E eles brincavam comigo dizendo que eu era relativamente capaz! Então fomos fazer a primeira *Feira de*

Opinião e houve um longo processo de censuras e embates com a censura. Foi um espetáculo realizado como desobediência civil [...].⁴²

Assim, Antonio Fagundes, como a maioria dos integrantes do Arena, não deixou de formular uma perspectiva política de intervenção cultural em favor de uma sociedade mais digna e justa. Viu que por meio da arte teatral poderia encontrar brechas e um espaço de resistência dentro do regime opressor que, como já disse, parecia estar atado firmemente por duas pontas: a propaganda oficial e a censura.

Após o fim do teatro de Arena, em 1970, Fagundes figurará, profissionalmente, em teatros engajados como o Theatro São Pedro e na companhia Othon Bastos. **Marta Saré** e **Caminhos de Volta**, como já ressaltado, são peças teatrais, desse período, marcantes na carreira do mesmo.

Em 1973 Fagundes protagoniza duas realizações bem-sucedidas: **Godspell**, um musical da Broadway, e **O Evangelho Segundo Zebedeu**, de César Vieira, numa direção de Silnei Siqueira para o Teatro da Cidade de Santo André. As criações de **Caminho de Volta**, texto de Consuelo de Castro, em 1974, e **Muro de Arrimo**, de Carlos Queiroz Telles, em 1975, ligam-no ao teatro de resistência do período mais conturbado com a Censura.

Nos anos seguintes surge em montagens significativas, sempre com muito arremesso, como **Gata em Telhado de Zinco Quente**, de Tennessee Williams, encenação de Paulo José, numa produção da Companhia Tereza Raquel, em 1976; **A História é Uma História**, de Millôr Fernandes, em 1978, e, especialmente, **Sinal de Vida**, de Lauro César Muniz, 1979. Junto à Antônio Abujamra empreende um projeto de longa duração ocupando o Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, com uma programação preocupada com o experimentalismo. Muitos desses espetáculos resultaram de convites feitos ao já conhecido ator. Sobre tais encenações ele avalia:

[...] esse é um momento meio nebuloso no sentido de, tudo bem, sou ator quero ser ator, mas vou ficar nessa incerteza das coisas que quero, vou fazer só quando me chamarem. E se me chamarem para fazer uma coisa que eu não quero, como aconteceu em alguns projetos. Eu ia e participava de três dias de leitura, depois dizia: “desculpa, mas não quero fazer”

⁴²Depoimento de Antonio Fagundes concedido à Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota no dia 08/10/2002. Material não publicado e gentilmente disponibilizado pela professora.

Porém, ao mesmo tempo, eu pensava que era louco porque precisava pagar o aluguel. O que eu faço? [...] Na verdade, os autores nacionais, que queríamos, eram os que discutiam a realidade brasileira e que ajudavam a construir a resistência. Eles eram dois ou três e estavam acabando.⁴³

Nesse sentido, o que podemos notar é a preocupação de Fagundes entre montar algo que fomentasse a resistência e, ao mesmo tempo, encontrar algo que lhe sustentasse. Ficou nesse impasse por muitos anos até que com o arrefecimento da ditadura pode realizar seu próprio projeto, no qual trabalharia textos de seu gosto e com sua escolha estética. Todavia, isso só foi possível com a abertura política e com o início da Nova República.

Assim, o início da Nova República em 1985, após a derrocada da ditadura militar, foi sendo instaurado como uma “mistura híbrida” entre o velho e o novo. De forma inegável estamos tratando agora de um novo regime, no qual a forma de dominação não é mais exercida por militares, mas sim por parlamentares. Criou-se também uma nova constituição que visou fortalecer o papel do Congresso e preservar as liberdades individuais. Para isso o direito de organização política foi especificado e foram introduzidos novos direitos aos cidadãos, que antes não constavam em nosso sistema jurídico. O voto único e individual, secreto, foi restabelecido e, enfim, votou-se para um novo dirigente da república. Ainda sobre o processo de abertura política e o início da Nova República, nos diz Sonia Regina de Mendonça e Virginia Maria Fontes:

O processo de abertura política correspondeu, em princípio, a um projeto dos militares, limitando-se a uma descompressão tutelada. Ao longo dos anos 80, no entanto, os desdobramentos deste processo ultrapassariam sua própria capacidade de controle. A corporação fragilizava-se mediante a exposição pública de suas profundas divisões internas [...] A transição permaneceria, entretanto, altamente negociada, flutuando em função da mobilização das mais diversas forças sociais. A campanha das Diretas Já é seu mais expressivo exemplo.⁴⁴

Assim, a abertura política, iniciada pelos militares, só foi possível graças aos movimentos artísticos e culturais aliados a uma crise econômica do regime defendido pelos governantes ligados ao exército. A crise de legitimidade sofrida pelo governo devido aos

⁴³Depoimento de Antonio Fagundes concedido à Prof.^a Dr.^a Rosângela Patriota no dia 08/10/2002. Material não publicado e gentilmente disponibilizado pela professora.

⁴⁴ MENDONÇA, S. R.; FONTES, V. M. **História do Brasil Recente: 1964-1992**. São Paulo: Ática, 1996, p. 87.

movimentos de massa associada a esses aspectos anteriores deu a tônica à chamada abertura.

Após a abertura política em 1986, o teatro brasileiro, tem que se redefinir e buscar novas formas de encenar e encarar a realidade, com o tratamento de novas temáticas. Temas que conseguissem tratar dos novos problemas sociais e de um sistema excludente até mais velado que o anterior. O teatro engajado, mesmo influenciando esse novo momento, perde sua autonomia e alguns produtores, como Othon Bastos, não conseguiram encontrar caminhos e soluções acerca do que deveria ser privilegiado a partir de então, repare o seu comentário:

[...] agora, mesmo ressabiado, acho que o teatro brasileiro depois dessa abertura entre aspas tem que mudar, tem que tomar uma outra consciência, tem que vir novos anseios e novas discussões políticas, tem que mostrar o que se passa no cotidiano. O público tem que ir ao teatro e a discussão que estiver no palco tem que ser a discussão do cotidiano.⁴⁵

Assim sendo, a grande dificuldade após a enorme luta pela redemocratização era como redefinir o papel do teatro e de seus atores. A forma como atrair o público, também, era uma grande incógnita. É justamente na transição de um Brasil autoritário para um país democrático que a idéia da criação de uma companhia teatral, para retratar os novos momentos, surge. Antonio Fagundes cria, então, a Companhia Estável de Repertório e no ano de 1982 inaugura-a junto ao espetáculo **Morte Acidental de um Anarquista**.

Funda ainda a Companhia Estável de Repertório (C.E.R.) onde se preocupa com questões voltadas para a formação do público teatral, alcançando, inclusive, boas bilheteiras, atraindo um grande público. Tal Companhia de Teatro, ao longo de sua vida teve as seguintes produções: **O Homem Elefante** (Bernard Pomerance; direção: Paulo Autran); **Xandu Quaresma** (Chico de Assis; direção Adriano Stuart); **Cyrano de Bergerac** (Edmond Rostand; direção: Flávio Rangel); **Carmem com Filtro** (Daniela e Gerald Thomas; direção: Gerald Thomas); **Nostradamus** (Doc Comparato; direção: Antonio Abujamra); **Fragments de um Discurso Amoroso** (Roland Barthes; direção: Ulysses Cruz); **O País dos Elefantes** (Louis Charles Sirjacq; direção: Alain Millianti); **Muro de**

⁴⁵BASTOS, O. Depoimento. In: KHOURY, Simon. **Atrás da Máscara**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 96.

Arrimo (Carlos Queiroz Telles; Direção: Antonio Abujamra). Enfrentando a crise econômica e os altos juros a C.E.R. é desfeita, obrigando Fagundes a repensar os modos de produção dos seus espetáculos. E é nesse íterim que surge a Fagundes Produções Artísticas, na qual o primeiro espetáculo teatral é justamente **Macbeth**, montado sob um sistema de cooperativa entre os envolvidos na montagem, possibilitado levar o texto aos palcos.

Contudo, apesar da maioria das críticas sobre **Macbeth** colocarem como protagonistas da disputa Antunes Filho e Antonio Fagundes, o nome de Ulysses Cruz (São Paulo, SP, 1952) é peça fundamental para a compreensão do embate de opiniões sobre as duas encenações do texto de Shakespeare. Seus primeiros trabalhos surgem junto à Fundação das Artes de São Caetano do Sul, onde Ulysses encena, em 1981, **O Coronel dos Coronéis**, texto de Maurício Segall e, em 1982 o musical *Lola Moreno*, criação coletiva de Bráulio Pedroso, Geraldo Carneiro e John Neschling.

No ano seguinte torna-se diretor-assistente de Antunes Filho no Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), colaborando com as montagens de **Macunaíma**, **Nelson 2 Rodrigues** e **Romeu e Julieta**. Ainda no CPT, e a partir dos aprimoramentos das questões estéticas ali desenvolvidas, Ulysses Cruz funda, em 1985, o grupo teatral Boi Voador, no qual já despontavam as características que marcariam a carreira do jovem diretor. Nesse sentido, eram privilegiadas as adaptações de textos não teatrais, sempre marcadas pela forte visualidade e pelo destaque da cena. Sobre o grupo, é o próprio Ulysses que faz a seguinte afirmação:

[...] Não queremos reproduzir: nossa arte sempre implicou em criação e recriação. A apropriação de sentidos interiores e exteriores, nacionais e internacionais, e posteriormente sua transformação em matéria-prima para nossos artistas e técnicos caracterizam essa não-reprodução do já estabelecido, que julgamos fundamental em busca de um caminho próprio⁴⁶.

Das pesquisas realizadas no Boi Voador surge a montagem de **Velhos Marinheiros**, inspirado no romance de Jorge Amado. Com a boa recepção do público e crítica, o grupo se desliga dos trabalhos junto ao CPT e inicia suas atividades de forma mais autônoma.

⁴⁶CRUZ, Ulysses. O espírito voador do Boi. In: PANTALEÃO E AS VISITADORAS. Direção Ulysses Cruz texto Ulysses Cruz. São Paulo, 1990. Programa do espetáculo apresentado em 1990.

estendendo ainda mais o processo de criação de novas linguagens cênicas. No mesmo período é encenando, em 1986, **O Despertar da Primavera**, texto de Frank Wedekind. Associado às influências assimiladas de seu antigo tutor, e a partir do privilégio dado à cena, o trabalho de Ulysses ganhava cada vez mais uma identidade definida. Nos anos seguintes, as pesquisas com a cena teatral ficariam marcadas como a principal característica do trabalho do diretor. Seguiram-se ainda as montagens de **Corpo de Baile**, adaptação do texto de Guimarães Rosa, **Fragments de um Discurso Amoroso**, adaptação do livro homônimo de Roland Barthes – tendo Antonio Fagundes como protagonista –, além de várias outras encenações. Mais tarde essa parceria com Fagundes seria retomada em 1992, justamente para a encenação de **Macbeth**. Sob essa ótica, as afirmações de Edelcio Mostaço dão a dimensão da importância do trabalho de Ulysses Cruz e do Boi voador para um novo modo de fazer teatro que nascia e firmava em meados dos anos 80:

O Boi Voador foi um celeiro de talentos e projetos. Guardando a inquietação originária do CPT, voltou-se para uma nova teatralidade, calcada quer sobre o realismo mágico latino americano quanto o forte imaginário brasileiro, não se intimidando diante de formas novas ou limites inexplorados. Mestre de efeitos cênicos inesperados e surpreendentes, Ulysses Cruz tirou partido tanto de um jorro d'água em *Velhos Marinheiros*, ao som de *It's a Long Way*, com Caetano Veloso, quanto de carretéis de fios elétricos à guisa de corcêis em *Corpo de Baile*. Sua imaginação desenfreada - transferida ao grupo sob o formato de instigantes desafios a serem vencidos - levou-os a interpretações mediadas pelo simbólico e o arquetípico, calcadas na fusão do lúdico com o rigor formal. Gregário por excelência, Ulysses foi um disseminador, colocando o boi para voar. Forjou sub-grupos, incentivou talentos, explorou potencialidades, tornando a década de 80 um dos pródigos períodos da cena brasileira⁴⁷.

Os comentários de Mostaço sobre a carreira de Ulysses Cruz deixam entrever as questões que eram postas no momento em que o diretor solidificava sua carreira. Marcada pelo aparecimento de novos encenadores, a década de 80 deixava para trás as experiências dos anos anteriores e promovia uma ruptura significativa no meio teatral. A sobreposição da cena sobre a palavra, exploração imaginativa de novas linguagens e as adaptações de textos literários surgiam como maneira de romper com antigos paradigmas que ainda assombrava

⁴⁷MOSTAÇO, Edelcio. O Boi Voador foi um celeiro. Florianópolis, nov. 2003. Parecer sobre o grupo Boi Voador escrito especialmente para a Enciclopédia de Teatro Itaú Cultural. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br>> Acesso em: 30 ago. 2010.

o país. Prova desse novo movimento revigorador no meio cultural, a extensão dos trabalhos desses novos diretores para outras propostas artísticas ficava cada vez mais evidente. Ulysses, por exemplo, participou da criação de desfiles e enredos para a escola de samba carioca *Vai Vai*. Mais tarde desenvolveria ainda projetos em parceria com a Rede Globo de Televisão, tanto em novelas quanto em programas infantis.

Contudo, as investidas em outras áreas de produção artística não eram vistas com bons olhos. A temática do teatro comercial, o flerte com os meios de comunicação massa rendiam a Ulysses o rótulo de “vendido”, aquele que teria se entregado à lógica comercial sem se preocupar com questões advindas da própria arte e da sociedade. Em uma reportagem sobre o diretor para a revista **Veja**, Marcelo Marthe salientava que

Hoje, ele possui uma escola de teatro em São Paulo e uma vez por ano co-dirige uma montagem dos alunos. Mas garante que é só passatempo. A TV virou seu ganha-pão – coisa vista como heresia por muita gente do teatro. Entre os xiitas da classe, quem flerta com a televisão é tido como “vendido”. “Enquanto esse pessoal ficar olhando para o próprio umbigo, o teatro só vai perder público”, afirma Cruz. Ele não poupa de farpas seu ex-mentor, Antunes Filho. “Ele fala bobagens contra a TV por preconceito”, diz. “Mas ela é a única manifestação cultural digna de nota neste país⁴⁸.”

A afirmativa de Cruz, sobre a televisão ser a única manifestação digna de nota no país, retorna às questões sobre qual o papel destinado ao teatro numa sociedade em vias de transformação. Do outro lado da moeda, surgiam as críticas de seu antigo companheiro de pesquisas, ressaltando o descrédito das novas formas de entretenimento. O debate, mais uma vez, parecia girar em torno de questões entre a arte e a mercadoria, o artístico e a diversão.

Sobre a participação do teatro na sociedade, a descrição de um rápido diálogo do diretor com Antonio Fagundes, à época da encenação de **Macbeth**, expõe uma perspectiva descrente sobre as possibilidades do teatro na contemporaneidade:

Dez anos atrás, depois de levar *Hamlet* ao palco, Cruz sentiu medo de se fechar num metiê estéril. “Eu já começava a me sentir amargo como meus colegas de profissão”, afirma. Em crise, destruiu dois cenários. “Entre numa obsessão de só querer fazer Shakespeare, o que é inviável no

⁴⁸MARTHE, M. **Ser ou não ser teatral**. Revista *Veja*, s/d. Disponível em http://veja.abril.com.br/300507/p_122.shtml Acesso em: 30 ago. 2010.

Brasil", diz. Cruz queria criar uma companhia para montar as 36 peças do autor inglês, mas desistiu depois de ouvir a reação do ator Antonio Fagundes a seu plano. "Ele ficou com os olhos cheios de lágrimas e me disse: 'Você vai se matar fazendo essa companhia'", recorda-se⁴⁹.

Sob esse pano de fundo estreava **Macbeth**. Antes mesmo de ficar marcado pelo debate entre duas encenações, tendo como principais protagonistas Antunes e Fagundes, era estabelecido secretamente o confronto entre um jovem aprendiz e seu mestre, entre o conservador experimental e o novo audacioso.

1.4 AS CRÍTICAS DOS ESPETÁCULOS

1.4.1 ESTRÉIAS, CONFRONTOS E POLÊMICAS:

Macbeth e **Trono de Sangue** receberam larga cobertura da imprensa no ano de suas encenações. Por se tratarem de duas montagens com nomes conhecidos nacionalmente, foram produzidos sobre os espetáculos uma imensa variedade de críticas, artigos e manchetes noticiando suas estréias e posteriormente textos analisando as especificidades de cada montagem. Contudo, o teor crítico encontrado nas páginas dos jornais suscitava discussões que oscilavam entre temas que, a partir das peças, dialogavam com problemáticas advindas de vários setores da sociedade. Mais do que apenas noticiar a estréia ou analisar formalmente as apresentações, as críticas revelavam em seu conteúdo assuntos que permeavam os próprios contornos que ganhava o teatro naquele ano, quer no seu conteúdo estético, quer nas instâncias políticas e econômicas.

Com efeito, uma das primeiras críticas sobre **Macbeth**, publicada no **Jornal da Tarde**, dois dias antes da estréia da peça, exhibe um caráter misto em sua composição. O texto assinado por Alberto Guzik e Gláucia Leal mescla informações sobre a *première*, assinalando algumas informações sobre a peça de Shakespeare. Atentava, ainda, para os

⁴⁹Ibid.

aspectos particulares que estavam envoltos na encenação de Ulysses Cruz. Porém, o principal enfoque recai sobre a figura de Antonio Fagundes. Ilustrado com uma foto de Fagundes careca, o título em destaque é **Vilão outra vez**. Acima e abaixo do destaque, ainda encontram-se dois subtítulos menores, que diziam, respectivamente, **Antonio Fagundes raspa a cabeça para interpretar Shakespeare** e **Ele será o sanguinário rei Macbeth**.⁵⁰ A matéria começava da seguinte maneira:

Antonio Fagundes está pronto para interpretar o sanguinário usurpador *Macbeth*, que nesta quinta-feira, dia 23, estréia no Centro de Convivência, em Campinas. Mas os fãs de Fagundes que esperarem encontrar o charmoso vilão Felipe Barreto, da novela *Dono do Mundo*, vão levar um susto. O ator raspou a cabeça. Talvez para apagar qualquer vestígio do cirurgião sem caráter. Careca, Fagundes vai dar ao rei e assassino escocês, imortalizado por William Shakespeare, um ar de *skinhead*. Ou de Lex Luthor, o vilão que inferniza a vida do *Superman*.⁵¹

O enfoque dado à figura de Fagundes levanta algumas questões pertinentes. No título do artigo, o nome da peça e do autor são deixados em segundo plano, colocando em evidência apenas o principal ator envolvido na montagem. Naquele momento, Fagundes acabava de sair de uma novela não qual seu personagem havia causado grande impacto junto ao público televisivo⁵². Cabe a questão: associar os dois trabalhos seria uma forma de arregimentar os espectadores para o teatro? A (anti) popularidade do papel de Fagundes na novela, exibida no horário nobre da televisão brasileira, certamente ainda estava presente no imaginário dos espectadores que acompanhavam a saga do cirurgião plástico ganancioso.

Além da referência ao papel do ator na novela, seguem-se ainda duas referências populares que tentam aproximar o público do texto shakespeariano: os temidos neonazistas (*skinheads*) e o vilão das histórias em quadrinhos, Lex Luthor, antagonista nas aventuras do *Superman*. Guzik e Gláucia Leal optam por construir um texto que deixa, antes mesmo de discorrer sobre o texto teatral, uma pré-referência para os leitores do que viria a ser a

⁵⁰LEAL, G. G. A. Vilão Outra vez. **Jornal da Tarde**, p. 21, 21 jan. 1992.

⁵¹Ibid.

⁵²A novela em questão era *O Dono do Mundo*, no qual Fagundes interpretava o cirurgião plástico Felipe Barreto, um homem que não medira esforços para tirar a virgindade de Márcia (Malu Mader), a noiva de um funcionário seu.

principal temática envolvida. Para isso associam imagens cotidianas do mal para estabelecer uma conexão entre o texto de 1606 e os seus equivalentes na atualidade.

Portanto, um duplo movimento é estabelecido: a popularidade de Fagundes é associada a temas cotidianos para promover um repertório comum aos possíveis espectadores da peça. Quando analisadas à luz do discurso de Fagundes, no mesmo artigo, tais apontamentos se tornam ainda mais claros:

“Essa montagem de *Macbeth* pode ser considerada fruto de uma vontade política, porque todos estão trabalhando desde setembro sem receber nada”, afirma Fagundes exibindo sua reluzente nova e reluzente calva. O ator está certo de que chegou o momento de as produções clássicas ganharem espaço entre o público brasileiro. “não há razão para complicar: as pessoas sempre querem ver trabalhos de qualidade”, garante. Com base nessa idéia, pretende dar continuidade ao projeto *MilkShakespeare*, que prevê a montagem de outras duas peças do autor ainda esse ano, além do texto escrito por Maria Adelaide Amaral a pedido de Fagundes, para facilitar aos espectadores a compreensão dos textos de Shakespeare.⁵³

De fato, a intenção expressa por Fagundes se dirige a uma popularização de textos clássicos do dramaturgo inglês. O próprio nome do projeto, do qual emana a encenação, associando o nome da popular bebida norte-americana ao do bardo, sugere a intenção de tornar acessível ao público um dos mais importantes autores de todos os tempos. Seguiam-se ainda comentários mais gerais sobre o texto, informando o enredo da peça, os enfoques principais da trama, dados sobre o autor e referências a outros textos do mesmo. Como a peça ainda não havia estreado, as notas sobre a concepção estética adotada por Ulysses Cruz são abordadas segundo as informações dadas pelo próprio diretor e que refletem sobre figurinos, distribuição dos elementos em cena e estratégias usadas para misturar “estilos e gêneros”.⁵⁴

Contudo, em um dado momento, há uma afirmativa de Fagundes que chama a atenção. O ator comenta que a iniciativa deve ser considerada fruto de uma “vontade política”. Entretanto, as causas pelas quais essa afirmação é estabelecida pelo ator indicam que o “político” surge não dos aspectos relacionados à peça, mas sim dos empecilhos encontrados para sua materialização.

⁵³LEAL, G. G. A. Vilão Outra vez. **Jornal da Tarde**, p. 21, 21 jan. 1992.

⁵⁴Ibid.

Dito de outra maneira, o político, assim como enxergado por Fagundes, liga-se às questões econômicas vinculadas à peça, já que esse era o primeiro empreendimento do ator após o fechamento da Companhia Estável de Repertório (C.E.R.). A viabilização de **Macbeth** só teria sido possível a partir do sistema de cooperativa, na qual atores e produtores arcariam com as despesas da montagem, assumindo os riscos da bilheteria:

Mais do que um clássico que enfoca temas atuais, como a luta pelo poder, crimes e guerras, pra Fagundes a produção de *Macbeth* escrita em 1606, é uma aventura. O trabalho desafiou as 30 pessoas (diretor, técnicos, equipe de produção e 12 atores) envolvidas na montagem, orçada em US\$ 300 mil. Apenas a formação de uma cooperativa permitiu a estréia de *Macbeth* em plena crise. A direção tem assinatura de Ulysses Cruz. No elenco, além de Fagundes, estão atores consagrados: Vera Fisher, Paulo Goulart e Stênio Garcia.⁵⁵

Ao mesmo tempo em que o texto incumbe-se de noticiar a estréia de **Macbeth**, de forma a familiarizar o espectador do conteúdo da peça, ele também toca em pontos específicos sobre as condições de produção pelas quais passavam o teatro nacional. Se por um lado as características que visavam um apelo propagandístico e popular são constantes e evidenciáveis, por outro a questão da crise econômica, que assolava o país, é o pano de fundo no qual os autores da notícia pautaram-se. São fundidos, portanto, dois caminhos. Um no qual o ator é o ponto de partida para a articulação da crítica e outro que veladamente chama a atenção para as questões econômicas do momento. Então, qual seria o alvo da notícia quando podem ser encontrados elementos que ora denotam para um apelo mais simplificado e esclarecedor e ora para problemas de ordem econômica?

Posteriormente, no dia da estréia de **Macbeth**, uma pequena nota escrita na **Folha de São Paulo** também trazia para o centro da discussão a questão financeira envolvida na montagem da peça sem, contudo, abandonar o privilégio de Fagundes. Sob o título de **Fagundes fica careca para fazer Macbeth**, Nelson Silveira Jr. comenta que:

Em clima de superprodução, a montagem, que começou em setembro, está orçada em US\$ 300 mil (cerca de Cr\$ 350 milhões no câmbio paralelo). São 19 atores que recriam no palco a aura de maldição da peça de Shakespeare. A produção é cooperativa. Ela é bancada pelo elenco, que dividirá um percentual de bilheteria.⁵⁶

⁵⁵LEAL, G. G. A. Vilão Outra vez. **Jornal da Tarde**, p. 21, 21 jan. 1992.

⁵⁶SILVEIRA JR., N. Fagundes fica careca para fazer *Macbeth*. **Folha de São Paulo**, p. 5, 23 jan. 1992.

Novamente, a estrutura utilizada por Guzik é encontrada no texto de Nelson Silveira. Um rápido esboço sobre o enredo, a ênfase na cabeça raspada de Fagundes e a desvinculação de seu papel com o da novela que acabara de fazer e, por fim, a questão econômica acerca da produção. O “clima de superprodução” apontado por Silveira antevê um impasse. Mesmo durante uma crise econômica, o que levaria uma produtora a arcar com os desafios de encenar uma peça com alto valor de custo? Como assumiriam os riscos de arcar com prejuízos, já que a montagem havia sido possível apenas por uma iniciativa coletiva? Se havia a necessidade de tornar Shakespeare “familiar” às pessoas, assim como implícito no texto de Guzik, quais as garantias de que **Macbeth** seria bem aceito pelo público, gerando lucros para os produtores?

Aqui, algumas respostas podem ser esboçadas. Além de Antonio Fagundes, **Macbeth** ainda contava com outros atores consagrados na televisão. Faziam parte da montagem Paulo Goulart, Stênio Garcia e Vera Fisher, rostos conhecidos do grande público televisivo. Uma possibilidade a ser encarada diz respeito à maneira pela qual as notícias foram organizadas, de tal modo que o enfoque recaísse no consagrado ator o que constituiria, talvez, uma estratégia de divulgação para atrair público, assegurando o comparecimento desses ao teatro. Seria esta uma forma do espectador ter um contato mais próximo com seu ídolo através da atividade teatral, pois a relação entre platéia e atores se dá de forma mais íntima. A sensação de proximidade da cena poderia se efetivar enquanto um diferencial face à televisão, na qual a distância das produções torna a relação do ator e seu séquito de fãs virtualizada.

Enxergada por essa possível lógica, as notícias da estréia de **Macbeth**, da forma como encontrada nos jornais, cumpriria distintos papéis. Anunciava, mas ao mesmo tempo criava estratégias para uma divulgação com características de marketing. Se a proposta fosse consolidada, tanto a intenção dos produtores quanto a de Fagundes seria conseguida. O público que por acaso não conhecesse a obra se sentiria interessado a ir ao teatro e, pelo prestígio do ator protagonista, seriam mergulhados no mundo das tragédias shakespearianas.

Dessa forma, se uma das intenções de Fagundes era a formação de um público a partir da encenação de textos clássicos, o canal de comunicação com essa população foi justamente a crítica que teria em si a função de mediar o teatro enquanto manifestação artística junto ao seu alvo potencial: a população em geral. Tal iniciativa não aconteceria, por exemplo, na estréia de Antunes, marcada por outros impasses.

Assim, se a estréia da montagem de Fagundes foi marcada pela vinculação com a imagem do ator, **Trono de Sangue** teria sua equivalência na figura do diretor Antunes Filho. Notoriamente, um dos maiores diretores de teatro no Brasil, a força da sua presença em qualquer texto sempre é cercada de expectativas e elogios. Todavia, um mês antes da estréia de *Trono* em São Paulo, a notícia que era estampada na *Folha* incidia sobre a “coincidência” na montagem do mesmo texto encenado por Fagundes.

Sob título de **Macbeth abre guerra no palco**,⁵⁷ o texto de Nelson de Sá explorava o ocorrido no Astor Place em 1849 e o aproximava ao ano de 1992. O subtítulo que fazia parte da matéria acentuava ainda mais o “conflito” iniciado pela dupla encenação da peça. Seguiu-se, ainda, um texto complementar que relatava os acontecimentos nos Estados Unidos envolvendo **Macbeth**. A aproximação entre os dois fatos tomava o centro do texto, no qual eram exibidas as fotos de Fagundes e Antunes lado a lado. Contudo, a rivalidade anunciada por Nelson Sá já ensaiava sua materialização há algum tempo, quando Antunes e Fagundes deram declarações comentando o fato. Ali já se estabeleceriam os alicerces que motivariam as desavenças que se tornaram públicas:

O confronto já começou, na verdade. Antunes Filho, há cerca de um mês, escreveu um artigo para a revista “Veja” achincalhando os atores de televisão. Para Antunes, “essa história de democratizar a arte dramática é papo furado”. Segundo ele, Luiz Mello – o seu Macbeth – é dos poucos atores que podem se olhar no espelho e “não sentir vergonha”. Afinal recusou convites da Globo, da Manchete, do SBT e “tem a consciência limpa”.⁵⁸

Ademais, Nelson Sá explorava as afirmações e oposições envolvendo os dois protagonistas no desentendimento. Retornando o incidente do Astor Place, a equivalência é retratada da seguinte maneira:

⁵⁷SÁ, N. “Macbeth” abre guerra nos palcos. **Folha de São Paulo**, p. 4-1, 17 abr. 1992.

⁵⁸Ibid.

Não é a primeira vez que a peça escocesa tem montagens simultâneas na mesma cidade, nem que provoca a mesma escaramuça. Em Nova York, em maio de 1849, “Macbeth” esteve em cartaz com um espetáculo popular, que lembra o de Fagundes, e um espetáculo aristocrático, que lembra o de Antunes.⁵⁹

A divisão entre “popular” e “aristocrata” associada ao ocorrido no Astor deixa transparecer a perspectiva que tomava de assalto o texto de Nelson de Sá. Criou-se a dicotomia entre um teatro preocupado com o público, de gosto popular, tido como *comercial*, em contraposição àquele movido pelo apreço e pesquisa estética, desvinculado de qualquer intenção que seja a geração de lucros a partir da bilheteria do espetáculo.

A fala de Antunes, dessa maneira, encaminha o discurso no sentido de levantar a polêmica sobre esse tipo de relação encontrada nos palcos. Ao afirmar que a sua encenação não corresponde a um projeto que se vincula a preceitos puramente comerciais, o diretor sugere que a montagem de Fagundes seria regida unicamente com vistas à geração de lucro. Pensada nesses termos, as próprias matérias que saíram às vésperas da estréia de **Macbeth** refletiriam esse aspecto, uma vez que davam ênfase no papel de Fagundes e deixava as discussões sobre o texto de Shakespeare em segundo plano.

À conclusão de que sob o pano de fundo da “democratização da arte” existiria uma iniciativa comercial se fez entendida ao longo de todo o texto. Tal posicionamento mantido por Antunes é semelhante ao de Nelson de Sá, que partilha no seu artigo de opiniões muito próximas das do diretor. Assim, ao final, o ponto de vista tanto do diretor quanto do crítico é selado com a postura na qual o “conflito” das duas montagens passa a ser de ordem ideológica:

Estava armado o pano de fundo para a tragédia. Só faltava mesmo a maldição de “Macbeth”. O conflito de Antunes Filho e Antonio Fagundes não deve chegar, é claro aos 22 mortos de William Macready e Edwin Forest. *Mas repete-se a divisão estanque entre teatro de qualidade e teatro de bilheteria, ou entre teatro experimental e teatro comercial.* E repetem-se os ataques de parte a parte, que ainda estão por culminar com as peças em cartaz.⁶⁰ (Destaque nosso)

⁵⁹SÁ, N. “Macbeth” abre guerra nos palcos. **Folha de São Paulo**, p. 4-1, 17 abr. 1992.

⁶⁰Ibid.

Trono de Sangue assumiria o papel de teatro experimental e aristocrático enquanto **Macbeth** seria o representante do teatro popular e comercial. Dividir as duas montagens nessa escala de valores consistiria em determinar, de certa forma, também o público ao qual se destina cada um dos espetáculos. Mantida a lógica de Nelson de Sá e de Antunes Filho, a divisão de propostas se estenderia à segmentação de público. Existiria, então, um espectador privilegiado e capaz de assimilar um teatro calcado na experiência e outro compelido a experimentar apenas as manifestações mais simplificadas e calcadas no gosto popular, deixando de lado qualquer ligação com o ideal artístico em si?

Mediante as abordagens acima destacadas, fica implícito a noção de um público fragmentado, tanto pela classe social quanto pela apuração do gosto na qual existiria um produto diferenciado para cada segmento da sociedade. Levado tais afirmações adiante, o campo de inovações e busca por novos olhares na cena teatral reduziria suas possibilidades à uma pequena parcela da população. A manchete, antecipando a encenação de Antunes, que ainda iria entrar em cartaz, promove, ao mesmo tempo, uma discussão sobre o papel do teatro junto à sociedade, conferindo legitimidade ao diretor pela sua vinculação ao experimentalismo, o que o excluiria de fazer “teatro comercial”.

Diante das notícias elencadas até agora, as divisões pelas quais as críticas se pautavam começam a ganhar contornos mais definidos. As atribuições de sentidos associadas às duas montagens passam pelo campo do comercial, da experimentação estética, do papel do diretor, do ator e chegam até a participação do público nesse processo. A legitimação de tais encenações, por parte da crítica, assume distintas funções perante a sociedade. Consideradas tais evidências, as estruturas inerentes às críticas ganham novos significados. Já próximo à estréia, o texto de Alberto Guzik para o **Jornal da Tarde** expressa essas características. Após uma breve menção ao texto e a montagem de Fagundes, o que sobressai no artigo é novamente o papel do diretor:

Antunes é o maior e mais ambicioso diretor do teatro brasileiro. E seu *Macbeth* leva ainda mais longe a pesquisa da interpretação teatral que o encenador vem aprofundando há doze anos, desde *Macunaíma*. Os cenários de J.C Serroni e os figurinos de Romero Andrade Lima, profissionais premiados, credenciam *Trono de Sangue* como um dos espetáculos obrigatórios da temporada.⁶¹

⁶¹GUIZIK, A. A versão de Antunes para *Macbeth*. **Jornal da Tarde**, p. 22, 18 maio 1992.

A atuação de Antunes no teatro brasileiro e seu prestígio por encenações consagradas lhe garantem autoridade mediante projetos por ele iniciados. A menção a **Macunaíma**, marco da virada na carreira de Antunes, expõe as “credenciais” que garantem ao espetáculo a credibilidade e projetando-o para o sucesso certo. Porém, diferentemente do texto que produzira para a estréia de **Macbeth**, o texto de Guzik sobre *Trono* conduz o leitor por outros referenciais.

As menções a elementos do cotidiano popular desaparecem e em seu lugar aparece a citação de uma encenação consagrada na história do teatro nacional. Se forem comprovadas as afirmações de que existe realmente uma distinção entre os públicos que privilegiam cada uma das montagens, o texto de Guzik busca um tipo de espectador que não necessita de maiores explicações sobre o texto de Shakespeare e mais: ele tem consciência da importância de Antunes Filho, reconhecendo a sua trajetória. Ou então, o mesmo espectador que já assimilara as informações contidas no artigo sobre **Macbeth** teria agora outra perspectiva sobre um texto do qual se familiarizava por conta de uma montagem anterior. Se a primeira afirmativa for válida, suas conseqüências vêm ao encontro da separação de diversos níveis de espectadores para o teatro. Confirmada a segunda postulação, o rompimento com a idéia de um público aristocrático e outro popular é desmitificada e as afirmações de Antunes e Nelson de Sá perdem sua validade.

Entretanto, há de se considerar que esses artigos surgem em momentos anteriores às encenações e, portanto, cumprem a função que, antes de tudo, servem ao propósito de tornar público os trabalhos que os diretores, atores e demais pessoas envolvidas intencionam levar aos palcos. Mesmo assim, não deixaram de explorar as possibilidades que tais apresentações suscitariam junto à sociedade, levantando aspectos particulares que confluiriam para um tema em comum: a relação entre o teatro comercial e o teatro experimental.

Posteriormente é necessário abordar as críticas produzidas no momento imediato das encenações para, a partir do olhar sobre a cena, identificar quais aspectos foram privilegiados pelo corpo de críticos que tomou para si a tarefa de analisar os espetáculos.

1.4.2 DEPOIS DO ESPETÁCULO: OUTRAS CONCLUSÕES

Se nos artigos anteriores às encenações a menção ao texto teatral ganha pouco espaço para discussão, logo após a estréia das montagens de **Macbeth** ela assume uma postura fundamental e a partir do qual os críticos instauram seus julgamentos. Assim é estabelecida a relação entre o texto e a cena, da qual surgem as impressões imediatas perante as distintas apropriações do texto de Shakespeare. Dessa maneira, as idéias contidas na peça são observadas à luz das específicas maneiras enxergadas pelos diretores, como também nas interpretações dos atores escalados para cada papel. Por hora, nos deteremos sobre as impressões dos críticos sobre a cena, na tentativa de compreender a partir de quais parâmetros a avaliação crítica foi elaborada, para localizar os embates que permeiam a recepção das montagens no ano de 1992. Como ressaltado anteriormente, o texto surge em um momento específico e resguarda as marcas do tempo no qual foi produzido. A sua retomada em um momento diferente acarreta novas pertinências que surgem de seu interior e, da mesma maneira, as estratégias e usos na sua concepção de montagem obedecem a códigos e linguagens do tempo no qual **Macbeth** foi trazido aos palcos novamente.

Diante disso, o olhar da crítica após as encenações é consideravelmente modificado. As possibilidades cogitadas agora se tornaram reais e decisivas para que o enfoque sobre as peças fosse alterado. Do confronto entre o texto e suas respectivas montagens acarretaram-se múltiplos significados, acrescentando sentidos que marcariam pontualmente tanto a direção de Antunes Filho quanto a de Ulysses Cruz.

No caso específico da montagem de Ulysses Cruz há ainda outro aspecto relevante. **Macbeth** chegava aos palcos de São Paulo após uma primeira temporada que passara por Campinas, Belo Horizonte e Santos. Essa opção foi justificada por, dentre outras questões, janeiro ser um mês relativamente fraco do ponto de vista comercial.

Desta forma, o espetáculo poderia ser “testado” em proporções menores, sem que isso compromettesse financeiramente o investimento feito na peça. Do ponto de vista estético, serviria também para assimilar a recepção do público e corrigir possíveis falhas para quando o espetáculo ganhasse os palcos da capital. Assim, a experiência em Campinas surgiu como um “laboratório” de testes para o **Macbeth** que, dois meses depois, estrearia

em São Paulo. Entretanto, para Guzik, com as mesmas qualidades e defeitos que apresentava em sua primeira estréia:

O *Macbeth* de Antonio Fagundes e Ulysses Cruz chega a São Paulo sem perder as qualidades e s defeitos que apresentava na estréia, em Campinas, há dois meses. O espetáculo é o melhor que Ulysses criou nos últimos anos. Embora a adaptação simplifique a peça de William Shakespeare, eliminando e recriando cenas e personagens de forma arbitrária, a encenação de *Macbeth* é coerente, bem articulada e forte. Mas o diretor esbarra com um elenco de apoio frágil, por vezes até incompetente. E ainda que *Macbeth* seja um dos trabalhos mais sucintos e econômicos de Ulysses, o diretor não resiste à utilização de cenas que nada acrescentam ao espetáculo, são meramente decorativas e redundantes⁶².

Apesar de uma pré-temporada, **Macbeth** parecia oscilar sob os mesmos percalços que já haviam sido observados pelo crítico ainda no momento de sua estréia. Tais apontamentos giravam principalmente em torno da simplificação de um texto encarado como complexo e de extrema densidade cênica. A menção ao fraco elenco de apoio ainda acentuaria mais um ponto negativo ao espetáculo, que contava ainda com cenas entendidas como desnecessárias, resultantes apenas de um embelezamento visual com caráter nulo para o desenvolvimento da trama.

Porém, se retomadas as primeiras críticas do espetáculo, quando ele ainda estava em cartaz na cidade de Campinas, os apontamentos de Guzik assumem conotação inversa. Alguns dos problemas cênicos encontrados na peça surgiam, paradoxalmente, a partir dos motivos pelos quais a peça havia atingido enorme sucesso de público em sua estréia. Se a simplicidade e os cortes feitos por Ulysses Cruz obtiveram maciça desaprovação por parte da crítica, esses mesmos fatores garantiram a aproximação com uma platéia que porventura desconhecesse o texto.

Assim, **Vigor dark para Macbeth**, escrito por Guzik no **Jornal da Tarde**, quando a peça ainda estava em Campinas, mescla informações interessantes. No início do texto, foi dedicado um espaço considerável para comentar o sucesso da montagem de **Macbeth** por Ulysses Cruz. Entretanto, a aceitação da qual Guzik se refere diz respeito ao

⁶²GUIZK, A. *Macbeth* exagera no supérfluo. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 23, 19 mar 1992.

público que havia prestigiado o espetáculo, demonstrando que o apelo popular do qual fazia nota ainda antes da estréia havia se confirmado:

“É muito forte. Não sei se entendi tudo, mas que é forte, isso é”. No fim da tarde de domingo, Maria Lúcia Castro, dona de casa, estava impressionada quando saiu de braço com o marido do Centro de Convivência Cultural, em Campinas. Tinha acabado de ver *Macbeth*, com Antonio Fagundes e uma excepcional Vera Fisher. “Tem tanta mortandade nessa história que a gente fica até sem jeito. Mas tudo isso impressiona, né?”, admitiu Maria Lúcia. Junto com outras 700 pessoas, ela tinha acabado de aplaudir a montagem. Só que não sabia direito se havia gostado ou não.⁶³

Ao iniciar o texto com as impressões gerais de uma dona-de-casa, Guzik reforça o estigma da peça protagonizada por Fagundes como sendo direcionada para um público que não é especificamente o do teatro, mas sim fãs daqueles atores que estão no elenco da peça. O espanto e a surpresa expressos pela espectadora indicam pelo menos dois fatos primordiais. O desconhecimento do texto do dramaturgo e a não familiaridade com o teatro provocaram o estranhamento imediato do que foi visto no palco.

“Saber se havia gostado ou não” sugere essa constatação, mas deixa entrever que o público comum não se identificara a ponto de emitir juízos de valor sobre o espetáculo. Porém, como noticiado, as bilheterias para as apresentações haviam se esgotado rapidamente. O sucesso de público garantido pela presença de atores famosos refletia-se nas longas filas de espera para a compra dos ingressos. Todavia, quando a opinião sobre o espetáculo passa a ser encaminhada por Guzik, as impressões se modificam radicalmente. Levando em conta a adaptação do texto, os cenários e as interpretações, o panorama reflexivo deixa de lado a sensibilidade emotiva do espectador comum e passa a incorporar elementos que são desconsiderados pelo público leigo, dando outra dimensão da montagem:

Os puristas de Shakespeare provavelmente vão odiar o espetáculo de Ulysses Cruz. A adaptação do texto reduziu o original à 90 minutos, cortou personagens e cenas de importância crucial. Para dar ao espectador uma idéia do que acontece nas cenas sacrificadas, os adaptadores colocaram discursos didáticos na boca de vários personagens, alguns deles reinventados, como o porteiro vivido por Stênio Garcia. Isso resultou numa simplificação, uma espécie de “*Macbeth* ao alcance de todos”. A

⁶³GUZIK, A. Vigor dark para *Macbeth*. **Jornal da Tarde**, p. 21, 28 jan. 1992.

montagem tem grande força visual, como todos os trabalhos assinados por Ulysses. Mas a brutalidade, a violência do espetáculo parecem frias, combates travados com muita estética e pouca alma. Numa peça que trata da paixão pelo poder, o ingrediente que falta à montagem é justamente paixão.⁶⁴

A intenção de tornar acessível a qualquer público teria, para Guzik, promovido uma descaracterização do texto original, reduzindo-o a um espetáculo de fácil digestão para o espectador. O conflito gerado pela opção fica claro: ao tentar agradar a todos, a montagem efetivada por Ulysses Cruz deixou de explorar as capacidades que a peça permitiria em detrimento de uma popularização sem efetivas pesquisas estéticas e de atuação. As temáticas encontradas no texto teriam sido atenuadas e **Macbeth** teria perdido seu vigor criativo. Apesar do propósito de Fagundes ter se concretizado, as críticas não esboçaram grandes méritos à montagem, reduzindo-a a um sucesso de público, sem nenhum outro ponto a ser destacado.

Por um caminho bastante próximo ao de Guzik, Nelson de Sá também aponta uma série de falhas na montagem de **Macbeth**. Para ele, Ulysses Cruz deixou escapar a essência da trama. A alusão ao horror, à maldade e à matança foi deixada em segundo plano, o que prejudicaria tanto a atuação dos atores quanto os demais aspectos envolvidos na peça. O resultado, como aponta o próprio crítico, foi uma

[...] Montagem lenta, por vezes paquidérmica. A agressividade do texto mais conciso, mais rápido de Shakespeare perde fôlego na interpretação e na mise-en-scène. Os atores sorvem as palavras, deliciam-se com sua musicalidade, a tal ponto que parecem deixar de lado o significado. A ação torna-se plástica e a própria morte esfria. O assassinato torna-se distante, belo, antitrágico. Não há justificativa possível para dois cortes realizados no texto. O primeiro e o virtual desaparecimento das três bruxas. Transformaram-se em sacis pererês ou coisa que os valha. São engraçadinhos, e não falam. Suas duas cenas, entre as mais demoníacas da peça, fazem rir. O segundo corte é o da chacina da família de Macduff. É a cena em que o mal se pronuncia com maior clareza, em que é selado o fim de Macbeth. E ela não está na montagem⁶⁵.

⁶⁴Ibid.

⁶⁵DE SÁ, N. *Macbeth* atenua demência e o horror do texto de Shakespeare. **Folha de São Paulo**, pp. 3-4, 28 mar 1992.

Novamente os cortes feitos por Ulysses Cruz aparecem como um dos principais defeitos contidos na encenação, juntamente com a atuação dos atores. O principal parâmetro para essas avaliações – tanto para Guzik quanto para Nelson de Sá – é o texto original e o seu confronto com a peça protagonizada por Fagundes. Em uma tragédia encarada como a mais atemorizante e violenta escrita por Shakespeare, as afirmações das críticas ganham legitimidade, pois não haveria justificativas para o corte de cenas que expressam de forma mais explícita as principais características da obra.

Paralelo a isso, e no olhar de Nelson de Sá, o ato de tornar caricatos personagens que originalmente destacam-se por sua forte carga dramática os distanciaram da intenção original do autor da peça. A consequência é uma montagem que perde essencialmente aquilo que lhe era conferida como mote principal, ou seja, o terror causado por um homem a partir de sua ambição. A falta de dramaticidade dos atores também contribuiria para isso: por não conseguirem dar a real intensidade do texto em suas falas, acabavam por engessar suas atuações em falas declamadas, sem a emoção que cada cena necessitaria.

De maneira geral, as conclusões a que chegaram alguns dos críticos iam ao encontro dos mesmos problemas, salientados por questões que envolviam possíveis falhas de tradução cênica do texto de Shakespeare. Pelo menos um dos fatores ressaltados parecia, saindo do plano do crítico especializado, chegar até os espectadores comuns, gerando um ponto de confluência nas opiniões. Se para os críticos os cortes realizados na montagem eram considerados desnecessários, para o público esse parece ter sido o motivo - ao menos para aquele público entrevistado pelos jornais – para a falta de compreensão do enredo de **Macbeth**. No entanto, mesmo sob a opinião desaprovadora dos críticos, os momentos catárticos encontrados na peça pareciam ter atingido o efeito desejado, mesmo com o corte de várias cenas. Apesar da desaprovação dos críticos, a peça tinha alcançado uma boa recepção por parte do público.

Essa recepção levanta uma questão interessante. Do ponto de vista social, qual seria a intenção de um espetáculo quando é levado ao palco? Em que medida o gosto do crítico e a aceitação do público se alinham numa mesma opinião? Se o alvo do espetáculo é a população interessada, o papel do crítico quando desaprova ou mesmo condena as opções tomadas pelos diretores sugerem efeitos práticos à população?

Antunes, colocado na “disputa” das duas montagens como o diretor preocupado em estabelecer diferenciadas linguagens, em oposição ao dito teatro comercial, não foi poupado após sua estréia. A crítica de Nelson de Sá é contundente:

“*Trono de Sangue/Macbeth*” é patética. Aqueles reis, generais, grandes homens correndo pelo palco e gritando “horror, horror” provoca as reações mais estranhas. Aquelas mortes todas, o sangue, a maldade apavoram os mais ingênuos e tiram espasmos de riso nervoso dos mais cínicos. Há uma confusão generalizada nas sensações, deixando como único efeito mais claro e geral os olhos esbugalhados do público.⁶⁶

Marcelo Coelho, escrevendo para a **Folha de São Paulo**, também salienta as particularidades da encenação de Antunes Filho. Talvez sendo o único texto que coloque em confronto direto os aspectos particulares das duas montagens, Coelho enfatiza que as escolhas feitas por ambos os diretores constituíram em erros que vieram a prejudicar as encenações. Um fato que chama atenção é justamente a análise cênica e estética que o crítico lança sobre as duas direções, ocupando se largamente em associar as escolhas de Antunes como referências mal sucedidas de outro diretor importante do período: Gerald Thomas, conhecido pelas características cinematográficas empregadas em suas peças:

Elogiaram bastante Antunes Filho, mas acho que ele errou feio nesse “Macbeth”. Explorou bem a violência de certas cenas. Mas as aparições fantasmagóricas na peça parecem um Geral Thomas requeitado precariamente; há movimentações bobas em cena [...] Surpresas meio modernas, meio bregas, que não estão à altura da poesia que Antunes Filho, tantas vezes, soube pôr em cena. Ser “moderno” é vocação para Gerald Thomas, querendo ser desconcertante, Antunes Filho fugiu de sua veia mais emotiva, mais delicada e irreal. Incomoda, assim, a materialidade de suas cenas fantasmagóricas em seu “Macbeth” – quando danças espectrais e lindas já nos foram oferecidas nas montagens de Antunes sobre textos de Nelson Rodrigues. Ele sabe poetizar o brega, mas acho que, neste caso, “breguizou” o poético⁶⁷.

Os comentários de Coelho deixam transparecer que Antunes, por não se portar como era esperado, havia executado um espetáculo ruim, fora dos padrões que costumava obter. Essa idéia, levantada por Coelho, toma por base as encenações anteriores de Antunes e o grande sucesso obtido com a encenação dos textos de Nelson Rodrigues e a aclamada adaptação de **Macunaíma**. Portanto, ao não corresponder com uma estética já consagrada

⁶⁶SÁ, N. *Trono de Sangue/Macbeth* é a purgação da maldade de todos. **Folha de São Paulo**, 23 maio 1992.

⁶⁷COELHO, M. Terror é sutil em filme de Konchalovski. **Folha de São Paulo**, p 4-8, 3 jun 1992.

e optando por “soluções modernas”, Antunes teria se distanciado não mais do texto de Shakespeare, mas sim de sua própria trajetória no teatro.

A antecipação de um possível percurso estético adotado por Antunes resultou no estranhamento por parte da crítica que, tendo já formatado um pressuposto sobre o trabalho do diretor, não reconheceu em **Trono de Sangue** a sua marca autoral. Se, como indagado anteriormente, existe a diferenciação de um público teatral, tais opções feitas por Antunes teriam desconcertado até mesmo um público familiarizado com o teatro e, deixando, assim como mencionou Nelson de Sá, “como único efeito mais claro e geral os olhos esbugalhados do público”⁶⁸. Nesse sentido, a comparação feita por Coelho sobre a cena em que a floresta de Birnam se move dá a dimensão do (anti)impacto causado por Antunes Filho:

Quando acontece um dos momentos mais bonitos e estranhos de “Macbeth” – a floresta de Birnam a mover-se em rumo ao castelo de Duncinane –, a solução de Ulysses Crus é incomparavelmente melhor que a de Antunes Filho. Ulysses fez taquaras e lanças verdes se entrecruzarem, como numa batalha vista por Paolo Uccello, mais noturna, lunar, sugerida. Antunes filho mobilizou uma verdadeira carroça de verdureiro, conduzidas a passo de teatro japonês. Uma decepção⁶⁹.

Outro aspecto largamente criticado na encenação de **Trono de Sangue** foi a utilização de elementos do tradicional teatro japonês na re-significação de **Macbeth**. Há claras referências, por exemplo, do filme de Kurosawa, **Trono Manchado de Sangue** – até mesmo no título escolhido por Antunes – bem como marcações e movimentações de atores baseadas nos teatros *Kabuki* e *Nô*. A orientalização de um texto ocidental repercutiu na crítica de maneira indigesta. **Macbeth**, a peça mais dinâmica de Shakespeare, até mesmo por ser a mais curta do autor (contando apenas com seis atos), fora transformada em uma ação lenta, marcada por gestos rítmicos, ora velozes, ora desacelerados, típicos do teatro oriental.

Trono de Sangue beira o convencional, texto assinado por Jefferson Del Rios para o **Estado de São Paulo**, aponta justamente essas questões:

⁶⁸COELHO, M. Terror é sutil em filme de Konchalovski. **Folha de São Paulo**, p 4-8, 3 jun 1992.

O diretor sempre entrou no mundo shakesperiano com audácia dos personagens fortes de Shakespeare (Antunes jamais será um Hamlet no teatro) numa espécie de tira teima onde ele nem sempre foi vitorioso. De *Megera Domada*, na década de 60, com Coca Cola em cena, ao memorável insucesso de *Julio César*, agora evocado com um sucesso às avessas, Antunes exercita seu talento de inventor teatral. *Macbeth* não é um instante de fulguração criativa. O texto resiste à mocidade e inexperiência dos protagonistas tentando provocar uma idéia de profundidade maléfica com arroubos vocais. Ademais, uma idéia pode ser sedutora, mas nem sempre se materializa. [...] Há correrias interrompidas, caminhadas quebradiças, em ritmo japonês, mas os grandes sentimentos tem dificuldades em adquirir peso verbal⁷⁰.

Mesmo com as propostas de uma encenação que fugia do rigor naturalista, Del Rios encarava **Trono de Sangue** como uma peça convencional, sem grandes inovações. A proposta estética adotada por Antunes foi, acima de tudo, o grande motivo pelo qual os críticos consideraram o espetáculo como menor dentro da carreira do diretor.

Com efeito, nem mesmo a montagem de Antunes Filho atendeu às expectativas da crítica. A única menção da reação do público se assemelha como aquela promovida pela montagem de Fagundes: um “desnorreamento” pelo desconhecimento da tragédia. Antunes, proclamado anteriormente por Nelson de Sá como o diretor preocupado com a estética, não efetivara a sua marca característica de inovação em **Trono de Sangue**. A crítica, que antes desempenhava um papel fundamental na divulgação dos espetáculos, agora se voltava contra as duas montagens com a mesma força que anunciada nas suas estréias.

Juntamente a esses aspectos, assim como no caso dos diretores, os principais atores das duas encenações também receberam diversas críticas sobre suas atuações. Elas diziam respeito fundamentalmente sobre a incapacidade dos dois atores em assimilar as características necessárias para interpretar o protagonista shakesperiano. Tal ponderação parecia seguir os mesmos preceitos já observados anteriormente, quando as críticas se voltavam para os espetáculos de maneira mais geral: a dicotomia entre o ator de televisão e o ator de teatro. As relações entre o comercial e o artístico novamente permeavam as páginas dos principais jornais como mote de avaliação das atuações de Antonio Fagundes e Luis Melo.

⁷⁰DEL RIOS. *Trono* beira o convencional. **O Estado de São Paulo**, p. 2, 23 mar 1992.

A sugestão desse embate já aparecia antes mesmo de **Trono de Sangue** entrar em cartaz. Silvana Mascagna, no artigo **Luís Melo, o ator favorito de Antunes**, fazia clara distinção entre os dois atores que assumiriam o papel de **Macbeth** nos palcos paulistas:

Cabelos compridos, barba e bigode. Nada a ver com o Macbeth careca que Antonio Fagundes interpreta no teatro Hebraica. É assim que Luís Melo surgirá no palco do teatro Sesc Anchieta em *Trono de Sangue*, adaptação que Antunes Filho fez da peça de Shakespeare que o paulistano poderá ver em duas versões a partir de quinta-feira. Luís Melo ainda na assistiu *Macbeth* de Fagundes: “Quando trabalho com algum personagem eu não gosto de ver nada relacionado com ele”, diz. “Mas, depois da nossa estréia, eu vou”⁷¹.

Em seguida Mascagna dedicava várias linhas para apresentar o ator, sua carreira no teatro e os prêmios que o mesmo já havia ganhado. O texto ainda fazia menção à preferência dada por Antunes Filho a Luís Melo, por considerá-lo o melhor ator de sua geração. Em outro artigo, Antunes afirma que “Luís Melo – o seu Macbeth – é dos poucos atores que podem se olhar no espelho e “não sentir vergonha”. Afinal, recusou convites da Globo, da Manchete, do SBT e “tem a consciência limpa”⁷².

A posição de Antunes, e reafirmada pelos críticos, é expressiva. Nos mesmos cadernos dedicados ao teatro a figura de Antonio Fagundes aparece nitidamente marcada por sua carreira na televisão. A maior parte das críticas – como demonstrado anteriormente – partem da desvinculação do ator com seu último papel na novela, veiculada pela Rede Globo de televisão. As raras referências aos papéis de Fagundes no teatro aparecem de maneira rápida e sutil, não merecendo muita atenção por parte dos críticos.

Contudo, as críticas sobre a atuação dos dois atores foram igualmente negativas. As principais ressalvas diziam respeito à incompatibilidade das atuações com as necessidades exigidas pelo personagem principal. Aos olhos da crítica, tanto Fagundes quanto Melo não souberam incorporar o espírito do personagem, marcado pelo viés forte e visceral. Assim como Shakespeare escrevera na sua peça, eles pareciam, a partir das observações encontradas nos jornais, reis vestidos com roupas que não eram suas. Para Nelson De Sá

Luís Melo

⁷¹MASCAGNA, S. Luís Melo, o ator preferido de Antunes. s/d.

⁷²SÁ, N. “*Macbeth*” abre guerra nos palcos. **Folha de São Paulo**, p. 4-1, 17 abril 1992

[...] Já foi um vicioso Noronha em *Paraíso Zona Norte/ Os sete gatinhos* e um triste Lobo Mau em *Nova Velha História/Chapeuzinho Vermelho*. Mas é como Macbeth – o general valoroso, o traidor assassino, o rei louco e desesperado – que ele mostra melhor a sua qualidade de interpretação [...] Como o próprio Macbeth, não nasceu para ser rei. [...] Luís Melo não é um ator-rei. Não porte, o olhar, a arrogância natural. A sua representação de Macbeth é grosseira, como a de um militar de campo, pouco dado aos banquetes e ao minueto⁷³.

E sobre Antonio Fagundes:

Antonio Fagundes construiu um Macbeth infantil, patético. É dominado por seres inumanos, (as bruxas) e por sua fraqueza diante deles o leva aos crimes e à perdição. O Macbeth de Fagundes é inconsciente e fraco. O destino é que o carrega, não a sua própria vontade. A interpretação de Fagundes, nessa linha, é realizada com bastante cuidado. Mas funciona como outro aspecto – mais um – a atenuar a tragédia: a conter, quase desaparecer com a catarse.

Apesar de todas as apostas dos críticos, nenhum dos espetáculos superou plenamente as expectativas quando às suas realizações. Sejam no campo estético, ou mesmo no que se referiam às atuações, as duas adaptações de **Macbeth** receberam, de maneira geral, opiniões desaprovadoras por parte da crítica especializada. Chamava atenção ainda o fato de que, mesmo com todos os problemas apontados pelo corpo de profissionais de cada jornal, os espetáculos haviam sido sucesso de público. De antemão, poder-se-ia justificar que o tipo de parâmetro utilizado em cada recepção (a do público e a dos críticos) parte de juízos diferentes para suas análises. Em último caso, até mesmo a finalidade almejada pelos dois segmentos de público – pois até mesmo o crítico não deixa de assumir essa posição – parece se diferenciar ao longo das montagens do texto de Shakespeare.

Diante dessas observações uma questão pode ser levantada: o que a crítica teatral espera de um espetáculo? Que critérios devem obedecer a uma encenação para que o corpo de críticos enxergue nela uma proposta contributiva para a sociedade?

Pensar esses limiares da crítica junto aos espetáculos possibilita a compreensão dos níveis de significados presentes nos artigos críticos e, ademais, entender quais práticas estão envolvidas nas críticas realizadas tanto de **Macbeth** quanto de **Trono de Sangue**.

⁷³SÁ, N. *Trono de Sangue/Macbeth* é a purgação da maldade de todos. **Folha de São Paulo**, 23 maio 1992.

Para tal efeito, o capítulo seguinte levantará argumentos que analisarão quais as funções da crítica dentro da cena teatral.

A CRÍTICA

COMO OBJETO:

FUNÇÕES E HISTORICIDADES

CAPÍTULO II

2.1 UMA FUNÇÃO SOCIAL

“Ao fim de uma década, o que permanece na lembrança do crítico? Quais fatos teatrais tiveram peso suficiente para fixaram-se como representantes do período no tecido da memória”?⁷⁴ A pergunta feita por Alberto Guzik se referia à produção teatral brasileira da década de 1980, tema proposto pelo dossiê da **Revista USP** em 1992, no mesmo ano em que ocorriam as duas encenações de **Macbeth**. Juntamente com Guzik, vários críticos, pesquisadores, historiadores e pessoas ligadas ao teatro se propuseram a pensar as questões que envolviam a cena teatral brasileira dos anos anteriores. Desses debates, duas constatações visivelmente pessimistas pareciam emergir diante do tema elencado: a ausência de novos textos teatrais de “peso” e a alienação do teatro transformado agora em mais uma forma de entretenimento junto à televisão e ao cinema.

O próprio Guzik assinalava que

Na fronteira do século XXI, a dramaturgia do Brasil está ilhada. Pondo de lado algumas exceções, ela perdeu identidade e ambição. Deixou de estar em sintonia com os acontecimentos. Carece de perspicácia e prontidão com que desempenhou suas tarefas durante a ditadura militar. O texto teatral brasileiro não tem sentido de urgência, desencontrou-se dos espectadores e vem desmotivando produtores. [...] Mais do que um trabalho de pesquisa metódica e exaustiva, ao pensar esse texto fascinou-me a idéia de apreender o exercício da memória. Ao fim de uma década, o que permanece na lembrança do crítico?⁷⁵

Paralela à questão referente à produção teatral no Brasil, o breve trecho extraído do artigo escrito por Guzik, ainda, tangenciava um segundo ponto relevante para aquele período e que se desdobrava em infinitas variáveis. Qual relação é estabelecida entre o crítico teatral e os espetáculos realizados em determinada época? A partir de quais premissas se organizam o trabalho do profissional que tem como objetivo analisar uma das mais antigas formas de manifestação cultural realizada pelo homem? Diante do descrédito do teatro nacional, qual seria o papel destinado ao crítico teatral em atividade já no início dos anos de 1990?

⁷⁴GUZIK, A. Um exercício de memória: dramaturgia brasileira anos 80. **Revista da USP**, São Paulo, n. 14, p. 10, jun./jul./ago. 1992.

⁷⁵Ibid.

Seguindo linhas de raciocínio similares, Mariângela Alves de Lima⁷⁶ atenta para novas questões postas em voga, que buscavam novas perspectivas artísticas para o teatro brasileiro. Tais questões não diziam respeito à temática política, mas sim a pressupostos estéticos da criação cênica, sobrepondo-se ao texto dramático, tido majoritariamente como expressão palpável da disseminação de idéias. Desta maneira:

O que talvez seja novo, próprio da idéia de cultura que prevalece neste período, é a renúncia intencional à função dialógica, tanto no interior da cena quanto na relação com os espectadores. *São obras que não pretendem ampliar os horizontes intelectuais do seu público ou mobilizá-lo para atuar no mundo.* Endereçam-se aos sentidos e o seu alvo final é, talvez, uma nova *sensibilidade*, mas um termo em voga nos recentes discursos sobre a arte. [...] Em tese, artistas e espectadores seriam, através desses espetáculos, sensibilizados para a função da obra de arte, em vez de divertidos ou instruídos pela arte.⁷⁷ (Destaque nosso).

Aliado ao comentário de Guzik, Lima acrescenta outra observação importante. A partir da própria *mudança cultural*, a função do teatro é redimensionada para o âmbito contemplativo, deixando de lado os aspectos reflexivos contidos nas produções das décadas anteriores. O fenômeno teatral passa a ser, então, encarado dentro de referências que colocam, no centro do debate, temáticas ligadas à linguagem cênica (iluminação, figurino, atores, falas, cenário) de significantes, em contraponto ao teatro firmado apenas pela palavra, pelos significados. Assim, o plano da expressão ganha notoriedade junto ao texto teatral.

Contudo, as duas considerações destacadas deixam transparecer outros pontos cruciais: quais parâmetros utilizados para elencar os “fatos” teatrais – assim como quer Guzik – ocuparão lugar de destaque na história? Definitivamente, as antigas análises não comportam em si os novos significados contidos no teatro da década de 1990. Dito de outra maneira, o teor político encontrado nas encenações dos anos 60 e 70 – e que tornara algumas encenações marcos do teatro brasileiro – não podem ser encaradas como eixos norteadores de novas interpretações.

Apesar das constantes indagações, os impasses da crítica teatral, sinalizados por Guzik, não se apresentavam como um dado novo. Ainda em 1987, Sábato Magaldi já atentava para as diferentes dificuldades encontradas pelo crítico no exercício de sua

⁷⁶Crítica, ensaísta e pesquisadora. Formada pela ECA/USP. Inicia sua carreira como crítica teatral em 1971 contribuindo como colunista no jornal *O Estado de São Paulo*. Dentre seus livros destaca-se *Anos 70-Teatro* no qual realiza um panorama sobre os grupos teatrais surgidos na década de

⁷⁷LIMA, M. A. Tendências atuais do teatro. **Revista USP**, São Paulo, n. 18, p. 10, jun./jul./ago. 1992.

função. No texto intitulado **A Função da Crítica Teatral**, a problemática era ressaltada já nas primeiras linhas.

Não é fácil reconhecer a função da crítica. Um espetáculo pode, perfeitamente, preencher seus objetivos, realizando-se como arte e atingindo o público, sem receber um só comentário da imprensa. Acresce que, se examinarmos o papel desempenhado pela crítica através dos tempos seremos coagidos a concluir que suas manifestações representam uma história de equívocos.⁷⁸

Tanto as palavras de Guzik quanto as de Magaldi revelam a difícil relação existente entre o crítico teatral e os comentários sobre os espetáculos abordados. Se por um lado a dinâmica de sua avaliação lhe cobra observar no imediato momento da encenação quais são as particularidades de cada espetáculo, por outro, seu labor corre sempre o iminente risco da inutilidade, o que acaba por eximir sua função junto ao público, tornando a crítica nula. Concomitante a essa possibilidade, existe ainda a eminente participação do crítico como ponto fundamental na abordagem do teatro, dentro da perspectiva histórica que, como ponderou Magaldi, não raramente constituiu-se em conclusões errôneas.

Diante de tais circunstâncias, qual seria, então, a função da crítica para o teatro? Em que medida a sua permanência na sociedade denota um valor que, mesmo sobre tantos percalços, garante a sua perenidade e legitimação?

Para Terry Eagleton, em seu livro **A função da crítica**,⁷⁹ a crítica teria perdido na contemporaneidade a sua principal função: o seu valor enquanto forma de intervenção social. Isso porque com o tempo se transformara em algo que é inerente ao “[...] ramo das relações públicas da indústria literária, ou é uma questão interna às academias”.⁸⁰ A crítica ficaria, portanto, no cinzento território entre o comercial e as querelas limitadas aos muros da universidade.

Com efeito, para chegar a tal conclusão, Eagleton retorna à Inglaterra do século XVIII, momento decisivo para a redefinição do trabalho do crítico literário naquele país. Firmada nos arredores de clubes, cafés e periódicos, a moderna crítica surge como movimento autônomo e coeso da “esfera pública” – conceito tomado de empréstimo de

⁷⁸MAGALDI, S. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 21.

⁷⁹EAGLETON, T. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

⁸⁰Ibid., p. 1.

Jüger Habermas – situada entre o Estado e a sociedade civil⁸¹. Sua função era pontual: reagir contra os abusos do Estado absolutista inglês e disseminar entre a população questões referentes à própria sociedade.

Antes de divergirem, as idéias convergiam para o ideário comum, que tinha por pressuposto a contestação de um modelo sociopolítico vigente. Seguindo os preceitos Iluministas, a racionalização das interpretações designava um modo de pensar que, diante da abordagem crítica da produção literária, oferecesse aos segmentos sociais ferramentas para interpretar as relações entre o poder instituído e as novas cobranças da burguesia local, em plena formação.

Sob este aspecto, a crítica desempenhava um papel que, para além dos comentários sobre as novas produções literárias nascentes, determinava novas formas de comportamento junto à sociedade. As impressões sobre as obras eram revestidas de quesitos que tinham como pressupostos salvaguardarem não somente a qualidade das publicações, como também atentar para a presença de temas que se chocassem contra os costumes morais e éticos postos na sociedade.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a crítica participa do embate, de natureza político, ela se estabelece também como reguladora dos princípios a partir dos quais se organiza culturalmente a sociedade civil. Para Eagleton, a mescla entre o teor político reivindicatório e a apreciação cultural, a partir da literatura, eleva a crítica ao patamar do que ele designa como “política cultural”. A crítica ainda não é em si literária, mas se volta para a própria cultura: a princípio, as normas e as condutas tidas como aceitáveis eram reguladoras da opinião semi-especializada do emergente crítico moderno:

A esta altura, a crítica literária vista como um todo não é ainda um discurso autônomo, ainda que ela assuma formas mais técnicas; é antes um setor de um humanismo ético genérico, indissociável da reflexão moral, cultural e religiosa. O *Tatler* e o *Spectator* são projetos de uma política cultural burguesa cuja linguagem abrangente e sutilmente homogeneizadora é capaz de abarcar a arte, a ética, a religião a filosofia e a vida cotidiana: não se cogita, aqui, uma resposta “crítico-literária” que não seja inteiramente determinada por toda uma ideologia social cultural. A esta altura a crítica não é ainda “literária”, mas sim “cultural”: o exame dos textos literários é um momento relativamente marginal de um empreendimento mais amplo, que

⁸¹EAGLETON, T. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 3.

explora as atitudes para com os criados e as normas da cortesia, o *status* das mulheres, as afeições familiares [...].⁸²

A princípio, a função social da crítica, a qual Eagleton se refere, gira em torno tanto da emancipação quanto da instauração de um modo de enxergar a sociedade, derivando essencialmente do pensamento burguês em construção. Crítica entendida como reflexão acerca de um dado objeto artístico, que representa também um novo modo de enxergar a sociedade inglesa em via de transformação e na qual se insere uma nova categoria social apta a opinar sobre o seu lugar de origem.

A esfera pública, da qual parte o discurso crítico, assume o posicionamento de patrulha moral. Mais do que promover o debate acerca de novas tendências literárias, a pedra de toque consistia justamente em manter um ideário do que vinha a ser o padrão do bom gosto na arte da escrita. Ao invés de verificar cada vez mais a freqüente criação de propostas estéticas inovadoras, a tendência pendia para o seu lado oposto. Sua incumbência era assegurar que o padrão ético exigido pelo público fosse mantido. Isso tende, partindo de um ideal humanista plausível, a conciliar em um único *corpus* literário todos os comportamentos sociais moralmente pertinentes. O crítico seria, nesse sentido, o porta-voz e guardião dos códigos culturalmente aceitos pelo público, do qual ele falava em nome de toda a sociedade.

Assim, as conseqüências resultantes desse tipo de função da crítica na sociedade são significativas. Assimilada pela sociedade como forma discursiva coesa e legitimadora, seu papel assume um status que interfere diretamente na maneira pela qual o *corpus* social se estrutura. Dito de outra maneira, as relações inerentes às críticas se tornam um espaço de disputa, pois o discurso crítico se configura como ferramenta de transformação e/ou manutenção social. Portanto, o discurso crítico é, fundamentalmente, um discurso que envolve a disputa do poder capaz de definir as relações sociais de determinado período.

Tal ordenamento do discurso crítico permite, como ponderou Foucault, instituir no campo social uma maneira específica de pensamento que se torna o parâmetro de avaliação tanto literário quanto das ações na sociedade. A implicância de tal efeito no discurso organizado pela crítica reside no fato de que, aquele grupo detentor do discurso

⁸²Ibid., p.12.

assimilado como válido, é também o detentor do poder sobre as práticas que seu discurso envolve:

[...] suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade⁸³.

O controle do discurso sobre as práticas literárias também obedece a essa lógica. Ao mesmo tempo que pretende estabelecer uma unidade interpretativa das produções literárias de determinado momento, ele impõe uma postura que não deixa de estar vinculada a ideais típicos do grupo ao qual pertence. No caso da crítica literária inglesa, a esfera pública da qual emana o discurso tende a, dentre outros fatores, assegurar a livre circulação de idéias da emergente burguesia local. Ao entender que primeiramente essa crítica burguesa se configura como determinada forma de política cultural, Eagleton toca na questão relativa ao poder interligado no controle e manipulação de práticas culturais emergentes e em contraste com outros discursos, como, por exemplo, o discurso do Antigo Regime inglês.

Por outro lado, o que assegura a legitimidade do discurso e sua importância na sociedade é justamente o pacto⁸⁴ firmado entre o crítico e a população em geral. O primeiro, detentor do poder que emana do seu discurso, tem a capacidade de opinar sobre determinados temas e suas afirmações são convertidas como verdades inquestionáveis. A sociedade em geral, por não dispor dos mesmos mecanismos

⁸³FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1996, P. 9.

⁸⁴Embora as relações entre discurso e poder soem ambíguas, e às vezes te mesmo contraditórias nos escritos e Foucault, algumas conseqüências positivas podem ser realçadas. O poder, várias vezes aqui mencionado, na se resume simplesmente à idéia de imposição de determinado discurso em detrimento de outro. Ela implica, também, nas relações de concessões e usos do poder PR determinado grupo ou mesmo na sociedade como um todo. Apesar dos diversos níveis de discurso, e os embates neles encontrados, sua eficácia na sociedade reside, em último caso, de uma aceitação social em benefício de algo. Nas palavras de Richard Freadman “Acreditamos que, caso essas questões fossem por eles [teóricos do discurso] apresentadas, com certeza se tornaria evidente que o poder está inserido, direta ou indiretamente, em pessoas e grupos de pessoas e grupos de pessoas específicos, e que, além disso, tais pessoas e grupos exercem o poder, direta ou indiretamente, de uma maneira que servirá a seus próprios desejos, interesses, crenças, necessidades, fins e assim por diante. Uma vez que se reconheça que o poder está implicado de maneira tão variada nas disposições humanas e sociais, fins e coisas similares, surgem duas decorrências. A primeira é que a noção de poder só força explanatória quando ligada a outras noções como interesse, crença, necessidade e assim por diante. A segunda é a de que alguns dos outros fenômenos sociais são ocasionalmente explicáveis recorrendo-se totalmente à noção de poder, ou apenas fazendo se uso limitado dela.” Cf. FREADMAN, R; MILLER, S. **Re-pensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994, p. 226-227.

interpretativos e legitimadores, assimila o discurso que lhe é apresentado, tomando-o como medida de sua averiguação no campo literário.

Tal é a noção de que o discurso crítico está inserido no meio social mas, ao mesmo tempo, em um nível diferenciado dele. É esse mecanismo seletivo, legitimado através da disputa pelo poder que envolve cada discurso, a garantia e aceitação da palavra do crítico⁸⁵.

Contudo, quando o pacto selado entre o discurso do crítico e o público comum é rompido, a força de intervenção social da crítica literária é abalada, pois suas opiniões já não se configuram mais como únicas e inquestionáveis sobre a produção artística. Esse discurso, que antes ostentava posição privilegiada, passa a obter tanta validade quanto qualquer outro discurso almejado por qualquer cidadão. O crítico passa a ser, como ilustrava Baudelaire, igual ao poeta que perde sua auréola, o seu símbolo de diferenciação e status, passando a ser um cidadão comum:

— Mas o quê? Você por aqui, meu caro? Você em tão mau lugar! Você, o bebedor de quintessência! Você, o comedor de ambrósia! Francamente, é surpreendente.

— Meu cara, você bem conhece o meu pavor dos cavalos e das carruagens. Ainda há pouco, quando atravessava a toda pressa o bulevar, saltitando na lama, através desse caos movediço onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. De resto, disse com meus botões, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como está vendo!

— Você deveria ao menos pôr um anúncio, ou comunicar a perda ao comissário.

— Ah! Não. Estou bem assim. Só você me reconheceu. Aliás, a dignidade me entedia. Depois, alegra-me pensar que talvez algum poeta encontre a auréola e com ela impudentemente se adorne. Fazer

⁸⁵ Aqui uma menção às palavras de Foucault deve se feita, a fim de esclarecer tal afirmação: “Em suma, pode suspeitar-se que há nas sociedades, de um modo muito regular, uma espécie de desnível entre os discursos: os discursos que “se dizem” ao correr dos dias e das relações, discursos que se esquecem no próprio acto que lhes deu origem; e os discursos que estão na origem de um certo número de novos actos de fala, actos que os retomam, os transformam ou falam deles, numa palavra, os discursos que, indefinidamente e para além da sua formulação, *são ditos*, ficam ditos, e estão ainda por dizer. Sabemos da sua existência no nosso sistema de cultura: são os textos religiosos ou jurídicos, são também esses textos curiosos, quando pensamos no seu estatuto, a que se chama “literários”; e numa certa medida também, os textos científicos. Cf. FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1996, p. 8.

alguém feliz, que prazer! E sobretudo um feliz que me fará rir! Pense no X ou no Z! Hein! Como será engraçado⁸⁶!

Evidentemente, assim como explorado por Walter Benjamin⁸⁷, o texto de Baudelaire remonta à redefinição da experiência do artista face à modernização do mundo em que vive, arcando, inclusive, com as conseqüências dessas mudanças. As transformações sociais em meados do século XVIII correspondem a esses tipos de redefinições em que os diversos papéis sociais são alterados e, conseqüentemente, a produção dos discursos e sua importância nesse novo patamar.

Dessa forma, com o crescente desenvolvimento econômico presenciado em fins do século XVIII, pelo menos dois fatores foram decisivos para que a crítica perdesse a sua prática intervencionista, alterando a sua relação junto à sociedade inglesa. Com a rápida industrialização, grande parte da esfera pública foi diluída em pequenos grupos, com interesses específicos ou mesmo conflitantes, o que dificultava a aglutinação de idéias em um mesmo espaço de discussão.

Somado a esse ocorrido, a inevitável fragmentação do público leitor já não correspondia mais a um corpo coeso ao qual a crítica se dirigia como representante indiscutível. A quebra da unidade nos dois pólos, envolvidos na construção do pensamento crítico, permitiu que novos julgamentos entrassem em cartaz. Somado a isso, o avanço do mercado na produção de bens literários instruiu o público leitor a não mais interagir com o objeto de sua leitura a partir de um consenso maior. O gosto e as definições, que antes tornavam leitor e crítico cúmplices de um mesmo objetivo, agora foram transformados em prazer e apreciação particulares, impelindo a crítica para lugares e funções cada vez mais especializados, como, por exemplo, as universidades ou revistas de publicações teóricas.

Destituída de sua função e lugar de origem, a crítica inglesa orbitava ora em torno do periodista amador, contratado para designar tal prática, ora em torno do sábio, aquele que a transformava em ponto de partida para a reflexão metafísica da própria condição da literatura. Pensava-a enquanto fenômeno ontológico da manifestação artística. Nesse ambiente em formação, surgia a figura do “homem de letras”, que entre

⁸⁶BAUDELAIRE. Pequenos Poemas em Prosa. In.: **Charles Baudelaire: Poesia e Prosa**. São Paulo: Nova Aguilar, 1995. p. 333.

⁸⁷Cf. BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. Tradução de Hermerson Alves Baptista **Obras escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

a erudição do sábio e a praticidade do periódico, mesclava no seu discurso a função de “[...] instruir, consolidar e confrontar – propiciar a um público leitor perturbado e ideologicamente desorientado resumos de popularização do pensamento contemporâneo”.⁸⁸ Sua função diz respeito a uma produção de conhecimento que, não atrelada às institucionalizações e mesmo aos interesses específicos de classe ou políticos, firma como compromisso o resgate e problemáticas inseridas no debate público.

O homem de letras era, por assim dizer, um acadêmico sem universidade, um intelectual “extra muros” sensível às exigências do universo público. A academização da crítica deu-lhe uma base institucional e uma estrutura profissional, mas também significou sua separação final do domínio público. A crítica alcançou a segurança cometendo um suicídio político; seu momento de institucionalização acadêmica é também o motivo do seu efetivo desaparecimento enquanto força socialmente ativa.⁸⁹

E é justamente essa institucionalização das instâncias interpretativas que, para Eagleton, eliminaram grande parte da função social destinada à crítica. Preocupadas com embates pertinentes apenas às universidades, esses escritores deixaram de atuar segundo orientações que projetassem na sociedade validades concernentes aos problemas ali desencadeados. Ao apregoar a neutralidade política em detrimento do teor reflexivo mais especializado, seu papel ficou alçado à condição de mero legitimador de teorias postas em confronto com as produções literárias. Teorias que, para Eagleton, nem sempre são o ponto de partida para a análise:

Nem sempre é tão fácil, ou tão necessário, decidir se é a teoria que está iluminando o texto ou se este texto que está desenvolvendo a teoria. Seja como for, esse posicionamento da teoria literária é uma ilusão, uma vez que, em primeiro lugar, tal teoria nunca é meramente “literária”, e nunca inerentemente 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 mais que os efeitos práticos que ela possa ter, irá expandir-se por um campo muito mais vasto de que pratica significativa.⁹⁰

A crítica aqui é entendida como algo que necessariamente possa perpassar as querelas teóricas encerradas em si mesmas. Sua finalidade tende a extrapolar os limites

⁸⁸EAGLETON, T. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 40.

⁸⁹Ibid., p. 58.

⁹⁰EAGLETON, T. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 87.

do texto e se posicionar diante da realidade concreta. Contudo, o deslocamento do lugar de onde se originam as críticas parece desastroso para Eagleton. Seria, realmente, um dano à finalidade crítica o deslocamento para o plano universitário?

Evidentemente, o teor da participação da crítica como mecanismo de interação e intervenção social, aos moldes de Eagleton, foram substituídos por delimitações cada vez mais específicas na sociedade. A própria separação da crítica em vários segmentos da sociedade – homem de letras, periódicos especializados, universidades – sugere esse estilhaço da unidade discursiva em interesses específicos, delimitados pelos grupos da qual ela emana. Com isso, o antigo núcleo coeso e produtor de material crítico deixa de atuar como possibilidade imediata de intervenção na sociedade em geral. Nesse sentido, a questão preponderante para Eagleton é a modificação no sentido de existência da crítica agora repartida em projetos específicos e individuais. A produção do conhecimento passa a ser segmentada, dedicada apenas a projetos específicos e com métodos especializados para cada função.

Em verdade, esse posicionamento chama a atenção para o fato de que, quando o material produzido acerca das produções culturais passou a fazer parte do universo acadêmico, ele perdeu, em tese, sua capacidade contributiva. A universidade, por sua vez, e apesar de dispor de métodos aperfeiçoados de análise, toma o objeto de arte apenas como forma de validação de teorias. Distanciada do público leigo, aquele antigo consumidor das interpretações críticas, a produção acadêmica teria excluído um projeto de reflexão social gestado anteriormente.

Contudo, algumas ponderações devem ser feitas. Apesar das observações de Eagleton serem pertinentes, ao longo dos anos esse panorama mostrou-se profundamente modificado. Houve, sem sombra de dúvidas, o retorno desses homens de letras e intelectuais para segmentos onde o contato com o público tende a ser mais estreito. Não são raros de acadêmicos que, fazendo o papel inverso ao que Eagleton menciona, constroem sua base de conhecimento nas universidades e retornam para a sociedade com propostas críticas e intervencionistas. Os campos de atuação vão de jornais à, no caso específico do teatro, companhias, nas quais atuam como promovedores de discussão da arte.

O problema parece não residir apenas na funcionalidade da crítica, mas também no estatuto que ela readquire em cada período e grupo. Assim, pelo menos duas temáticas, que serão exploradas a seguir, podem ser localizadas: a crítica compreendida

como validade científica e a crítica como interpretação histórica dos fatos, ou seja, a mudança na sua funcionalidade.

2.2 A REFLEXÃO ESTÉTICA

A distinção Eagleton opera reside justamente na delimitação do estatuto que a crítica teatral assume nos seus diversos meios de circulação. Assim como o autor pontua, a realização das críticas dentro de um meio social delimitado especifica um tipo de relação em que interesses em comum passam a ser ressaltados. A vinculação com as Universidades faria com que se perdesse, na prática, a capacidade de interlocução com o meio no qual tanto a crítica quanto as produções culturais são gestadas.

Isso porque as questões envolvidas no tipo de produção realizado pelas revistas acadêmicas especializadas tende a transformar o tipo de avaliação crítica realizada em possibilidades de verificações epistemológicas. A mudança do olhar sobre o mundo, efetivada principalmente pelas descobertas científicas já em meados do século XVIII, tornou possível a idéia de que todos os ramos do conhecimento humano poderiam ser racionalizados. Esse processo de cientifização da realidade adquiriu legitimidade dentro das academias sendo incorporada, inclusive, pelas áreas de conhecimento ligadas às humanidades.

A crítica passa a ser, então, um instrumento de verificação e validação de teorias. Sua circulação se restringiu apenas a esse âmbito científico e as discussões promovidas limitavam-se a teóricos especializados. Como consequência mais imediata disso, o vínculo social se desfaz em função tentativa de descoberta de leis que consigam explicar os fenômenos culturais. A longo prazo, isso significaria afirmar que tais descobertas partilham do ponto de vista em que seus postulados podem ser aceitos como verdades universais. A literatura, assim como toda produção cultural, passaria a ser decifrável por meio de regras e métodos de pesquisa.

Matizando essa questão, os apontamentos de Roland Barthes são esclarecedores. Apesar da recorrente separação da chamada crítica ideológica (ligadas aos livres pensadores) da crítica positivista (universitária), as duas tendências convergem para o aglutinamento de posicionamentos que tendem a se completar num intento mais amplo. Sendo assim, tanto o ponto de vista que aborda a obra circunstancialmente quanto o que recorre às correntes de interpretação (quer sejam elas

marxistas, psicanalíticas ou estruturalistas) estão interligados numa atribuição de sentidos mais complexa. Isso porque, em grande parte, o saber intelectual se confunde com o saber acadêmico no momento em que o primeiro se transforma no segundo pela forma de teses de doutoramento sem, contudo, abandonar uma ou outra filiação. O embate entre ambas é mudar o foco de observação para questões sumárias, quando na verdade

[...] o que é rejeitado é, pois, em grosso, a crítica fenomenológica (que *explicita* a obra ao invés de a *explicar*), a crítica temática (que reconstitui as metáforas no interiores da obra) e a crítica estrutural (que tem a obra por um sistema de funções).⁹¹

A diluição desses dois pólos interpretativos em um discurso inteligível sugere uma função que, para além de simplesmente política em sua origem, denota a consciência de atributos interpretativos do crítico e do leitor. Ideologia deixa de ser, para Barthes, apenas os fatores circunscritos em ditames políticos para abarcar sistemas pelos quais uma obra pode ser interpretada. A crítica tem por função, portanto, não a produção de *verdades* legitimadoras, mas sim *validades* verificáveis, pois ela mesma é uma linguagem passível de interpretações e re-apropriações:

Trata-se pois, uma vez mais, de uma atividade essencialmente formal, não no sentido estético mas no sentido lógico do termo [...] o crítico não tem de reconstruir a mensagem da obra, mas somente seu sistema, assim como o lingüista não tem de decifrar o sentido de uma frase, mas de estabelecer a estrutura formal que permite a esse sentido ser transmitido.⁹²

E ainda:

É com efeito reconhecer que ela mesmo não é mais que uma linguagem (ou mais exatamente uma metalinguagem) que a crítica pode ser, de modo contraditório mais autêntico, aos mesmo tempo objetiva e subjetiva, histórica e existencial, totalitária e liberal. [...] Assim pode travar-se, no seio da obra crítica, o diálogo de duas histórias e de duas subjetividades, as do autor e as do crítico. Mas esse diálogo é egoisticamente todo desviado para o presente: a crítica não é uma “homenagem” à verdade do passado, ou a verdade do “outro”, ela é construção da inteligência do nosso tempo.⁹³

⁹¹BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 154.

⁹²BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 162.

⁹³Ibid, p. 63.

A observação de Barthes é fundamental. A afirmação de que a crítica não opera em si como uma divulgadora de verdades, mas sim de validades abre espaço para a compreensão do discurso crítico enquanto passível de subjetividade. Tanto o discurso acadêmico quanto aquele do qual ele deriva se completam na medida em que admitem a subjetividade da história em sua constituição, ou seja, estão sujeitos a uma temporalidade e um local definidos. O conhecimento e a reflexão crítica produzida passam a ser encarada como histórica.

Com efeito, a interpretação de dada linguagem passa a se constituir como possibilidade de intervenção social quando reflete sobre as questões de seu tempo. Ao se debruçar sobre determinada obra, o crítico interfere no seu meio social – a partir das opiniões que emite – promovendo uma específica forma de análise que vem ou não a convergir com a percepção que o público tem sobre o mesmo objeto. A academização resultou no processo de instauração de novos preceitos interpretativos que, somados ao referencial teórico, revelavam questões essenciais à reflexão da arte.

Evidentemente, as discussões traçadas por Barthes e Eagleton se referem a um momento específico do debate no seio da teoria literária, principalmente a partir das reorganizações teórico-metodológicas dos anos de 1960. Contudo, quando pensadas à luz das questões encontradas no teatro, tais indagações ganham outros significados. Em que medida a teoria ilumina o exame de uma encenação teatral? De que maneira as diversas teorias se constituem em aportes que legitimam uma avaliação crítica? Se, como ponderou Barthes, tais esboços não se configuram como verdades, e sim validades, o que dá credibilidade à sentença do crítico?

De fato, as várias teorias elaboradas incidem sobre o espetáculo de maneira determinada e pontual. Tal constatação denota que, antes de tudo, a abordagem crítica é recoberta por especificidades que tem em seu interior um caráter subjetivo de apreciação. Seja ela teórica ou com vistas a intervir diretamente no meio social em que ela se insere, a crítica é sempre marcada pela especificidade e subjetividade contida no seu discurso.

Advinda dessa dificuldade para reunir um único escopo interpretativo sobre o teatro, enquanto fenômeno cultural, Otto Maria Carpeaux comenta a respeito da problemática em torno da estética teatral:

São muitos: seu número e sua diversidade resistem à tentativa e sistematizá-las. Ainda não existe disciplina chamada Estética do

Teatro, como parte da estética geral ou da literária. Só estudos esparsos sobre, digamos, o problema da catarse, cujo alcance não foi possível estender para além da esfera do teatro grego; ou então, sobre o papel do conceito de Honra no teatro espanhol; ou sobre a relação da estrutura poética e psicológica dramática nos elisabetanos; ou sobre o realismo do teatro burguês e o irrealismo o moderno teatro poético; enfim, os problemas são em número demasiado grande para permitir a generalização dos construtores de sistemas.⁹⁴

Longe da unidade interpretativa, o que surge da relação da crítica teatral com seu objeto é a incerteza na qual uma gama de possíveis correlações teóricas pode ser útil na sua investida. Acrescido à questão teórica partilhada com a literatura, quando referente ao texto analisado, soma-se ainda outro ponto crucial: além do texto, existe ainda a encenação do espetáculo. A tarefa de conciliar uma visão inteligível entre texto e cena incorre em um trabalho por vezes conflituoso, devido à natureza específica de cada abordagem.

Mesmo que marcada por imprecisões, uma das funções pertinentes da crítica é o seu potencial em intervir junto ao seu objeto, por meio das considerações sobre os aprimoramentos das linguagens artísticas. Dito de outra maneira, a crítica exerce sua função quando coloca em debate as potencialidades, os avanços, os novos métodos e as técnicas que se apresentam no fazer teatral. Ela intervém quanto cobra e indaga aos idealizadores ligados ao teatro constantes aprimoramentos da sua arte. Mais do que apenas exigir normas ou impor determinados modos de apreciação ou de produção, a crítica deixa de assumir o mero papel de vigilante ou detentora de parâmetros, e se coloca a disposição da sociedade para observar dentro de determinado pólo de manifestação cultural – como, por exemplo, o teatro – as peculiaridades que cada momento tem de mais expressivo no seu feito artístico.

Entendido dessa maneira, o caráter da crítica não é de regulação, mas sim de evidenciação. Ela surge da necessidade de reflexão entre o que já foi observado anteriormente e o que é feito a seguir, num *continuum* do processo histórico no qual o teatro está inserido. A crítica seria, portanto, o *locus* privilegiado de observação de tais transformações. No campo estético, tal afirmativa ganha ainda maior peso: o constante processo de aprimoramento da arte cobra do crítico uma posição diante das mudanças dos paradigmas artísticos, levando em conta também suas possíveis permanências. O

⁹⁴CARPEAUX, O. M. Problemas da estética teatral. **Percevejo**, ano III, n. 3, p. 11, 1995.

trabalho da crítica teatral é, não obstante, sempre permeado por outro ponto de referência, quer seja teórico, quer seja ligado a um espetáculo precedente.

A respeito de tal característica, o comentário de Sábato Magaldi é esclarecedor quando se refere ao papel da crítica no teatro brasileiro:

Em plano menos modesto, a crítica tem o poder de influir na afirmação de determinado gênero de teatro, em prejuízo de outro. A renovação estética empreendida no palco brasileiro, desde a década de quarenta do século XX, encontraria maiores obstáculos, se não recebesse o apoio imediato da crítica.⁹⁵

Complementando a assertiva de Magaldi, Yan Michalski acrescenta que nem sempre os horizontes de expectativa do crítico coincidem com o dos artistas. E é dessa relação dialética que surgem avanços e aprimoramentos na arte:

Tudo bem: faz parte de uma respeitável e internacional tradição da categoria artística *chiar* contra a crítica e afirmar que ela não tem importância. E 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 precisamente pelas características leigas do leitor. Ainda assim, e dentro destas limitações, uma crítica sólida, competente e assumidamente opinativa e analítica é uma aliada importante do teatro, em qualquer época e lugar: ela cria em torno dele um clima de polemica e discussão vital para o seu desenvolvimento, e contribui para formatar no público uma curiosidade e um grau de exigência que, a longo prazo, só podem resultar saudáveis para o teatro.⁹⁶

Os dois trechos acima deixam claros em que medida a crítica opina e intervém sobre os pontos ligados às linguagens. A maneira pela qual tal ação se estabelece não resulta, por parte do crítico, de um direcionamento pelo qual o fazer teatral se organiza, mas lhe compete averiguar quais propostas efetivadas constituem-se em ganhos significativos ou avanços pormenorizados. Tal capacidade – de se situar diante de dada linguagem e refletir sobre ela – advém do conhecimento especializado que, muitas vezes, como apontava Barthes, é adquirido nas universidades mediante pressupostos teóricos que servem como baliza de tais juízos, por parte do crítico teatral.

⁹⁵MAGALDI, S. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 21.

⁹⁶MICHALSKY, Y. O declínio da crítica na imprensa brasileira. **Cadernos de Teatro**, n. 100/101, p. 10, jan./jun. 1984.

3.3 O PAPEL DO CRÍTICO

Concomitante às mudanças na crítica teatral, o próprio papel do crítico também passou por diversificações. Sem dúvida, tal movimento é indissociável e sua observação é fundamental. Se duas instâncias básicas da crítica já foram salientadas – contribuição para o aprimoramento da arte e intervenção social – qual é o papel do crítico nesse ínterim? Diante da diversificação do seu espaço de atuação, quais são os critérios que tornam válidos os apontamentos de tal profissional? Abordadas tais preocupações, se torna possível estabelecer o quadro de referências que une, dentro do processo histórico, as funções atribuídas ao crítico teatral e quais as implicâncias de tais imputações na crítica produzida.

Sob este ponto de vista, Maria Abadia Cardoso ressalta que, dentre tantos outros aspectos, as funções delegadas ao crítico podem ser as de

Um “jornalista”, alguém que descreve as notícias e as informações; um vendedor, cabendo-lhe fornecer “dicas quentes”, dando palpites para os leitores; “ensaísta”, aquele que usa a peça de teatro como um trampolim para uma contundente reflexão, que é extremamente pessoal e explicita suas preferências e preconceitos; “partidário”, o que se preocupa com ideais sociais e políticos, ou se mostra como um defensor de uma ou outra proposta estética; “diretor/espectador”, aquele que dá conselhos técnicos para a produção; “neutro”, o que simplesmente relata o que vê sem deixar seus gostos ou personalidade interferirem, e “ainda acadêmico”, o que vê o teatro como uma extensão da literatura e procura encontrar origens, paralelos e fazer comparações.⁹⁷

Com efeito, o teor encontrado em cada crítica varia de acordo com a postura assumida pelo escritor. Longe da unidade interpretativa, o que surge é justamente um mosaico de análises, que dizem respeito mais a ideais específicos do que a procura por um ponto em comum de discussão, podendo ser observado no montante dos textos produzidos. Se, assim como pontuou Eagleton, a quebra de uma unidade da qual emana a crítica a destituiu de um sentido único, o mesmo fato foi responsável pelas distintas intencionalidades das quais cada crítico parte para tecer sua observação. Isso implica, portanto, em específicos níveis de interpretação. Cada crítica passa, então, a partir de

⁹⁷CARDOSO, M. A. **Tempos sombrios, ecos de liberdade** – a palavra de Jean Paul Sartre sob as Imagens de Fernando Peixoto: no palco *Mortos sem Sepultura* (Brasil, 1977). 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007, f. 209.

dado interesse, a alcançar diferentes formas de abordagem junto ao espetáculo teatral, trazendo para o público leitor – igualmente diversificado – novas apreciações sobre o fenômeno teatral.

Porém, mesmo do ponto de vista dos críticos, a função de seu trabalho gera constantes conflitos. A quem se direciona a crítica? Qual o objetivo a qual ela se presta? Uma das possíveis metas inerentes à crítica é evidenciada pela sua capacidade de intervir junto ao público na apreciação do espetáculo. Ao mesmo tempo em que emite seus comentários, o crítico ajuda na formação de espectadores aptos a refletirem por si próprios a qualidade e as especificidades das peças que assistem. Esse caráter pedagógico consiste, segundo Bernard Dort,⁹⁸ em criar no público um repertório crítico a mesma função exercida pela crítica: a de cobrar, opinar e refletir, contribuindo, assim, para aprimoramentos na arte. O que diferenciaria, então, o público do crítico seria o arcabouço teórico que o segundo tem em relação ao primeiro. Nesses termos “o crítico, de qualquer forma, seria uma espécie de espectador privilegiado, pela intimidade maior com o tema e com o hábito da escrita.”⁹⁹

Em contrapartida a tal afirmativa, Sebastião Milaré denota que a participação do crítico não se resume a um desdobramento do papel ocupado pelo público. Isso porque sua intencionalidade fundamental diverge categoricamente. Se o público acumula em si dado juízo reflexivo, a função destoa quando tal ação é executada pelo crítico:

Já ouvi vários críticos – e dos bons – colocarem-se como “espectadores privilegiados”. Permito-me discordar deles. Na verdade, o bom crítico domina um instrumental teórico que pouco espectador possui, e tem o olho treinado para ver sutilezas, movimentos e gestos cênicos, conseguindo imediatamente relacioná-los à obra ou ao pensamento poético que os inspira ou que se pretende materializar cenicamente. Dessa relação é que nasce o ponto de vista crítico. Assim, o crítico é um especialista e não um “espectador privilegiado”. Vê o espetáculo como um pensamento transformado em imagens, sons, movimentos, luzes, e discute esse pensamento. Sua interlocução com o leitor do diário é positiva. Não qualquer leitor, certamente, mas aquele que tem algum interesse pela arte. A leitura constante de boas críticas ajudará esse leitor a educar a sensibilidade, a desenvolver

⁹⁸Mas o crítico pode ainda ter outro papel: o de educar o público. Não no sentido acadêmico da palavra, mas iniciando-o na linguagem teatral, fazendo-o refletir na sua função: a função de público. Cf. DORT, B. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 57.

⁹⁹Cf. MAGALDI, S. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 25.

capacidade analítica, habilitando-se à perfeita fruição do produto estético – deixar de ser mero “consumidor”.¹⁰⁰

Da forma exposta por Milaré, o ponto primordial de dissonância entre o público e o crítico reside na capacidade de análise em níveis mais profundos de interpretações, implicados em cada ponto de vista. Dessa maneira, o crítico legitima sua sentença a partir da formulação de postulados que, advindos da sua maior abrangência em relação a aspectos pontuais, estabelecem parâmetros de comparação que, devido às suas sutilezas, não é dado ao público enxergar. Sob tais condições, o crítico exerce seu poder de intervenção no processo de produção teatral, uma vez que ele é sensível às mudanças constantes. Não obstante, o que fica implícito na relação entre crítico e cena teatral é, em suma, a possibilidade de conter em sua abordagem os critérios mais imediatos de dada encenação e colocá-los em confronto com o próprio processo histórico no qual se insere a prática teatral. Diante disto,

O crítico precisa ser sensível às mutações contínuas da realidade teatral. Num momento, ele ressalta a figura do encenador e o teatro de equipe. Logo vê que essa fórmula é insatisfatória: contra o domínio do repertório estrangeiro, ele deve prestigiar o autor nacional. Transformada a peça brasileira em moeda corrente dos elencos, cabe ser mais rigoroso no seu juízo e ligar as antenas para as preocupações que nascem. Começam, por toda parte, a experiência da criação coletiva e a aventura de um novo espaço, desvinculado do edifício tradicional. [...] Não se trata de visão camaleônica da crítica, mas da consciência de que as escolas, os movimentos e os ideais estéticos observam um ciclo, que acaba por esgotar-se.¹⁰¹

A função do crítico não estaria, portanto, destituída de uma intervenção social. Pelo contrário: o que determinaria sua inserção na sociedade e a maneira pela qual o seu alcance tende a intervir na prática teatral em si, gerando repercussões que possibilita tanto ao espectador comum quanto ao profissional da área tirar proveito das contradições, indagações e pertinências elaboradas pelo crítico. Dessa forma, o compromisso do crítico assume um papel que dentre tantos outros recai sobre a sociedade de tal maneira que seu exame não é nulo, quiçá imparcial. O que não o exime, contudo, de assumir uma postura ética em sua atuação:

¹⁰⁰MILARÉ, S. Qual a função do crítico dramático hoje? Será ele ainda um pensador ou simples divulgador de teatro? **Anta Profana**. Disponível em: <<http://www.antaprofana.com.br/>>. Acessado em: 14 jul. 2010.

¹⁰¹MAGALDI, S. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 22.

Refiro-me a um compromisso de ordem, digamos, social: o crítico é (ou deveria ser) um membro da classe teatral. Portanto sua obra se refere à produção do meio cultural que é seu, ao trabalho de seus pares. Este fato da inserção do crítico num espaço cultural – profissional específico, atribui-lhe uma responsabilidade. O crítico teatral não é aquele que diz o que pensa da maneira que quiser impunemente, com a única preocupação de ser absolutamente fiel a si mesmo. O que ele disser vai repercutir nos artistas e no público, vai somar ou subtrair, vai contribuir ou prejudicar. Por conseguinte, a postura crítica implica numa postura ética.¹⁰²

Dessa maneira, a postura tomada pela crítica recai sobre as responsabilidades advindas de seus comentários. A consciência de que suas opiniões recaem sobre a sociedade com determinada carga de legitimidade passa, então, a incorporar dimensões éticas. O tipo de análise realizada pode, ao mesmo tempo, conceder a um espetáculo os méritos de sua realização ou destituí-lo de valor simbólico junto à sociedade. Como discutido anteriormente, o peso da averiguação da crítica, quando transformada em discurso legitimador, tem em seu interior a capacidade de delimitar, junto à história, quais espetáculos merecem ser rememorados como marcos e aqueles que não configuram significativas investidas.

As conseqüências de tais atos reside, no tipo de julgamento que marcará para a posteridade a trajetória de um grupo ou mesmo de um espetáculo específico. Muitas vezes, como salientou Barthes, as validades da crítica, quando transformadas em verdades, caracterizam determinada idéia sobre o teatro. Transformadas em análise histórica, tendem a cristalizar a imagem de determinado período no que tange as questões teatrais. Tais relações podem ser observadas, por exemplo, na própria história da crítica nacional, assim como abordado a seguir.

4.4 A CRÍTICA EM CRISE

Diante de um quadro tão fragmentado e incerto, nos anos que sucediam às encenações de **Macbeth** a crítica brasileira colocou-se em cheque: haveria ainda um espaço para tal ofício? Diante de tantas mudanças e funções exercidas, ao longo dos anos no processo histórico referente ao teatro nacional,¹⁰³ caberia ainda à atividade

¹⁰²NUNES, L. A. A crítica em crise. **O perceivejo**, ano III, n. 3, p. 65, 1995.

¹⁰³Tal apontamento, ainda que esboçado rapidamente, é de suma importância. No Brasil, a crítica teatral sempre esteve atenta às modificações na produção nacional. Ainda nos anos 1940, a par da chamada “modernização do teatro” sua função se alinhou à perspectiva que cobrava das pessoas ligadas ao teatro a mudança nas formas de se produzir teatro no país, assim como a necessidade de novos elementos estéticos a serem incorporados. Da mesma forma que no teatro, a crítica também passou por um

crítica dizer algo que fizesse sentido junto à população, ou mesmo à classe teatral? De fato, o papel, antes de suma importância em momentos decisivos no cenário brasileiro, parecia ter se esmigalhado a ponto da crítica não exercer nenhuma importância.

Sob de tal afirmação, pelo menos dois momentos da efetiva participação da crítica no processo histórico do teatro brasileiro devem ser mencionados. O primeiro diz respeito ao seu próprio movimento de renovação paralelo ao da prática teatral nacional. Se em meados do início da década de 1940 o teatro elegia como marco de sua modernização a encenação de **Vestido de Noiva**, a crítica teatral também passava por profundas mudanças na sua prática e papel junto ao público. Segundo Márcia Da Rin,

No final da década de 30, com o antigo teatro brasileiro fundamentado na figura do ator-empresário, trabalhando ainda com suas formas preconcebidas, convivia uma crítica antiga. Sua função era basicamente a cobertura jornalística e seu sentido muito mais anedótico do que reflexivo. [...] na realidade, a função do crítico era confundida com a do divulgador [...] exemplo disto são Henrique Campos, crítico e divulgador, e Ney Machado, que era, ao mesmo tempo membro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, presidente da Associação de Empresários Teatrais e divulgador.¹⁰⁴

O texto de Nelson Rodrigues, encenado pelo grupo *Os Comediantes*, abria um flanco na produção teatral nacional. Com as modificações na forma de concepção cênica dos espetáculos, novas propostas de administração surgiram, aliando-se à busca por outros embates no campo estético. As antigas maneiras pela qual a crítica olhava para os espetáculos não conseguiam extrair dali toda a nova teia de significados latentes. O confronto entre um novo teatro e uma antiga maneira de exercer a crítica – mais associada à simples divulgação – criou uma profunda reflexão em torno da expectativa de mudanças, inclusive da crítica.

O teatro, anteriormente sem representante efetivo na Semana de Arte Moderna de 1922, galgava agora seu espaço no meio artístico, forçando todos os setores ligados à sua produção a se adaptarem a um novo quadro que se estabelecia. Ele exigia, em suma, uma maior competência por parte do crítico que agora necessitava se especializar para conseguir abarcar a crescente diversificação do trabalho teatral. Era necessário o aperfeiçoamento das análises e o conhecimento específico de técnicas e linguagens

movimento de renovação no qual as suas atribuições foram radicalmente transformadas. Ela deixava de ser meramente divulgadora para se especializar e auferir comentários mais elaborados sobre a nova fase do teatro brasileiro, fator decisivo para aquele momento.

¹⁰⁴DA RIN, M. Crítica: a memória do teatro brasileiro. **O porvejo**, ano III, n. 3, p. 38, 1995.

próprias ao teatro, que tornaram-se extremamente importantes para um panorama analítico mais preciso. Resumidamente, ao se especializar e se posicionar diante de tais mudanças, a crítica nacional participou efetivamente da gestação de um novo patamar destinado ao teatro brasileiro, apoiando-a em função do estabelecimento de uma problemática que continha em seu interior o projeto de emancipação e formação de uma cultura genuinamente nacional.

Tais desdobramentos tiveram um importante aliado na nova empreitada que se seguia no cenário nacional. A fundação, no início dos anos 40, do grupo **Clima**, incorporou à crítica o que se exigia dela no período: o refinamento de idéias, a fuga para análises mais consistentes, um repertório de base para averiguação e seriedade, marcados pelo compromisso de contribuir para o aperfeiçoamento da arte. Formado por jovens universitários, dentre eles Antônio Candido, Paulo Emílio Salles Gomes, Gilda de Mello e Souza e Décio de Almeida Prado, a crítica formalizada pelo grupo ganhava a especialização obtida dentro das universidades. Para Ana Bernstein, a diferença entre o antigo e a leva de novos críticos que surgiam, partiam do princípio de que

O crítico de rodapé era, fundamentalmente, um “homem de letras”, um bacharel. Embora com outro status e ocupando maior espaço no jornal, a crítica literária apresentava, em certos pontos, uma natureza semelhante àquela que constatamos na crítica teatral da mesma época. Muito mais próximas da crônica e da nota jornalística do que da análise propriamente dito, ambas obedeciam critérios cujo valor residia, antes de tudo, no crítico, na “personalidade” que os empregava. Se para os homens de letras a crítica servia, em grande parte, como exercício de retórica, veículo de impressões pessoais ou instrumento de publicidade para referendar uma posição intelectual, em contrapartida, a geração formada pela universidade a entendia “como princípio, como meio e como fim [...]”.¹⁰⁵

A crítica ganhava com o grupo **Clima** delimitações mais precisas e, endossadas pelo aparato teórico de seus integrantes, adquiria legitimidade junto à comunidade teatral. E é nesse meio que surge umas das principais figuras responsáveis pela sintomática mudança no teor crítico: Décio de Almeida Prado. Participando tanto no âmbito da crítica quanto no da produção teatral, o papel de Décio foi fundamental para o endosso e cobranças por parte da crítica no campo teatral, ainda em formação. Aliando-se aos interesses de uma classe artística, em plena fase de desenvolvimento, seu trabalho

¹⁰⁵BERNSTEIN, A. **A crítica cúmplice**: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 69-70.

permitiu ao público enxergar o movimento de transformação que ocorria naquele momento. De tal maneira, o trabalho de Décio foi salutar desde seu início porque,

[...] desde suas primeiras críticas, por se colocar declaradamente ao lado da nova geração, defendendo interesses comuns, criticando o que havia de velho no teatro profissional de então. Daí a noção de uma crítica cúmplice, engajada, próxima à produção teatral, dialogando ininterruptamente com aqueles que se encontravam ao lado da experiência “prática” do palco. Além disso, Décio se preocuparia, sobretudo, com a formação de uma consciência teatral.¹⁰⁶

Somado ao esforço de Décio de Almeida Prado, a criação do **Suplemento Literário**¹⁰⁷ – do qual o mesmo participou – constituiu-se de um importante aliado na formação do público brasileiro, bem como na elaboração de artigos sobre a categoria teatral, estendendo-se aos novos embates que surgiriam no palco nacional.

Um segundo exemplo de atuação da crítica no Brasil diz respeito à sua função dentro do regime ditatorial no país. Tal papel da crítica junto à sociedade pode ser observado no trabalho de Rosângela Patriota sobre a obra do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho.¹⁰⁸ Dentre tantos outros aspectos, o trabalho de Patriota evidencia o papel que a crítica teatral, dos anos de 1960 e 1970, exerceu junto à sociedade numa relação direta entre questões políticas e estéticas. Sob o Estado de exceção, os críticos fizeram a retomada da obra de Vianinha como ponto de partida para a contestação do momento vigente, reivindicando junto ao público uma reflexão mais atenta sobre as condições políticas pela qual passava o país. Fizeram, pois, da crítica um mecanismo de intervenção e propagador de ideais específicos e concernentes a uma causa bem definida:

Seus interpretes, os agentes de 1979, inseridos na luta política do período, retomam Vianinha, recuperam valores e motivações. Moveram a idéia de “voz da autoridade” e, em um certo momento, decretaram a existência de uma obra-prima – embora alguns tenham observado que ela não fora encenada no momento “certo”. Defenderam, de maneira intransigente, as liberdades democráticas e o Estado de Direito.¹⁰⁹

¹⁰⁶BERNSTEIN, A. **A crítica cúmplice**: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 26.

¹⁰⁷Nesse sentido, o trabalho de Elizabeth Lorenzotti é fundamental para a compreensão das implicações que o *Suplemento Literário* teve tanto para a crítica quanto para o desenvolvimento do teatro nacional. Cf. LORENZOTTI, E. **Suplemento Literário** – Que falta ele faz! São Paulo: IMESP, 2007.

¹⁰⁸Cf. PATRIOTA, R. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

¹⁰⁹PATRIOTA, R. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 54.

Rasga Coração, a “obra prima” ressaltada por Patriota, serviu de aporte para que críticos teatrais pusessem em suspenso as suas lutas, e se fizessem ouvidos em seu engajamento para o processo de redemocratização no Brasil. A clara vinculação entre críticos e os ideais políticos daqueles anos demonstram o quão carregado de intencionalidades é o discurso crítico, assumindo sempre uma postura bem definida em relação ao seu objeto e ao público ao qual se dirige.

Assim, da mesma forma que os críticos de 1979 demarcaram o lugar e a função que o teatro de Vianinha ocupava naquele momento, suas impressões sobre a obra do dramaturgo deixariam suas marcas na história do teatro brasileiro. Se seus textos diziam respeito a um determinado período, e em torno de sua obra foram elencados temas condizentes com o engajamento frente ao regime ditatorial, posteriormente tal alegação surtiria efeito contrário. Justamente por estar carregada dos impasses e das lutas implícitas no seu tempo, a obra de Vianinha soaria nos anos seguintes como datada. Os mesmos críticos, que legitimaram a importância da obra de Vianinha, criaram a *posteriori* a legitimação e a marca que interpretaria o mesmo corpo de produção como isento de valor na sociedade que se modificava, principalmente após o retorno às liberdades democráticas.

A partir dos anos 80, a inexistência de um grande modelo estético ou de um regime político, como nos anos 60 e 70, que cobrava de dramaturgos, encenadores e atores um posicionamento engajado diante da realidade, surtiu como efeito rápido de comparação: o teatro perdia, em tese, a sua função social de representação e reflexão do seu tempo, transformando-se em mais um mero aparato de diversão dentre tantos outros que brotavam na sociedade.

Com efeito, após o fim da ditadura, peças com vigor relacionadas aos debates políticos perderam paulatinamente seu fôlego para outros aspectos sociais, que se configuravam como realidade no país. No livro **O fim da Utopia: política e cultura na era da apatia**, Russel Jacoby pontua que,

Hoje a visão apagou-se, a autoconfiança esvaiu-se e as possibilidades desapareceram. Por quase toda a parte a esquerda recua, não apenas politicamente, mas também – o que pode ser mais decisivo ainda – intelectualmente. Para evitar encarar a derrota e suas conseqüências, a esquerda passou a falar livremente a linguagem do liberalismo – o idioma de pluralismos e dos direitos. [...] O mesmo mercado que era considerado pela esquerda uma forma de exploração é hoje visto como algo racional e humano. A cultura de massa, antes desprezada como outra forma de exploração, é celebrado como algo da esfera da

rebelião. Os intelectuais independentes, outrora festejados como homens de coragem, são agora tachados de elitistas. O pluralismo, antes superficial para a esquerda, é hoje adorado como profundo. Estamos assistindo não apenas à derrota da esquerda, mas a sua conversão e talvez inversão.¹¹⁰

Nos setores artísticos ocorreu o “boom” da cultura massificada, das séries de TV, dos jornais sensacionalistas, do consumo cada vez maior pelas diversificadas formas de entretenimento acessíveis à população inserida nos novos padrões econômicos vigentes. Lentamente, as discussões políticas foram perdendo seu espaço de atuação. O consumismo e o imediatismo gerados pelas grandes mídias encontraram na população um público assíduo para o consumo de suas produções. Assim, “[...] ao invés de idéias que impulsionassem a interlocução entre cidadãos, ocorreu a predominância de slogans e de mensagens para os consumidores”.¹¹¹

Segundo Flávio Marinho,

Os últimos vinte anos não foram apenas a história da ditadura militar, de seus arbítrios, de suas torturas. Foram também marcados pelo poder cada vez mais avassalador da televisão, pela sedutora decupagem das histórias em quadrinhos. Uma geração inteira deparou-se com gigantescos ‘outdoors’, repletos de garotas glamorosas e super-heróis, que coloriram os anos negros de nossa recente história.¹¹²

Dentro do quadro cultural e político que se estabelecia, houve a incisiva crítica e questionamento sobre o chamado “teatro engajado”, bem como a sua utilização dentro da sociedade que rumava para novos objetivos a serem discutidos. Temas ligados à política não eram prioridade absoluta, e ganhava força o debate ligado à consecução de novas formas estéticas no aprimoramento da arte ou a arrecadação de lucros com os espetáculos.

Como consequência, o que se tornou visível na produção nacional foram duas frentes distintas de pensamento: uma que se consagrava pela busca de novos padrões estéticos, tentando se estabelecer dentro de uma nova proposta de formação e interação

¹¹⁰JACOBY, R. **O Fim da Utopia**: Política e Cultura na era da apatia. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 26.

¹¹¹PATRIOTA, R. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Debates, 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/index1528.html>>. Acesso em: 30 ago. 2008.

¹¹²MARINHO, F. **Quem tem medo do besteiro!** A História de um Movimento Teatral Carioca. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p. 81.

com o meio; outra preocupada com a manutenção e resgate da luta, dos embates políticos e ideológicos. Intelectuais notoriamente ligados às artes no período ditatorial exprimem nos seus comentários as incertezas destes novos tempos, apontando a necessidade de uma revisão crítica e questionadora dessas novas perspectivas que assume o teatro no Brasil. Fernando Peixoto, diretor de teatro, dramaturgo e intelectual que viveu intensamente os anos de repressão, é pontual em afirmar que a partir dos anos 80,

O processo de desenvolvimento do teatro brasileiro está fundamentalmente apoiado na prática cega e no risco inevitável. Não existe uma reflexão teórica conseqüente. E isto não apenas no nível da discussão crítica, da análise articulada como crítica que se definam no plano ideológico, da análise articulada como crítica da linguagem ou aproximação do que seria a manifestação estética. O espetáculo como mercadoria, o produto como planificação, a sondagem de mercado, o conhecimento da composição do público real ou potencial, estes e outros fatores indispensáveis para uma ação coerente e responsável (inclusive para a produção da cultura) são inteiramente desconhecidos. Hoje o teatro no país continua sobrevivendo por milagre. Mas seria justo mergulhar na estrutura deste milagre para desmistificar seus elementos e conhecer a verdade dos problemas. E das vitórias parciais e quase acidentais.¹¹³

A visão de um projeto derrotado sobreposto pela vitória de um modelo social neoliberal projetou-se também na esfera artística. A idéia de que a partir de meados dos anos 1980 o fazer teatral nacional fica envolto apenas por questões comerciais vigorou de forma a ofuscar novos projetos que se estabeleciam e trilhavam novos caminhos no campo das experimentações de formas e linguagens¹¹⁴. Tal pressuposto se alimentava

¹¹³ PEIXOTO, F. **Teatro em movimento**. São Paulo, Editora Hucitec, 1989, p. 194.

¹¹⁴ Tal idéia ganha força a partir da década de 1970 quando o meio teatral passa a ser organizado sob novas formas de produção dos espetáculos. O teatro de grupo, ou mesmo o teatro de criação coletiva passa a ser encarado como uma forma de oposição ao empreendedorismo do chamado teatro empresarial. A dicotomia entre o teatro arte e o teatro comercial pautou-se pela noção de que grupos teatrais não estariam submetidos às mesmas lógicas de mercado que as de um teatro fundado a partir de uma estrutura empresarial. O resultado dessa distinção foi a afirmação de dois pólos contrastantes: a arte *versus* a mercadoria. Tal imagem do período repercutiria posteriormente nas críticas e na história do teatro nacional, assim como pontuava Mariângela Alves de Lima: “Repetidamente, a história mostra que o modo de produção de uma arte adapta-se, por tortuosos caminhos, ao modo de produção predominante na sociedade em que essa arte é produzida. No caso do teatro, que é por natureza uma arte produzida por várias pessoas, a empresa teatral funcionou durante muito tempo como uma organização intermediária, que adapta esse produto coletivo às exigências do modelo econômico capitalista. No caso do teatro, a empresa participa da natureza de qualquer núcleo de produção que trabalhe com produtos essencialmente diferentes, como sapatos ou enlatados. Uma empresa teatral precisa do dono do capital, de assalariados e de intermediários que se encarregam de vincular o produto ao mercado consumidor”. Tal visão orientou, nos anos seguintes, a imagem de um teatro firmado a partir do conceito de arte enquanto mercadoria. As produções teatrais das décadas de 80 foram interpretadas segundo o parâmetro de avaliação no qual o teatro empresarial vinculava-se à idéia de esvaziamento do conteúdo da arte. Esse parâmetro vigorou inclusive na recepção dos espetáculos produzidos nas décadas de 1980 e 1990. Segundo Patriota “As

principalmente pela observação da parca produção de novos textos, e a pujante opção por adaptações de peças já consagradas.

Diante de um quadro desolador, uma das recorrentes queixas por parte dos críticos foi a diminuição do espaço ocupado pela crítica nos jornais, o que limitaria a sua forma de atuação junto à sociedade. Seu lugar teria sido ocupado cada vez mais por matérias de divulgação, simplesmente eliminando qualquer possibilidade de intervenção ou diálogo reflexivo. Somado a esse fator, a substituição de profissionais da área por jornalistas imputou outra dinâmica à construção da crítica teatral. Exigia-se cada vez menos esforço em sua elaboração, contentando-se em apenas tornar públicas estréias de espetáculos e, no máximo, emitir comentários sucintos sobre os mesmos.

Ao contrapor o período da década de 1980 aos anos anteriores, Michalski assim definiu tal momento:

Apenas 15 anos depois, a crítica teatral brasileira se vê reduzida a pequenos comentários opinativos sobre espetáculos isolados, ainda tolerados, mais valorizados do que prestigiados, em alguns raros diários e revistas semanais. Vários órgãos de imprensa que tinham tradição no ramo desapareceram; outros extinguiram suas colunas de crítica. E mesmo os que ainda mantêm tais colunas com alguma regularidade concedem-lhes um mini-espaço dentro do qual fica quase impossível abrir uma construção crítica instigante, e em alguns casos desestimulam tomadas de posição assumidamente opinativas, ou até determinam ao crítico normas de conduta jornalística que tolhem a sua liberdade de manifestação. O teatro só consegue ganhar espaços mais extensos quando serve de assunto mais “informativo” do que “crítico”, ou seja, quando o jornalista é mero transmissor de pontos de vista expresso por artistas ou por freqüentadores, sem posicionar-se ele mesmo enquanto autor de enfoques pessoais. Com isso, o peso da crítica, como é natural, diminui consideravelmente.¹¹⁵

análises de Lima e Arrabal são polêmicas e um estudo mais aprofundado envolveria diferentes níveis de reflexão, especialmente aquele que remete a discussões atinentes à *estética da recepção*. Contudo, interessa aqui ressaltar o fato de que suas idéias tornaram-se referências para reflexões sobre o teatro dos anos 1970. Elas contribuíram para o estabelecimento de uma hierarquia, a partir da qual as *propostas alternativas* e/ou os *grupos independentes* foram as respostas políticas ao arbítrio daquela conjuntura, por intermédio do debate acerca das condições de produção dessas montagens como contraponto a um teatro de empresário apresentado no centro das cidades [São Paulo e do Rio de Janeiro] em detrimento das periferias. Daí nasceu uma oposição que, até hoje, organiza a maioria dos estudos sobre teatro brasileiro, a saber: *teatro comercial x teatro de vanguarda e/ou teatro de idéias*. Todavia, essas concepções foram elaboradas a partir do processo criativo e não pelo campo de circulação das obras” Cf: LIMA, Mariângela Alves de. Quem Faz o Teatro. In: ARRABAL, José. (org.) **Anos 70: Teatro**. Rio de Janeiro: Europa Ed., 1979-1980, p. 45 e PATRIOTA, Rosângela. **Notas Sobre a História e a Historiografia do Teatro Brasileiro dos Anos 1970**. S.I., p. 2-3. Disponível em: http://74.125.155.132/scholar?q=cache:rVkefBhNv4cJ:scholar.google.com/+Notas+Sobre+a+Hist%C3%B3ria+e+a+Historiografia+do+Teatro+Brasileiro+dos+Anos+1970&hl=pt-BR&as_sdt=2000

¹¹⁵MICHALSKY, Y. O declínio da crítica na imprensa brasileira. **Cadernos de Teatro**, n. 100/101, p. 10, jan./jun. 1984.

Outro fator decisivo para a perda do espaço da crítica resulta de um fenômeno paradoxal. Com o aumento das estréias a cada temporada, tornou-se impossível para o crítico deter-se de forma mais detalhada sobre cada espetáculo, fazendo com que os comentários acerca da maciça produção de espetáculos assumissem contornos menos explicativos, tendendo para meros esboços expositivos.

Todos esses fatores foram substanciais para o descrédito que atingia a crítica. Destituído da maioria das suas funções e alojado em um território cada vez mais diminuto, sua função parecia realmente estar em desuso. O que não implicou, entretanto, que o caráter histórico de sua manifestação fosse totalmente destituído de sentido. Se a crítica vertiginosamente perdeu seu lugar de atuação, tal fato em si já denota possibilidades de averiguação para posteriores leitores, que façam uso de tais atribuições. Sua permanência consiste, sobretudo, na efetiva capacidade de delimitar, no campo da memória, a ocorrência das manifestações artísticas e a forma pela qual cada período se debruçou sobre as mesmas. Assim,

Uma das especificidades da arte teatral é seu caráter temporal e efêmero. A mera leitura de determinado texto não traz, de forma alguma, a apreensão do espetáculo como um todo. Cada montagem apresenta seu próprio ritmo, possui uma materialidade única e irreproduzível fora do tempo e do espaço específicos, fora de sua representação. Na arte teatral a comunicação só se realiza efetivamente na relação direta entre palco e platéia. Assim, cabe perguntar: o que resta de um espetáculo teatral ao da temporada? Além de programas, fotos, entrevistas com diretores, autores, atores e empresários, raros desenhos, anotações e materiais de cena, o que pode vir a ser uma das principais fontes de consulta para a tentativa de compreensão e reconstituição das realizações cênicas de uma época e a crítica teatral.¹¹⁶

Para a análise dos espetáculos estudados, essas questões necessitam ser levadas em consideração, pois essas mesmas críticas se consubstanciaram em documentação para o historiador, uma vez que se tornaram objetos auxiliares na reconstrução de dada perspectiva sobre o passado, deixando transparecer escolhas e intencionalidades no interior de sua formulação.

Nesse sentido, a colocação de Luiz Costa Lima se torna instigante. Em comentário sobre Jausse e a estética da recepção, a seguinte pergunta foi feita:

Afinal, o consenso não se impõe por si; obviamente, há instâncias e instituições que o inclinam nesta ou naquela direção. *Como, por*

¹¹⁶DA RIN, M. Crítica: a memória do teatro brasileiro. **O porvejo**, ano III, n. 3, p. 38, 1995.

*exemplo, se estabelece o consenso sobre a excelência de um autor? Seria porque o horizonte de expectativas dos leitores se ajusta com o horizonte possibilitado pelo texto, numa espécie de contrato natural, ou porque instâncias de poder específico – isto é, do poder literário – se não mesmo as inclinações políticas da sociedade se manifestam e/ou se orientam em favor da concessão daquele prêmio?*¹¹⁷

Concordando com Lima, talvez esse primeiro horizonte de expectativas seja possível, mesmo que sumariamente, apenas no momento imediato da encenação do texto na sua própria época. As posteriores recepções (tanto da crítica quanto dos encenadores) são inerentes às condições históricas observadas. Assim, como bem salientou Certeau, o lugar social destes receptores das obras é definitivo nas impressões materializadas¹¹⁸. Entretanto, quais mecanismos sociais contribuíram para específicos significados atribuídos às obras? Em outras palavras: quais as condições históricas favorecem possibilidades de interpretação particular sobre cada obra?

Utilizando as palavras do próprio Hans Robert Jauss, essas obras devem ser abordadas segundo uma perspectiva na qual

[...] se deve buscar a contribuição específica da literatura para a vida social precisamente onde a literatura não se esgota na função de uma arte da *representação*. Focalizando se aqueles momentos de sua história nos quais as obras literárias provocaram a derrocada e tabus da moral dominante ou ofereceram aos leitores novas soluções para a caustica moral de suas práxis de vida – soluções estas que, posteriormente, puderam ser sancionadas pela sociedade graças ao voto da totalidade dos autores –, estar-se á abrindo ao historiador da literatura um campo de pesquisa ainda pouco explorado. O abismo entre a literatura e a história, entre o conhecimento estético e o histórico faz se superável quando a história da literatura não se limita simplesmente a, mais uma vez, descrever o processo da história geral conforme esse processo se delineia em suas obras, *mas quando, no curso da “evolução literária”, ela revela aquela função verdadeiramente construtiva da sociedade que coube à literatura, concorrendo com outras artes e forças sociais, na emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais.*¹¹⁹ (Destaque nosso)

Assim como Jauss pontua, não somente a produção de textos como também a sua recepção, são importantes ferramentas para desvendar a obra literária. Todas essas

¹¹⁷LIMA, L. C. Introdução. In: _____. (Org.). **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 14.

¹¹⁸CERTEAU, M. de. **A escrita da História**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 2002.

¹¹⁹JAUSS, H. R. **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 57.

construções deixam transparecer o que cada sociedade, em diferentes tempos, observou na suas manifestações da arte, contribuindo para a construção de uma idéia acerca dos autores e/ou encenações. Aliás, tais reflexões chegaram à contemporaneidade nos auxiliando nos novos questionamentos a serem feitos, seja pela crítica especializada, ou pelas companhias de teatro.

Devemos acrescentar: as críticas teatrais vieram ao longo dos tempos adquirindo historicidade própria, advinda daqueles interlocutores que ao longo dos anos lhe elegeram como ponto de observação para a pesquisa. Metodologicamente, é imprescindível evidenciar essa questão. E muitas vezes, como no caso das peças de Shakespeare, houve a hierarquização do documento e suas predileções alcançam a contemporaneidade com outras cargas de significado. Segundo Robert Paris

À diferença do seu colega que exuma uma peça inédita de arquivo, o historiador, aqui, não é nunca o primeiro leitor do documento. Ele aborda esse documento através uma escala, um sistema de referências, uma “história da literatura”, que já separou o joio do trigo hierarquizando as escritas, as obras e os autores. Portanto, é necessário, sem ocultar o valor estético das obras, lhes creditar *a priori* uma igual carga documental, sujeita a verificação posterior.¹²⁰

Porém, como o historiador deve proceder ao lidar com sua fonte de pesquisa? De que forma o enfrentamento do seu objeto deve ser mediado para que de seu interior surjam as contradições e os embates que lhe é inerente e tão pertinente à pesquisa histórica? Evidentemente, as maneiras pelas quais o pesquisador interpela seu trabalho procedem de mecanismos que por se mostrarem viáveis e com resultados satisfatórios são adotados por outros pesquisadores. Adalberto Marson, no texto **Reflexões Sobre o Procedimento Histórico**, parte da indagação pertinente por parte do historiador e o seu documento, levantando os seguintes questionamentos:

1) *Sobre a existência em si do documento*: o que vem a ser documento? O que é capaz de nos dizer? Como podemos recuperar o sentido deste seu dizer? Por que tal documento existe? Quem o fez, em que circunstâncias e para que finalidade foi feito?

2) *Sobre o significado do documento como objeto*: o que significa como simples objeto (isto é, fruto do trabalho humano)? Como e por quem foi produzido? Para que e para quem se fez esta produção? Qual

¹²⁰PARIS, R. A imagem de um operário no século XIX pelo espelho de um “Vaudeville”. **Revista Brasileira de História**, São Paulo/Rio de Janeiro, ANPUH/Marco Zero, v. 8, n. 15, p. 84, Set. 1987/Fev.1988.

é a relação do documento (como objeto particular) no universo da produção? Qual a finalidade e o caráter necessário que comanda a sua existência?

3) *Sobre o significado do documento como sujeito*: por quem fala tal documento? De que história particular participou? Que ação e que pensamento estão contidos em seu significado? O que fez perdurar como depósito da memória? Em que consiste seu ato de poder?¹²¹

Isso permite ao historiador recuperar aspectos da criação textual para mediar o embate que *a posteriori* questionará as interpretações contidas nas críticas teatrais, e que carregam outras prerrogativas diferentes do constructo da peça, salientando as intenções que os grupos de críticos tomaram para si.

Nesse sentido, entender a função da crítica permite explorar quais são as motivações desses escritores ao tomarem a encenação teatral como objeto de análise e quais são os fundamentos que legitimam tanto suas perspectivas estéticas quanto teóricas. Isso contribui de forma efetiva para a análise das críticas de **Macbeth** e **Trono de Sangue**, pois permite compreender, a partir de qual viés, se pautou a crítica para a construção de seus juízos sobre as duas encenações.

¹²¹MARSON, A. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, M. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 52.

**OS HORIZONTES E AS
PERSPECTIVAS DE UMA CRÍTICA
PARA *MACBETH* E *TRONO DE
SANGUE***

CAPÍTULO III

3. 1 EM BUSCA DE UMA ESTÉTICA PARA A RECEPÇÃO

O primeiro esboço sobre a teoria da estética da recepção surge em 1967 a partir da aula inaugural de Hans Robert Jauss na Universidade de Konstanz. **O que é e com que fim se estuda a história da Literatura** – mais tarde publicada sob o título de **A história da literatura como provocação à ciência da literatura**¹²² – dava os primeiros passos rumo a uma nova perspectiva em relação aos estudos da história da literatura e da teoria literária. O tom polêmico com o qual Jauss iniciava seu texto deixava claro as intenções de seu estudo: propor novos rumos para o estudo da literatura, bem como inserir novos elementos nesse ínterim, que até então eram descartados:

A história da literatura vem, em nossa época, cada vez mais mal afamada – e, aliás, não de forma imerecida. Nos últimos 150 anos, a história dessa venerável disciplina tem inequivocadamente trilhado o caminho da decadência constante¹²³.

O alvo em questão se referia às práticas válidas até aquele momento para os estudos da história da literatura. Diziam respeito aos métodos advindos do objetivismo histórico, de um modelo de concepção literária calcado no nacionalismo alemão e dos modos investigativos oriundos das idéias historicistas de Ranke. A crítica estabelecida por Jauss residia exatamente em contestar o estudo da história da literatura, pautada pela sua organização em abordagens generalizantes. Contestava-se também a escrita da história da literatura que primava pela cronologia das obras dos autores mais importantes de cada período e do esquema construído a partir das relações entre a “vida e a obra” de cada escritor:

A história da literatura, em sua forma mais habitual, costuma esquivar-se do perigo de uma enumeração meramente cronológica dos fatos ordenando seu material segundo tendências gerais, “gêneros e outras categorias” para então, sob tais rubricas, abordar as obras individualmente, em seqüência cronológica. A biografia dos autores e a apreciação do conjunto de sua obra surgem aí em passagens aleatórias e digressivas, à maneira de um elefante branco.¹²⁴

Para Jauss, isso significaria engessar os estudos da literatura, pois atribuir uma linha sucessória à história, da arte literária, soaria como um mecanismo de estagnação

¹²² Apesar de ao longo de todo o texto ser utilizada a tradução para o português feita no ano de 1994 a publicação original data de 1969.

¹²³ JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994, p. 5.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 6.

das relações inerentes aos textos. A consequência de examinar assim a história da literatura era o grosseiro encadeamento das produções literárias, desconsiderando, por exemplo, o efeito que a obra surte no público no momento de sua produção, bem como em momentos posteriores. A velha relação entre texto e contexto necessitava de uma revisão nas quais outros componentes de avaliação fossem incorporados para uma reflexão mais apurada, dentro dos estudos sobre a literatura. Somente dessa maneira, a transposição da barreira encontrada, até então, entre o texto literário em sua acepção estética e a história inerente ao seu processo de criação, poderia ser superado dando origem a uma nova forma de apreensão dessas duas partes.

Teoricamente, a investida de Jauss levantava os problemas de se encarar a literatura sob as duas principais correntes utilizadas pelos seus contemporâneos. O formalismo russo (como também o estruturalismo francês) e o marxismo estariam fadados, *a priori*, a oferecer uma análise lacunar por desconsiderar o leitor como processo ativo da construção e significação da obra no *continuum* histórico.

Pensado à luz dessas duas teorias, caberia ao receptor do objeto artístico um papel passivo dentro da história da literatura. Isto porque, assim como pretendem os formalistas, o leitor se configura apenas como parte neutra em sua relação com o texto literário, pois o que é posto em primeiro plano são as estruturas internas à obra. Com isso, o tipo de conexão firmada diz respeito mais à obra e ao seu criador do que qualquer outra ligação.

A literatura emana, assim, dessa representação que o autor faz do mundo, no qual surgem as singularidades que possibilitam sua criação. Fechado nesse sistema de valores, a forma do texto literário é a resultante dos modos pelos quais o autor dá o significado particular da interpretação do mundo. O papel dedicado ao leitor resume-se em compreender e seguir as indicações do autor na obra, chegando, então, a um significado que já lhe é dado de antemão. A experiência da leitura nada mais é que o desvendar das idéias do autor, seguindo as pistas que são dadas no interior da obra.

A resultante do ponto de vista formalista é a concepção da obra enquanto a produção descarnada do seu componente histórico, colocando em seu lugar a premissa de uma “essência textual”. O estudo do texto passa a ser a descoberta e as utilizações das estruturas verbais pelas quais o autor da obra concebe seu texto, conferindo-lhe um caráter literal e que em suma o diferencia da linguagem comum. A força do pensamento formalista consiste em encarar a obra apenas de um ponto de vista lingüístico e

estrutural, tornando o ato da criação artística o resultado de uma experiência empírica, mas de valor transcendental e não social.

Deste modo, as estruturas mencionadas anteriormente seriam as responsáveis pelo efeito causado no leitor. Elas teriam, em tese, que proporcionar um “estranhamento”: apesar de tratar da realidade, o autor o faz mediante os usos de estruturas e linguagens que tornam o conhecido estranho aos olhos do leitor. O grau de eficácia desse sistema depende dos mecanismos que cada autor utiliza, proporcionando o distanciamento dos fatos cotidianos apresentados de forma contemplativa ao leitor.

Sobre o viés marxista, a crítica de Jauss salienta que tal modelo interpretativo julga a obra de arte partindo de uma concepção calcada nas ciências sociais, estabelecendo, fundamentalmente, as ligações entre a obra e a sua realidade social. O problema dessa vinculação é o de se encarar como obra literária apenas aquelas que cumprem efetivamente a elaboração da reflexão sobre as relações de poder na sociedade. Amiúde, o papel do leitor só é efetivado quando ele alinha sua perspectiva a do materialismo histórico. Em outras palavras, o pensamento ligado à teoria marxista resulta de um processo no qual o texto evidencia as relações de classe e as implicações de tais fatos no estabelecimento do poder, o que eximiria a obra de qualquer valor estético. Acrescentando ainda os fatores econômicos, Jauss pontua que

[...] muito precariamente a literatura admite ser remontada a fatores do processo econômico, pois a mudança estrutural dá-se com muito maior lentidão na “infra-estrutura” do que na “superestrutura”, e o número de determinantes verificáveis é muito menor na primeira do que na última. Somente uma porção reduzida da produção literária é permeável aos acontecimentos da realidade histórica, e nem todos os gêneros possuem força testemunhal à “lembranças dos motivos constitutivos da sociedade”.¹²⁵

Como será visto adiante, mesmo sem desconsiderar totalmente as idéias formalistas e as marxistas, a questão que envolvia a elaboração dos preceitos de Jauss era aquilo que fora excluído das duas teorias.¹²⁶ Ademais, o novo elemento incorporado por Jauss consiste justamente em encarar o leitor como um processo ativo dentro do

¹²⁵JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994, p. 16.

¹²⁶Jauss ainda acrescenta: “A escola marxista não trata o leitor – quando dele se ocupa – diferentemente do modo com que trata o autor: busca-lhe a posição social ou procura reconhecê-lo na estratificação de uma dada sociedade. A escola formalista precisa dele apenas como o sujeito da percepção, como alguém que, seguindo as indicações do texto, tem a seu cargo distinguir a forma ou desvendar o procedimento”. JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994, p. 23.

campo das relações exercidas pela literatura, situando-o como parte integrante do sistema no qual a obra está inserida. Longe da passividade que lhe fora atribuída até então, no estudo da história e da teoria da literatura, o leitor emerge como um ponto chave nos desdobramentos da pesquisa que tem como objeto o texto ficcional.

Assumir o leitor como integrante de um sistema que leve em conta tanto o autor quanto sua obra e a sua recepção (pelo público), constitui-se, em suma, como a base do pensamento da estética da recepção proposta por Jauss. Para Luiz Costa Lima,¹²⁷ a premissa de Jauss está ligada a um momento pertinente da literatura alemã, em que as antigas teorias normativas perdiam sua força e a defesa da autonomia da obra de arte já não se encontrava mais na ordem do dia. A presumida ameaça e o iminente crescimento da circulação da literatura por vias comerciais deixavam de ser a maior preocupação no século XX:

O descaso do leitor se fazia em nome da importância estética da obra. Por conseqüente, a (re) descoberta do leitor por Jauss propunha noutros termos a questão da autonomia. Desde o século XVIII, a estética normativa perdera seu lugar. Voltar a tratar do leitor, no século XX, não mais ameaçava a autonomia do discurso literário. A questão importante consistia em articular a qualidade estética com a presença do leitor, fora de injunções comerciais.¹²⁸

Portanto, ao inserir o leitor como parte importante na história da literatura, Jauss estabelece um parâmetro diferente para se estipular a valoração de uma obra no seu tempo. Para o autor, o caráter estético está vinculado às diversas leituras sobre a obra e o histórico liga-se aos modos de compreensão sobre sua recepção no momento de sua produção, como também por seus leitores ulteriores.

Dessa forma, a história da literatura é, para Jauss, a produção de uma obra literária e de sua recepção pelo público leitor. É nesse complexo que se consolidam as obras que são validadas historicamente, não mais na sucessão de produções organizadas temporalmente *a posteriori*. Avançando nessa postura, o meio pelo qual Jauss entende a efetivação desse processo de recepção é calcado por aquilo que o autor considera o “horizonte de expectativas” de dado público. Por ser historicamente localizável, a experiência do leitor corresponde a uma teia de referências que são construídas ao longo de sua vida e notoriamente marcadas pela sua própria visão de mundo:

¹²⁷LIMA, L. C. (Org.). **A literatura e o leitor**: textos da estética da recepção. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

¹²⁸Ibid., p. 15.

[...] há um saber prévio, ele próprio ele mesmo um produto dessa experiência com base no qual o novo que tomamos conhecimento faz se experienciável, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experiencial. Ademais, a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predis põem seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida.¹²⁹

Essa afirmação concebe o sujeito da apreciação estética como um ser palpável e passível de uma historicidade, que lhe imprime níveis de entendimento reais e não mais percebidos como uma categoria ideal. Por consequência, o horizonte de expectativa de uma obra literária determina-se pelas particularidades do leitor, podendo ser realizado ou não, conduzindo o destinatário a uma nova percepção do real. Essa reação dependerá basicamente do que Jauss chama de “distância estética”, ou seja, os níveis de aproximação ou distanciamento entre a obra e as expectativas nelas projetadas pelo leitor, determinando assim a legitimação artística do texto literário:

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar o seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova – cuja acolhida, dando se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma “mudança de horizontes” –, *tal distância estética deixa se objetivar historicamente no espectro das relações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia.*¹³⁰. (Destaque nosso)

Esse aspecto levantado por Jauss se torna particularmente interessante quando tomamos por base as críticas produzidas acerca das duas encenações de *Macbeth*, pois nos permite refletir sobre as observações dos críticos quanto às montagens. Por outro lado, levando-se em consideração que os postulados da estética da recepção possam se estender além da área da literatura um novo patamar é aberto, ampliando-se a todas às manifestações artísticas. Se seu objetivo foca justamente a relação entre autor, obra e recepção para a construção de um novo tipo de interpelação histórica, as críticas produzidas acerca dos espetáculos também seguem essa mesma analogia.

¹²⁹JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994, p. 28.

¹³⁰Ibid., p. 31.

Levando adiante o pensamento de Jauss, as críticas sobre as montagens de Antunes e Ulysses Cruz são derivadas dos horizontes de expectativas que os críticos detinham no ano de 1992. Entendidas como parte integrante do processo de recepção, as observações levantadas sobre **Trono de Sangue** e **Macbeth** derivam das relações estabelecidas entre os diretores, suas adaptações do texto de Shakespeare e as maneiras pelas quais determinados públicos – aqui o corpo de críticos atuantes em 1992 – entenderam as produções artísticas levadas aos palcos.

Em verdade, tal qual destacamos na citação de Jauss, seria esse o fator que garantiria todas as opiniões resultantes das observações dos dois espetáculos, quer sejam positivas ou negativas. Compreender tais críticas trata-se, portanto, de um processo hermenêutico correlacionado com as singularidades envolvidas no processo histórico do ano de produção das críticas teatrais. Essa conclusão ganha ainda mais legitimidade se tomarmos conhecimento da proposta metodológica apresentada por Jauss, na qual o autor articula as relações sincrônicas e diacrônicas da historicidade para instituir uma compreensão que dê conta de uma maior dimensão existente na obra literária:

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para quais o texto constituiu uma resposta e que descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte – em geral aplicadas inconscientemente – e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito da época. Além disso traz à luz a diferença hermenêutica entre compreensão passada e a presente de uma obra, dá a reconhecer a história de sua recepção – que intermedeia ambas as posições – e coloca em questão, como um dogma platonizante da metafísica filológica, a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete.¹³¹

As verificações apontadas acima por Jauss permitem associar uma gama inteiramente nova de significados quando pensadas à luz das críticas teatrais merecendo, portanto, uma análise mais minuciosa. Quando o autor menciona a relação entre a obra e a sua recepção no passado (concomitante ao surgimento da obra) podemos pensar a situação do crítico teatral.

¹³¹JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994, p. 32.

O que está posto passa a ser então a própria construção, no nosso caso, da história do teatro brasileiro, tal qual ela foi organizada. Considerando que não raro a história do teatro nacional foi construída a partir das críticas teatrais, isto é, da análise imediata dos fatos transformada em interpretação histórica, as afirmações de Jauss tornam-se ainda mais elucidativas. Porém, outro processo ainda pode ser destacado: para o historiador, as próprias críticas teatrais (que em certo nível também são textos literários) configuram-se como objeto de apreciação e de recepção, uma vez que passam a ser encaradas como uma forma de representação do real em dado momento histórico.

Se em um primeiro momento a estética da recepção tenta dar conta do objeto artístico, na sua vinculação com a recepção da mesma, posteriormente essa própria relação permite a reorganização desses papéis. O crítico passa a ser o autor da obra, a crítica verte-se na obra em si e o historiador no sujeito da recepção, a partir de um horizonte de expectativas que é próprio do seu momento histórico. *Dito de outra maneira, para o historiador a crítica tem uma dupla conotação: ela possui as relações oriundas da estética da recepção e, ao mesmo tempo, torna-se objeto de apreciação e novas reformulações.*

As conseqüências dessa posição são inúmeras. Feitas essas distinções e convergências, elimina-se, por exemplo, a possibilidade da tomada dos períodos históricos, por meio de apreensões gerais e globalizantes – derivadas do modelo estético do *Zeitgeist* hegeliano – tão cara ao historiador quanto ao crítico teatral, limitadoras da suas análises. Posteriormente, prescindir dessas colocações resulta na articulação do estudo da obra em sua face sincrônica (a relação com o seu tempo, atribuindo-lhe historicidade) como também diacrônica (as relevâncias adquiridas ao longo do tempo). Como resultado dessas relações, as obras (texto crítico ou literário) adquirem seu valor à medida que deixam de fazer sentido apenas no momento de sua criação, o que resulta em novos olhares, em cada período, no qual ela é redescoberta e explorada. Nesse movimento, o objeto de recepção deixa de ser meramente estético e passa a ser histórico, conduzindo à análise reflexiva, atribuindo-lhe uma função que é, em última instância, social:

A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando o seu

entendimento de mundo, e assim, retroagindo sobre o seu comportamento social.¹³²

Situando as críticas dos “Macbeths” nesse ínterim, pelo menos duas questões necessitam ser levantadas. A primeira diz respeito às críticas sobre as encenações no momento exato de suas apresentações, delimitando os posicionamentos dos críticos e seus horizontes de perspectiva. A segunda reside na retomada dessas críticas *a posteriori* e quais os seus valores mediante a construção da história do teatro nacional. Logo mais, essas questões serão retomadas.

Voltando às colocações de Jauss, a literatura (e porque não a crítica teatral) atinge sua função na medida em que consegue promover rupturas e realocar o posicionamento do leitor frente à sociedade. Caso contrário, seus usos só vêm a reafirmar idéias já esboçadas, deixando de acrescentar algum tipo de reflexão, passando a ser uma “literatura de culinária”: apenas reprodutiva e sem qualidade estética.

Por fim, a intenção de esboçar as principais características da teoria da estética da recepção visa compreender em que medida suas colocações possam ser usufruídas quando pensadas junto às críticas teatrais analisadas. Não obstante, os escritos de Jauss fornecem valiosas informações para situar qual é a função e o sentido dessas mesmas críticas junto à construção da história do teatro contemporâneo no Brasil.

Dessa forma, as inúmeras críticas produzidas acerca das duas apresentações de **Macbeth** ressaltam, indubitavelmente, a diversidade das opiniões sobre os espetáculos. Longe de um consenso e apesar de formada por um mesmo corpo de críticos, as considerações sobre cada uma das peças recaíam sobre pontos específicos, tomando por base muitas vezes a comparação entre as duas encenações. Levantavam, por exemplo, a discussão em torno do teatro comercial e o teatro de vanguarda ou postulavam os embates sobre os níveis de interação da arte junto à sociedade.

O outro ponto de abordagem dava importância às produções já realizadas por cada um dos diretores e atores, sendo essas tomadas como eixo norteador para a crítica dos novos espetáculos que eram levados aos palcos. Face à dicotomia referente ao sentido e à intencionalidade de cada uma das peças, os contornos que definiam os

¹³²JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994, p. 50.

referenciais dos críticos indicam, a partir das peculiaridades daquele momento histórico, a situação na qual se encontrava a crítica teatral no Brasil.

Apesar de não ser o propósito específico deste capítulo, é importante ressaltar que algumas das considerações anteriormente discutidas, ao longo desse trabalho, necessitam ser retomadas, pois são essenciais para compreender o movimento feito pela crítica teatral em 1992. O fato das produções artísticas estarem intrinsecamente permeadas pelas questões referentes ao seu momento de produção não se configura como um dado inteiramente novo. A mesma máxima também encontra validade para a apropriação de textos escritos em outros períodos, que adquirem novos significados e usos distintos daqueles que eram encontrados no momento de sua criação. Isso significa encarar as encenações como um terceiro nível de recepção (somado à do crítico e a do historiador). Sob esse ponto de vista, as considerações de Roger Chartier sobre duas encenações de **George Dandin**, texto de Molière escrito em 1668, para diferentes públicos, ressaltam elementos importantes encontrados na apropriação de textos teatrais:

A “mesma” peça foi assim encenada em condições de representação completamente diversas, cada uma para um público diferente (a Corte ou um grupo heterogêneo de cidadãos) com um leque de experiências, referências e expectativas específicas. Contrariando a crítica tradicional, insensível aos modos de impressão e representação dos textos, e que acredita que o significado de uma obra literária pode ser inteiramente designado através dos seus protocolos lingüísticos, a dupla encenação de *George Dandin* nas festividades da Corte e nas práticas teatrais urbanas nos mostra que um sentido da obra depende sempre da maneira como ela é apresentada aos seus leitores, espectadores ou ouvintes. [...] Do mesmo modo, o sentido de cada peça de Molière variava frequentemente de acordo com os dispositivos de representação que, a cada vez, modelavam a peça de modo específico.¹³³

Como bem ressalta Chartier, o mesmo texto de Molière deu origem a duas encenações completamente diferentes, assim como no caso das apresentações de **Macbeth**. O sentido incorporado a cada uma das apresentações variou drasticamente de acordo com as intenções de seus feitores. Um dos motivos, segundo o autor, era o fato desses espetáculos serem destinados a públicos diferentes: a encenação para a Corte francesa revestia-se de uma montagem mais elaborada, contendo números de música e dança. Por sua vez, a peça apresentada para os cidadãos comuns era mais simplista,

¹³³CHARTIER, R. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 52.

retirando a maioria das características pomposas contidas na apresentação para a realza.

Com efeito, apesar de um sentido que é inerente à obra, novos sentidos lhes são destinados através das maneiras pelas quais os diretores e atores atuam. Surge uma gama de novos significados, passíveis de serem incorporados à obra, que também é mediada pelos espectadores e suas particularidades. Deixando de ser encarada como um sistema fechado de significações, a obra de arte – aqui especificamente o texto teatral – passa a comportar uma complexa rede de valores e interpretações que se encontram inserida no campo de sua recepção.

Portanto, o papel destinado ao receptor da obra de arte define quais as atribuições de sentido estarão ali presentes, determinando quais aspectos serão ressaltados ou mesmo aqueles deixados em segundo plano. Pensadas dessa maneira, uma consequência tirada do breve trecho do texto de Chartier sugere a adequação do texto tanto às exigências quanto à singularidade interpretativa de cada grupo social. O gosto e o entendimento derivariam de condições que emanam das experiências advindas do contexto em que a população comum, ou mesmo a Corte experimenta a partir de determinado momento histórico.

Examinadas à luz da obra de Shakespeare, tais afirmações ganham contornos ainda mais precisos. Indiscutivelmente o autor mais encenado de todos os tempos, tem em suas peças, ao longo dos anos, uma infinita cadeia de significados sendo recobertas de sentidos imprimidos por seus interlocutores, quer sejam diretores, atores ou mesmo leitores comuns. A resultante desse escólio é senão as intencionalidades observadas nas montagens dos textos do poeta inglês. Kott, a propósito dos vários assuntos contidos em **Hamlet**, sugere que

Hamlet comporta muitos temas: a política, a violência e a moral, a discussão sobre a divergência entre teoria e prática, sobre os fins últimos e o sentido da vida; é uma tragédia de amor bem como um drama familiar, nacional, filosófico, escatológico e metafísico. Tudo o que quisermos! E, além do mais, inclui uma profunda análise psicológica, uma intriga sangrenta, um duelo, uma grande carnificina. Pode se escolher. Mas é preciso saber o que se escolhe, e por quê.¹³⁴

E matizando a discussão, situa uma apresentação da peça em Cracóvia, assinalando as pertinências ali encontradas:

¹³⁴KOTT, J. **Shakespeare nosso contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 70-71.

O *Hamlet* apresentado em Cracóvia algumas semanas depois do XX Congresso do Partido Comunista da URSS dura três horas. Nem um minuto a mais. É um drama vivo e transparente, tenso e feroz, moderno e lógico, reduzido a um único problema. É um drama político por excelência.¹³⁵

O enfoque dado ao aspecto político exprime as questões que permeavam o momento em que o diretor optou por levar **Hamlet** aos palcos, constituindo, assim como pontuaram Jauss e Chartier, “novos textos” mediante sua apropriação. Avançando na discussão, tanto Jauss quanto Chartier apontam tanto para o caráter abrangente da obra quanto para a subjetividade de sua re-significação. A historicidade envolvida nessa relação firma-se como mediadora entre o sujeito e a obra, delimitando as características dos usos atribuídos aos objetos artísticos. O caráter histórico passa a ser, então, um dos eixos norteadores que imprime as condições e circunstâncias nas quais o texto teatral é reelaborado, segundo as opções e intenções a ele incorporado.

Ainda que sucintamente, a retomada dessas breves considerações serve como *intermezzi* para a finalidade desse capítulo. Elas respondem, em parte, à legitimidade das diferentes opções tomadas tanto por Ulysses Cruz quanto por Antunes Filho, nas montagens de **Macbeth**. Todavia, levantam outras indagações pertinentes. Apesar de partilharem o mesmo momento histórico, ainda assim as concepções dos dois diretores divergem drasticamente. Isso sugere que, ainda assim, as interpretações do texto são permeadas por outros níveis de experimentação, resultantes dos processos particulares de significação dos seus receptores.

Complementando tais afirmações, o conceito de “obra aberta”, apresentado por Umberto Eco, ajuda a esclarecer alguns desses pontos envolvidos na produção e na recepção do objeto artístico:

Nesse sentido, o autor [da obra de arte] produz uma obra acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e da compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma se torna esteticamente válida na medida em que possa ser vista e compreendida

¹³⁵Ibid.

segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos, ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria [...].¹³⁶

As conseqüências das afirmações de Eco, alinhadas às perspectivas de Chartier e Kott e iluminadas pela teoria de Jauss antevêm outro atributo relacionado, assim como no caso de diretores e autores, também os demais sujeitos sociais imersos na observação da obra de arte. O que os diferenciariam desses sujeitos seriam, portanto, os níveis de intensidade ou de subjetividade embutidos em cada uma das análises feitas, sejam elas formais ou não. A capacidade de transmutar o objeto artístico em diferentes significados dependeria do referencial que cada indivíduo possui, mediante determinado local social, organizado no espaço e no tempo.

Da mesma forma, a crítica redigida sobre as duas montagens de **Macbeth** também se encontra permeada por essa lógica. Suas linhas argumentativas são fruto de um momento específico e contêm no seu interior as questões advindas do seu tempo. Porém, diferentemente do diretor na qual a finalidade primeira é criar um sistema conciso para ser levado ao palco, ou mesmo do público comum interessado no despertar das emoções, o crítico parte ainda de outro ponto. As funções atribuídas a essa prática – como sugerido no primeiro capítulo – denotam as especificidades e funções envolvidas na elaboração da crítica teatral.

Distantes do espectador comum, pelo repertório teórico acumulado, os críticos seriam uma espécie de “leitores de uma leitura” artística, cuja função perpassa por destacar os processos envolvidos na criação da obra de arte. Aqui, a pergunta que necessita ser feita é a seguinte: como um mesmo corpo de críticos, no mesmo momento histórico, analisa de diferentes maneiras duas encenações de um mesmo texto teatral? Incorporando o pensamento de Jauss, o que se modifica no horizonte de perspectivas desses críticos quando se debruçam sobre cada uma das montagens de *Macbeth*? Serão essas as indagações que irão nortear as discussões feitas a seguir.

3.2 INTERLÚDIO: OS ANOS 1980 E OS PARADIGMAS DA CRÍTICA

O retorno às liberdades democráticas, no início dos anos 1980, estabeleceu um novo patamar social que afetava a vida da população como um todo. No teatro, essas mudanças também tiveram suas correspondentes. Um dos principais pontos notados na

¹³⁶ECO, U. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 40.

produção teatral do país foi o que se pode chamar de “ausência de paradigma”: as idéias que nortearam a organização do teatro nacional pareciam não encontrar validades no novo meio social que se constituía. A criação de um teatro genuinamente brasileiro, ou mesmo a investida contra o regime de exceção havia ficado para trás; o calor e o afã da mobilização da classe teatral frente às transformações sociais perdiam seu brilho, ficando sitiadas em um passado não muito distante. O esforço empreendido por diretores, atores e dramaturgos para apreender e refletir sobre a realidade social revelava-se um sonho cada vez mais distante. Para Patriota

Apesar de todas as ressalvas, pertinentes ou não, ao processo de redemocratização, ocorrido em 1979, as liberdades constitucionais, paulatinamente, voltaram a fazer parte da vivência cotidiana do cidadão comum. Essa nova realidade produziu outros impasses: quais seriam as novas bandeiras de luta e de que forma encaminhá-las?¹³⁷

Com efeito, os anos sucedidos foram de intensas renovações nas artes em geral, estabelecendo rupturas constantes não só no campo estético, mas também no político. De uma forma geral, o mundo assistiu ao surgimento de várias frentes de contestação e revolução. Eram os anos do movimento “beat”, das longas viagens em busca de sentido para uma vida amorfa e sem perspectivas. Do jazz sincopado, em cafés esfumaçados, da contracultura dos hippies e sua viagens movidas a LSD. De Woodstock e da ilha de Wight. De William Blake revisitado por Morrison. Do rock barulhento dos Stones e do misticismo do Led Zepelling. Dos Power Flowers que diziam não a Guerra do Vietnã e sim ao amor. Tempos de Tropicalismo e Bossa Nova, de Juninho da Adelaide, de Oiticica, dos marginais Roberto Piva e Sérgio Sampaio. Época do silêncio de Herzog e da passeata dos cem mil.

Politicamente, vários países experimentaram os terrores do regime de exceção, sentindo na pele o que eram as privações das liberdades individuais. A experiência advinda de todos esses processos históricos foi o ponto de partida para que os artistas reagissem à sociedade que os cercavam. No Brasil, as experiências dos CPCs buscavam uma arte nacional e popular; o cinema presenciava o impacto das obras de Glauber Rocha; no teatro José Celso Martinez Corrêa tornava visceral as formas e as regurgitava no público. Contestação, seja das formas da arte ou da sociedade, surgia quase naturalmente como princípio a ser tomado para a criação de algo novo. A vinculação entre arte e sociedade estabelecia seu diálogo, perpassando necessariamente pelo

¹³⁷PATRIOTA, R. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 49.

embate político.¹³⁸ Porém, a aura e o furor desencadeados pelas lutas sociais perdiam seu brilho à medida que a restauração dos direitos civis acontecia gradativamente. Os personagens romantizados no período ditatorial saíram de cena e cediam lugar a outros agentes sociais.

Assim, nas décadas de 1960 e 1970 a perspectiva teleológica fora refutada e a idéia do *aqui e agora* estabeleceu o lugar do debate, não se pode ignorar: esse presente era carregado de possibilidades de transformação, isto é, não se devia esperar pelo tempo que virá, mas estar atento às oportunidades que o cotidiano oferecia e a partir daí construir uma transformação qualitativa, que deveria inverter a lógica, isto é, propiciar um movimento do pessoal para o coletivo e, com isso, vislumbrar uma nova sociedade. [...] Nessa nova realidade, as propostas de mudanças cederam seus lugares a dias nos quais sobreviver em um “tempo homogêneo e vazio” tornou-se sinônimo de vitória.¹³⁹

O “aqui e agora”, a partir dos anos 80, tornou-se um espaço sem aparentes contradições. Os textos teatrais antes censurados e agora tornados públicos soavam ultrapassados. A comum afirmação de que eram datados fazia com que perdessem todo o seu sentido de urgência. Contraditoriamente, os tempos que pareciam possibilitar para o teatro um diálogo aberto sobre os problemas sociais parecia não se efetivar. É essa a postura encontrada nos textos a respeito desse período. Críticos e especialistas da área tentavam desvendar um teatro que aos poucos se redefinía. Traçando um panorama da produção nacional desse período Severino J. Albuquerque diz:

Apesar de tão alvissareiras mudanças, o teatro brasileiro não recuperou de imediato o vigor e o entusiasmo que o haviam dominado em outras eras. A escassez de peças importantes durante a primeira metade da década de oitenta explica-se, ao menos em parte, pelas

¹³⁸São inúmeros os trabalhos que tratam desse período esboçado aqui rapidamente. Para uma abordagem mais sistemática sobre o momento. Abordando as relações entre arte, estética, política e sociedade, seguem a seguir algumas dessas pesquisas que são fontes primordiais para as reflexões aqui comentadas. Conferir, dentre outros:

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. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

CARDOSO, Maria Abadia. **Tempos sombrios, ecos de liberdade – a palavra de Jean-Paul Sartre sob as imagens de Fernando Peixoto:** no palco, Mortos Sem Sepultura (Brasil, 1977). 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de resistência democrática:** os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

RIBEIRO, Nádia Cristina. **A Encenação de *Galileu Galilei* no ano de 1968:** diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a Sociedade Brasileira. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

¹³⁹PATRIOTA, R. **A crítica de um teatro crítico.** São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 221.

experiências dos que foram mais de perto atingidos pela censura da ditadura.¹⁴⁰

A “escassez” de peças importantes, citado no trecho de Albuquerque, dá a dimensão do pensamento crítico produzido no período. A busca por um marco, algo que caracterizasse o período de redemocratização permeava a maioria dos discursos produzidos. O sentimento da necessidade de algo novo, que correspondesse aos novos anseios da sociedade, era constantemente salientado.

Paralelo a essas questões, outro movimento pode ser observado pela crítica: destituído de sua função questionadora, o teatro passava a se alinhar como mais uma forma de diversão para o grande público. As mudanças tanto do espectador quanto das relações sociais empurravam o teatro para um abismo: o “entulhando” ao lado de séries de TV, jornais da imprensa marrom, novelas e o cinema de *blockbusters*. Em decorrência do avassalador impacto dos televisores nas casas dos brasileiros, muitos autores, atores e técnicos migraram para essa área que, além de pagar melhores salários, contribuía para a fama e a notoriedade, gerando, inclusive, a era dos “galãs” televisivos.

Uma das causas da rarefação da atividade dramaturgica deve-se à TV, que atraiu com gordos salários e uma notoriedade nunca antes imaginada vários escritores que vinham do teatro ou para ele poderiam ter ido. Mas não é o único motivo. Não só no Brasil, em todo o mundo, sob o espírito *yuppie* dos anos 80, o teatro sofreu grandes modificações. Os espetáculos encurtaram, ficaram fragmentados, autores e diretores passaram a incorporar a estética do picadinho, predominante no videoclipe.¹⁴¹

A observação feita por Guzik, além de descrever os ditames pelo qual passava a situação do teatro no Brasil, revela ainda outros aspectos. A menção à fragmentação dos espetáculos, a velocidade da informação e a desconstrução de enredos dizem respeito também às novas teorias interpretativas em voga como, por exemplo, a idéia de pós-modernismo. Porém, a utilização do termo gerava opiniões contraditórias. Para alguns, como o crítico inglês Terry Eagleton, significava o completo esvaziamento das representações artísticas dentro da cultura. Isso porque, ao procurar o rompimento com os moldes convencionais de representação e estipulação de novos valores estéticos,

¹⁴⁰ALBUQUERQUE, S. J. **O teatro brasileiro da década de oitenta**. Latin American Theatre Review, 1992. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewPDFInterstitial/919/894>> Acessado em: 19 set. 2010.

¹⁴¹GUZIK, A. Um exercício de memória: dramaturgia brasileira anos 80. **Revista da USP**, São Paulo, n. 14, p. 10, jun./jul./ago. 1992.

consistia numa armadilha: ao idealizar uma quebra com os aspectos formais da realidade, limitava os níveis de compreensão gerando uma arte estéril de reflexão. A “arte pela arte”, pregada pela independência da forma artística, seria um discurso vazio de significação.

Para exemplificar sua teoria, Eagleton retorna ao movimento romântico com vistas a interpretar a ação dos artistas desse período. Dessa maneira, a espécie de radicalismo compreendido em alguns segmentos românticos se assemelha aos postulados da idéia de cultura pós-moderna:

É o pós-modernismo que procura aliviar as artes dessa opressiva ansiedade, instigando-as a esquecer todos esses ominosos sonhos de profundidade, deixando-se assim livres para uma espécie razoavelmente frívola de independência. [...] Essa elevação da arte a serviço da humanidade, porém, era inevitavelmente autodestrutiva, vista que conferia ao artista romântico um *status* transcendente em desacordo com a significação política desse artista, e visto que, na armadilha perigosa de toa utopia, a imagem da boa vida veio gradualmente a representar sua real inacessibilidade.¹⁴²

Para outros, como Hans Thies Lehman,¹⁴³ o pós-modernismo surge como uma resposta natural aos novos desdobramentos culturais ocorridos na sociedade. O advento de novas mídias e as respostas a essas tecnologias alteram radicalmente os modos de percepção da realidade¹⁴⁴. O teatro, feito a partir dessas rupturas com as estruturas dramáticas convencionais, propiciaria um novo tipo de experiência estética, uma autonomia e ao mesmo tempo uma reflexão da arte sobre ela mesma. Juntamente com o conceito de pós-modernismo, surge para Lehman o conceito de teatro pós-dramático. O gesto, a metáfora, os *happenings* e a ausência de conflito nos textos dramáticos são alguns dos novos temas propostos por esse teatro. A principal recusa seria a da

¹⁴²EAGLETON, T. **A idéia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2005, p. 29.

¹⁴³LEHMAN, H. T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

¹⁴⁴Porém, Lehman inverte o posicionamento tomado por Guzik de forma interessante: para o autor o teatro teria efetivamente perdido o seu poder de comunicação de massa, ou seja, a sua capacidade de abranger um grande número de espectadores. Tal diferenciação se torna importante à medida que as colocações de Guzik apontam para a “massificação” do teatro, isto é, a sua redução a um tipo de cultura voltado para a comunicação imediata e sem valor estético contributivo. Assim comenta Lehman: “O modo de percepção se desloca: a percepção simultânea e multifocal substitui a linear-sucesiva; uma percepção ao mesmo tempo mais superficial e mais abrangente tomou o lugar da percepção centrada, mais profunda, cujo paradigma era a leitura do texto literário. A leitura lenta, assim como o teatro pormenorizado e vagaroso, perde seu status em face da circulação mais lucrativa de imagens em movimento. [...] O teatro não mais se constitui como um meio de comunicação de massa.[...] tanto o teatro quanto a literatura lidam com texturas que dependem em grande medida de uma liberação de energias e fantasias ativas, que na civilização do consumo passivo de imagens e informações se tornam mais fracas”. Teoricamente, Lehman situa as distinções do teatro pela modificação do público. LEHMAN, H. T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 17.

figuração textual, dando margem para a exploração de outros sentidos nas apresentações:

Contudo, não parece se impor a interpretação de que a autonomia da linguagem testemunha uma falta de interesse pelo ser humano. Não se trata antes de uma visão sobre ele? O que se encontra aqui é uma articulação menos da intencionalidade – característica do sujeito – do que de sua exposição, menos da sua vontade consciente do que do desejo, menos do “eu” do que do “sujeito do inconsciente”. Assim, em vez de sentir falta de uma imagem previamente definida do ser humano nos textos organizados de modo pós-dramático, seria o caso de perguntar quais novas possibilidades de pensamento e representação são aqui projetadas para o sujeito humano individual.¹⁴⁵

Lehman, de forma geral, e Guzik, de maneira localizada, oferecem um panorama não apenas do teatro em vias de transformação. As perspectivas do prevaletimento da forma em detrimento do conteúdo aparecem como a marca dos novos ditames encontrados no plano artístico. Os anos que sucediam o momento em que ambos os autores escreviam foram de intensas renovações nas artes em geral, estabelecendo rupturas constantes não só no campo estético, mas também no político. Ao delimitarem essas novas propostas que se incorporavam às práticas artísticas esses, dentre tantos outros autores, chamavam a atenção não só para o teatro.

Diziam respeito também à averiguação da perda de interesse, por vários segmentos da sociedade, dos assuntos ligados à coletividade, ou seja, de ordem política, econômica e cultural. Se a individualidade das expressões artísticas, assim como salientada por Jauss, consiste em uma nova dimensão estabelecida no teatro, para a sociedade torna-se um prejuízo. Corresponde a entender a arte como destituída de caráter reflexivo e com possibilidades de modificação, individuais ou coletivas. De fato, essa se torna a preocupação dos críticos quando analisamos seus discursos. O perigo de um descrédito das artes depois de um período de extrema produção e diálogo com a sociedade se tornaram a pedra de toque de grande parte dos textos.

Todos esses aspectos salientados podem indicar, se pensados a partir de uma perspectiva tomada até agora, o que está implícito nas averiguações de críticos e quais suas preocupações sobre a década de 80. Resumidamente, elas poderiam ser sintetizadas na seguinte pergunta: ao escrever a história do teatro brasileiro dos anos de 1980, o que será evidenciado? Intencionalmente, essa indagação nos faz voltar ao trecho de Guzik

¹⁴⁵Ibid., p. 20.

que abre o segundo capítulo desta dissertação. “Ao fim de uma década, o que permanece na lembrança do crítico? Quais fatos teatrais tiveram peso suficiente para fixaram-se como representantes do período no tecido da memória?”¹⁴⁶

Evidentemente, quando Albuquerque elabora sua afirmação sobre o início dos anos 80 e Guzik expõe sua pergunta, o que transita é uma questão cara ao período. Ao falarem em marcos, momentos importantes, os autores se remetem à produção de textos teatrais que fizessem jus ao momento experimentado, assim como nos anos anteriores havia surgido, por exemplo, o chamado “teatro de resistência”,¹⁴⁷ priorizando temas nacionais. Em verdade, a produção de novos textos diminui significativamente. Todavia, face às transformações sociais, se por um lado a ausência de textos é um dado empírico, por outro, a evidenciação do papel de diretores e encenadores ganha outros significados. Sua presença ao longo dos anos 80, chegando até 1990 é fato destacado. A criação da cena passava, então, a exercer maior visibilidade em detrimento da criação textual. Como consequência imediata disso, houve o retorno aos textos clássicos por parte das companhias de teatro.¹⁴⁸ Nesse sentido, as indagações de Bernard Dort são pertinentes em postular o papel do encenador no teatro:

Uma vez constatada esta primazia do encenador, resta ainda colocar uma questão: o que significa a encenação nos dias de hoje? Trata-se somente de uma atividade técnica nova, que progressivamente se diferenciou das demais e cujo responsável adquiriu posição privilegiada? Ou é preciso ver em seu advento o resultado de uma mutação brusca que transformou o teatro não apenas quantitativamente (aparição de um novo especialista), mas também qualitativamente? Em resumo, o encenador atual não passa de um técnico superior ou um artista? Deve-se falar da encenação como de uma simples atividade de coordenação ou como de um meio específico de expressão artística?¹⁴⁹

¹⁴⁶GUZIK, A. Um exercício de memória: dramaturgia brasileira anos 80. **Revista da USP**, São Paulo, n. 14, p. 10, jun./jul./ago. 1992

¹⁴⁷“O termo *teatro de resistência* refere-se a uma diversificada produção que, durante os anos mais duros da ditadura militar instaurada em 1964 procurou dar prosseguimento a uma dramaturgia de motivação social [...]”. Cf. TROTTA, R. Resistência (Teatro de). GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro** – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 269.

¹⁴⁸Para Fernando Peixoto “[...] foi justamente a vanguarda dos encenadores que passou a enfrentar um desafio bem mais fascinante e decisivo: o confronto como os clássicos. Não com a intenção acadêmica de aceitá-las como material para ser relido e conseqüentemente retrabalhado através das perplexidades das preocupações de hoje. Trazendo a temática para mais perto de nossa realidade e não hesitando um instante em retrabalhar os textos do ponto de vista dramático, para permitir uma expressão de uma linguagem cênica e inovadora surpreendente”. PEIXOTO, F. *Dramaturgia hoje: crítica ou desencontro?* In: _____. **Teatro em aberto**. São Paulo: Perspectiva. 2002, p. 266.

¹⁴⁹DORT, B. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 64.

Houve, portanto, não o desaparecimento de um teatro vigoroso,¹⁵⁰ mas sim um deslocamento das inquietações pelas quais passavam os agentes envolvidos na cena teatral nacional. Frente a novas mídias, recursos tecnológicos, e a aparente estabilidade política, seria natural que as questões postas ao teatro se alinhassem com o momento histórico pelo qual passava o país. O que se viu não foi apenas a apatia diante da situação nacional, mas a percepção da realidade não instituída apenas pelo texto, como também pela exploração das possibilidades estéticas de novas linguagens.

Dito de outra maneira, o teatro brasileiro também passou a enxergar a si próprio e à sociedade a partir de releituras de textos consagrados, imprimindo no momento de sua apropriação as marcas e questionamentos inerentes ao momento histórico vivenciado. Através de adaptações, re-significações e explorações no campo simbólico, o teatro determinou outras maneiras de interferência na sociedade, não orientadas somente por embates políticos.

Não é mero acaso que a partir da década de 1980 despontam os principais nomes de encenadores e diretores à frente dos grupos teatrais que surgiam: Gerald Thomas, Luiz Roberto Galizia, Ulysses Cruz, Antunes Filho, Gabriel Vilela, dentre outros. Esses homens do teatro também vivenciaram os sufocados anos da ditadura e souberam enxergar na adaptação e encenação de textos consagrados novas oportunidades de diálogo com a sociedade. O que, contudo, não diminuía o seu aspecto reflexivo, pois apenas o redimensionava a outros recortes e temas, encontrados também em textos estrangeiros e mesmo na adaptação de obras literárias.

Diante dessas constatações, seria oportuno indagar: a interpretação da cena teatral contemporânea deveria se pautar apenas pelos mesmos parâmetros adotados nas práticas teatrais nos anos 60 e 70? Ou ainda: quais os novos critérios necessários para abordar a cena teatral contemporânea: seriam eles estéticos, textuais ou políticos?

Sob o jugo de tais questões, poderia ainda se indagar: qual o papel do crítico nesse momento? Existe ainda uma efetiva participação do crítico teatral no terreno cinzento que se desenhava na história do teatro nacional? Tais perguntas ganham pertinência à medida que houve, em muitos casos, a convergência entre a produção de

¹⁵⁰A partir dos anos 80 surgiram inúmeras companhias de teatro, que merecem destaque pelo trabalho que vêm realizando no Brasil, demonstrando como a cena teatral brasileira continua viva e atuante. Cabe destacar nomes como os da *Companhia do Latão*, *Cemitério de Automóveis*, *Teatro da Vertigem*, *Grupo Tapa*, *Grupo Galpão*, *Sátýros e Parlapatões*, dentre tantas outras, propõem em seu fazer um teatro reflexivo e em constantes diálogos com o seu tempo.

peças e o papel da crítica junto a esse processo em desenvolvimento. No novo quadro que se desenhava, um desencontro era anunciado.

O crítico teatral, que sempre esteve presente como parte ativa no embate travado no seio das produções artísticas, padecia do mesmo mal por ele apontado no teatro: sua função junto à arte parecia também estar marcada por certo vazio. Essas questões, como serão abordadas adiante, adentraram os anos 90 contribuindo para uma mudança nos “horizontes de perspectiva” da crítica teatral.

3.2 ANOS 1990: DA PERSPECTIVA CRÍTICA À CRÍTICA DA PERSPECTIVA

3.2.1 MITO E TRAGÉDIA DO (ANTI) HERÓI NACIONAL: O GOVERNO COLLOR

No campo político pelo menos um grande fato marcaria a história do Brasil nos anos que se seguiram. Após as diretas já e a constituição de 1988, e depois de anos sob o governo ditatorial, a sociedade novamente era governada por um presidente eleito pelo voto popular. Após uma acirrada disputa eleitoral, Fernando Collor de Mello, “o caçador de marajás”, depois de derrotar o candidato Luís Inácio Lula da Silva, era eleito em 1989, pelo voto popular, o mais novo presidente do Brasil. A promessa de modernização aliada à imagem de um presidente jovem, sempre preocupado com sua saúde física, parecia representar a esperança de um país propenso ao revigoramento, deixando para trás os obscuros anos de chumbo.

O período parecia de esperanças e renovação. Economicamente, as políticas de abertura lançavam o país na economia mundial e prometiam sanar os altos índices de juros herdados do governo Sarney. Segundo Luís Carlos Bresser Pereira,

O governo Collor mudou a agenda política do país, pois conseguiu implementar reformas corajosas e muito necessárias, e buscou o ajustamento fiscal. Embora outras tentativas tenham sido feitas desde 1987, foi durante o governo Collor que as velhas idéias nacional-desenvolvimentistas foram efetivamente enfrentadas e combatidas. [...] por um programa corajoso de reformas econômicas orientadas para a liberalização comercial e a privatização.¹⁵¹

¹⁵¹PEREIRA, L. Governo Collor: crítica política recorrente. In: _____. **Crise econômica e reforma do Estado no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 183.

O Plano Collor, implementado em março de 1990, prometia resolver os problemas econômicos reformando o aparato econômico do Estado. Troca da moeda, desindexação entre preços e salários, privatização de empresas estatais, abertura ao capital estrangeiro e o enxugamento do quadro de funcionários faziam parte do pacote que pretendia salvar o país da crise. Do ponto de vista dos economistas, tais transformações prescindiam de uma solução de ousadia sem precedentes. Se dessem certo seria um avanço. Caso contrário, poderiam afundar economicamente o país ainda mais. De fato, como observado nos meses seguintes, a esperança transmutou-se em pesadelo: a retirada da moeda de circulação, os altos índices de juros e o descontrole cambial levaram o país novamente a uma recessão.

As conseqüências foram o reaparecimento da inflação, juros novamente elevados e o fechamento de grande número de pequenas e médias empresas, causando uma enorme quantidade de desempregos. Para tentar conter o problema, um novo pacote de medidas foi criado. Entretanto, o Plano Collor II não obteve grandes êxitos, sendo visto com desconfiança pela maioria das pessoas:

O projeto Collor, substância e essência dos Planos 1 e 2, não caminha. Ao contrário, retrocede e desorganiza o país. Sonha com uma nação que participe, como filhote crescido, do clube dos países ricos, de fotografia neoliberal, uma espécie de Coréia no atlântico sul. Dócil ao grande capital externo, aproveitando-se da concorrência intramonopólica, vislumbra a modernização capitalista sucateando o capital estatal, implodindo a tecnologia nacional, substituindo-a por uma tecnologia forânea e abrindo nosso parque produtivo para o capital que detêm essa tecnologia.¹⁵²

Os percalços causados pelas sucessivas tentativas de reestruturação econômica ressoaram também no terreno cultural, onde foram sentidos seus respectivos prejuízos. Uma das medidas adotadas durante o governo Collor foi a recriação do Ministério da Cultura, reatando os laços entre arte e Estado. Porém, as medidas, tomadas pelo novo secretariado, eram desconcertantes: a cultura passava a se alinhar com os interesses econômicos da sociedade, vista como mais um mecanismo junto à nova máquina administrativa, que compunha o cenário naquele momento. Os planos de “políticas culturais” colocavam novas diretrizes para essas relações.

Além da criação do Fundo Nacional de Cultura (FNC) e do FICART (Fundos de Investimento Cultural e Artístico), uma das mais importantes – e contraditórias –

¹⁵²ANTUNES, R. O duplo fracasso do plano Collor. **Folha de São Paulo**, 14 fev. 1991.

decisões tomadas foi a criação da Lei Rouanet (Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991). Em tese a Lei Rouanet submetia os recursos destinados à cultura às condições econômicas de mercado. Isso porque, paradoxalmente, ela retirava do Estado as responsabilidades de injetar dinheiro nas produções artísticas. A lei consistia em estabelecer uma política de incentivo fiscal, na qual cidadãos e empresas fossem estimulados a investir parte de seus impostos de renda em produções culturais. Todavia, com o arrocho comercial e a queda do Brasil, junto ao mercado internacional, criou-se uma situação desconfortante. Menos investimentos geravam menos impostos e, conseqüentemente, menos verbas para incentivar a cultura nacional.

Dessa forma, o modelo de investimento cultural pretendido no governo Collor praticamente tratava a cultura mais como uma parte integrante do sistema de modernização econômico. Os projetos culturais também foram entendidos dentro de uma lógica neoliberal, subjugando-os às leis de mercado. Além da captação de recursos flutuante, outra freqüente acusação da falha do modelo residia no comportamento dos empresários. Mais do que simplesmente investirem o dinheiro em fundos de desenvolvimento cultural, eles enxergaram uma forma barata de propaganda de seus negócios, tornando a Lei Rouanet um ramo potencial de publicidade a baixos custos.

Em 1992, agravando ainda mais o quadro social, começam a surgir inúmeras denúncias de irregularidades no governo. Desvio de dinheiro público e superfaturamento de licitações eram assuntos recorrentes no cardápio político do início dos anos 92, levando, no final do mesmo ano, à saída do presidente Collor do comando da nação, por meio de Impeachment.

O escândalo que desencadearia tal fato teve início após o irmão mais novo de Collor, Pedro Collor acusar, em junho do mesmo ano, publicamente o presidente de enriquecimento ilícito através do desvio de dinheiro da máquina pública. Tais acusações, apesar das proporções nacionais, nasciam de uma disputa regional: a compra de um dos principais jornais de Alagoas pelo empresário Paulo César Farias, o PC Farias, depois de uma disputa com Pedro Collor. Adquirida por PC Farias, que fora também ex-tesoureiro da campanha de Collor, na **Tribuna de Alagoas**, ameaçava o monopólio das comunicações Arnon de Mello, de posse da família do presidente.

Pedro, diante da derrota em adquirir o veículo de comunicação acusara PC Farias de comprar o jornal com dinheiro adquirido irregularmente, advindo dos laços de amizade estabelecidos entre ele e o presidente Collor. A denúncia apontava PC Farias

como o pilar de um esquema de corrupção organizado dentro do Palácio do Planalto e no qual ele seria o principal “testa de ferro”. Primeiramente abrandado, o caso seria novamente retomado quando Pedro Collor retornou às acusações, de posse de documentações que comprovariam o suposto esquema de corrupção. Os papéis demonstravam a compra de empresas no exterior e associavam-nas ao desvio de dinheiro público. David Fleischer aponta que

Em primeiro lugar, as contribuições para a campanha “collorida” de 1989 eram todas centralizadas pelo Sr. Paulo César Farias, o tesoureiro-mor da campanha, e essas “contribuições” eram escalonadas por faixas, de acordo com o nível de atendimento esperado junto ao novo governo, a partir de 1990. Porém, com a posse do presidente Collor em 15 de março de 1990, os empresários foram surpreendidos com novas visitas do Sr. PC Farias, com cobranças de até 40% de comissão para fazer qualquer negócio com o governo.¹⁵³

As crescentes pressões da imprensa e de alguns setores da sociedade fizeram com que fosse instalada uma Comissão Parlamentar Mista de Inquérito (CPMI) para averiguação das denúncias. Paralelo a essas ações vale a pena destacar a participação da população estudantil, no movimento conhecido como “caras pintadas”, no qual os estudantes, sob direção de integrantes da União Nacional dos Estudantes (UNE), foram às ruas protestar contra o governo, provocando uma enorme pressão e adesão nacional, favorável à saída de Collor da presidência. Talvez seja esse o movimento com maior participação popular desde a recente redemocratização do país.

Em 26 de agosto de 1992, foi concluído o relatório da CPMI comprovando o desvio de verbas públicas por PC Farias e o envolvimento do presidente no caso. Através de laranjas, “contas fantasmas” e outros “testas de ferro”, o esquema PC Farias teria movimentado mais de um bilhão de dólares em transações ilegais. Imediatamente após a conclusão do inquérito, foi aberto o processo que pedia o *impeachment* do presidente. Concluído em 29 de setembro do mesmo ano, o processo culminaria com o afastamento de Collor, tendo seu julgamento em dezembro. O desfecho do episódio teve Itamar Franco (vice de Collor) assumindo a presidência da república e Collor sendo impossibilitado de exercer cargos políticos por oito anos. Quatro anos depois, PC Farias, o gatilho para o escândalo que levou a derrubada do presidente, seria encontrado morto na sua casa de praia em Maceió.

¹⁵³FLEISCHER, D. Reformas políticas e financiamento das campanhas eleitorais. In: _____. **Os custos da corrupção**. Cadernos Adenauer. São Paulo: Fundação Konrad Adenauer, 2002, p. 81.

Em apenas dois anos, o governo Collor conseguiu, por vias tortuosas, escrever na história do país duas páginas importantes: a do primeiro presidente eleito pelo povo após a ditadura e também o primeiro caso de *impeachment* na **América Latina**. O representante do povo, o homem que pregava a caçada contra os corruptos, detentor da honra e motivo de esperança, havia tombado ao chão.

A trajetória de Collor, sua rápida ascensão e sua queda, espantosamente lembram o percurso traçado pelos heróis das tragédias clássicas: aquele de origem nobre que, pelo erro trágico é impelido à ação, e no final, com a derrota, toma consciência que o que ocorreu é senão consequência dos seus atos. A catarse do povo foi o *impeachment*. O reencontro de Collor com o mundo dos mortais foi a perda de seus direitos políticos. Talvez seja esse pensamento que levou Cândido Mendes, um ano após os acontecimentos, a escrever estas palavras:

O essencial da Presidência-Espetáculo está em manter o tumulto da expectativa; em jamais sair o Presidente do procênio, todo artes e façanhas, e fazer do inesperado, justamente, a sua intrínseca teatralidade: fundadora porque transgressora de ontem. Assentava-se na impunidade nova que lastreava a espera popular e seu direito à figuração impune, por Collor-Maximus, desta desforra contra todo o curso remoto e estranho da coisa pública e seu obrar na sombra.¹⁵⁴

Mais espantoso ainda era a semelhança da trajetória política de Fernando Collor de Melo com a história de outro nobre que havia sofrido as consequências da ganância pelo poder: Macbeth era, em meio aos tumultos do governo Collor, levado aos palcos por Antunes Filho e por Ulysses Cruz no mesmo ano de 1992. Apesar das semelhanças encontradas entre a trajetória política do país e as encenações de **Macbeth**, nenhuma das críticas fez menção a esse tipo de relação. A possibilidade de intervenção social, na promoção do debate sobre as questões políticas do período, perderam-se em meio às discussões sobre, justamente, querelas ligadas à função do teatro no período. Mesmo com as crises econômicas, o impacto e o escândalo presidencial, a relação mais imediata com o tema da peça de Shakespeare não foi abordada posteriormente. O teatro deixava de ser, naquele momento, assim como Herder invocava, o palco para o debate e a reflexão histórica:

Torna-se isso! O processo dirige-se para algo de maior. Torna-se – coisa de que a superficialidade dos nossos historiadores tanto gosta de se vangloriar, mas que tão mal demonstra – o palco de uma intenção condutora da terra! Ainda que dessa intenção não consigamos

¹⁵⁴MENDES, C. **Collor** – anos luz, anos zero. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 26.

enxergar intenção última. Palco da divindade, ainda que só possas vê-lo por entre as aberturas e os destroços de cenas particulares¹⁵⁵

Pensado dessa maneira a eficácia da forma dramática sobre uma particular encenação teria menos relevância no momento do que a possibilidade de reconhecer a dramaticidade da cena nas questões observadas no cotidiano, e vice versa. A relação entre o protagonista de Shakespeare e o destino de Collor levaria, caso fosse a intencionalidade da crítica, à reflexão sobre o poder político e suas conseqüências para a sociedade. O ponto de toque entre crítica e sociedade seria convertido novamente em funções reflexivas para um ideário comum, o que, entretanto, não ocorreu. Os questionamentos da crítica partiam, em sua grande maioria, de outro ponto de análise.

3.2.2 UM PALCO PARA A CRÍTICA: O TEATRO BRASILEIRO EM QUESTÃO

O dossiê da **Revista USP**, dos meses de Junho, Julho e Agosto, de 1992, havia sido dedicado a uma reflexão sobre as mudanças ocorridas no teatro brasileiro dos últimos anos. Organizado por Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, entendia também que “[...] compreender articuladamente o sentido geral das mudanças e transformações será umas das missões dos historiadores futuros”.¹⁵⁶ Composto por dezoito textos escritos pelos mais influentes críticos e pesquisadores de teatro do período, ele podia ser considerado, retomando o conceito de Jauss, como o denominador dos “horizontes de perspectiva” pelo qual passava a crítica teatral no período. As duas versões de **Macbeth** já tinham sido levadas aos palcos e, no entanto, apenas um dos textos fazia rápida menção a um dos espetáculos.¹⁵⁷

Todavia, a questão que perpassava por todos os textos girava em torno das questões sobre a situação do teatro no período pós-ditatorial e qual o seu sentido e função nas novas configurações sociais que eram estabelecidas. A idéia de crise era recorrente e vigorava na maioria dos discursos, sendo projetada, inclusive, em escritos posteriores ao dossiê. Dois exemplos da posteridade da idéia são casos interessantes de

¹⁵⁵Idem, p. 46.

¹⁵⁶EDITORIAL. Um exercício de memória: dramaturgia brasileira anos 80. **Revista da USP**, São Paulo, n. 14, p. 4, jun./jul./ago. 1992.

¹⁵⁷DEL RIOS, J. A produção teatral no Brasil. **Revista da USP**, São Paulo, n. 14, p. 62, jun./jul./ago. 1992.

serem analisados. O primeiro, escrito por Marcelo Coelho, serve como prefácio do livro de Nelson de Sá, **Diversidade: um guia para o teatro dos anos 90**.¹⁵⁸

[...] a idéia de “crise do teatro” foi desaparecendo imperceptivelmente. O curioso é que eu não conheço muita gente que goste de teatro. Criou-se uma espécie de público paralelo, de *habituês* do teatro, como os há das corridas de cavalo, do boxe, ou da missa. Creio que o surgimento desse público se deve a dois fatores. O primeiro é a novela de televisão, que projeta atores e atrizes capazes de, nas horas vagas, atrair público para espetáculos teatrais. Um público para quem o teatro é algo como um privilégio de classe ascendente, paga para encontrar seus ídolos “ao vivo”, e não é preciso prestar muita atenção para ver como as pessoas sem empatecam todas e carregam no perfume cada vez que vão ao teatro.¹⁵⁹

O discurso de Coelho é interessante. Escrito em 1997, o autor não considera o teatro, mas sim, inversamente, conclui que o setor que passa por uma crise é a do espectador. As justificativas se baseiam no alargamento do público que, melhorando as suas condições sociais, passam a freqüentar o teatro como forma de legitimação do gosto, através de uma arte taxada como elitista. A aproximação do teatro com o boxe, a corrida de cavalo e a novela dizem respeito a um público que, mesmo freqüentador do teatro, tem seu gosto mediado por formas de entretenimento de massa. Para Coelho, isso contribui para que os diretores exerçam uma “manipulação artística da breiguice do público, ou seja, o rebaixamento da forma em detrimento do gosto popular. Adiante, sobre os resquícios da contracultura, o autor escreve:

Por outro lado, joga-se com o desrecalque sexual de um público mais atrasado, juvenil e suburbano. José Celso repete sua revolução para os adolescentes de cursinho, que chegam tarde e desconhecem maio de 68; seu teatro, hoje em dia, exerce poderes de revelação no âmbito periférico, julgando ainda estar no centro das coisas.¹⁶⁰

O autor ainda explora o universo do estético de Gerald Thomas, o religioso em Gabriel Vilela e o místico de Antunes Filho, todos sob o olhar pessimista, concluindo que o certo seria encarar o momento como da “crise do teatro em crise”. Notadamente, as críticas de Coelho focam-se em dois sentidos: o rebaixamento e popularização do teatro e a inexpressividade dos encenadores contemporâneos. Retornando ao primeiro capítulo desta dissertação, veremos que as justificativas do texto de Coelho, sob um viés implícito nas críticas, denotam a opinião do próprio Nelson de Sá sobre as duas

¹⁵⁸SÁ, N. **Diversidade: um guia para o teatro dos anos 90**. São Paulo: Hucitec, 1997.

¹⁵⁹SÁ, N. **Diversidade: um guia para o teatro dos anos 90**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 13.

¹⁶⁰Ibid., p. 14.

encenações de **Macbeth**. Dessa forma, quando o autor usa termos como “patética” ou mesmo “paquidêmica” podemos vislumbrar o seguinte: “Macbeth no palco é uma montagem lenta, por vezes paquidêmica. A agressividade do texto mais conciso, mais rápido de Shakespeare perde fôlego na interpretação e na ‘mise-em scène’”.¹⁶¹

As idéias tanto quanto pessimistas dos dois autores são norteadas por aquilo que Umberto Eco chamou no livro **Apocalípticos e Integrados**, a partir das formulações de Dwight MacDonald, de *midcult*:

[...] o *midcult* é representado por obras que parecem possuir todos os requisitos de uma cultura procrastinada, e que, pelo contrário, constituem, de fato, uma paródia, uma depauperação da cultura, uma falsificação realizada com fins comerciais. [...] não se censura à cultura de massa a difusão de produtos de ínfimo nível e nulo valor estético (como poderiam ser algumas estórias em quadrinhos, as revistas pornográficas ou os programas de perguntas e respostas da TV); censura-se ao *midcult* o desfrutar das descobertas da vanguarda e “banalizá-las” reduzindo-as a elementos de consumo.¹⁶²

A crítica se volta para as condições em que o mercado se apropriou de experimentações, transformando-as em objetos de consumo. Isso explica a idéia de Coelho em ressaltar o público médio, que agora ia ao teatro, como se usufruísse de uma arte de cunho aristocrática. Assim, a reflexão tanto das críticas de Coelho quanto das de Nelson de Sá correspondem a um questionamento dos modos de produção teatral, e a relevância dentro da formação de um novo público de teatro. Como frisado no primeiro capítulo, uma das falas de Antônio Fagundes versa exatamente sobre essa questão: a formação de um público. Entretanto, se levado em conta as palavras de Coelho, Antonio Fagundes é o galã da telenovela que estimula seus fãs a irem ao teatro. O comercial seria, então, realmente o principal aspecto da produção de Fagundes. Isso explicaria o sucesso de público, pois a relação exposta pelos *midcults* se efetivaria na sociedade.

O segundo autor e crítico, Fernando Peixoto, enxerga o teatro contemporâneo de maneira distinta. No texto **Dramaturgia hoje: crítica ou desencontro?**, Peixoto assim define o momento:

Seja do ponto de vista da temática ou da escritura cênica, parecem não encontrar nos textos brasileiros aqueles elementos essenciais para que possam desenvolver uma linguagem viva, polêmica e transformadora, inserida na realidade de hoje. Há alguns anos atrás surgiu o modismo quase irresponsável da recusa da palavra, na defesa de um teatro que

¹⁶¹Ibid., p. 96.

¹⁶²ECO, U. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 37-38.

se estruturasse unicamente a partir do vigor das imagens cênicas e onde o ator ficasse reduzido a um silencioso corpo em movimento.¹⁶³

Peixoto faz menção também à profícua contribuição dos encenadores para a nova cena teatral, frisando a importância da mesma face aos novos rumos do teatro brasileiro. Diferente de Coelho, a questão pauta é de ordem cênica e textual e não ligada ao comércio. Entretanto, o ponto em comum reside na qualidade ou na criação de algo genuinamente nacional, mas que seja ao mesmo tempo inovador. Os problemas são, ou de ordem econômica (comercial), ou temáticos, em desacordo com a realidade vivida pelos dramaturgos e autores nacionais.

Assim, o autor não encara o momento como crise, mas sim como desencontro: a produção caminha em passos diferentes relativos aos da crítica:

Na tentativa de comentar o que está acontecendo com a dramaturgia brasileira utiliza-se, hoje, o termo *crise*. Eu não sei se a palavra exata seria esta, porque ela é muito relativa. De qualquer modo, não se encontra hoje uma dramaturgia que esteja tratando da realidade brasileira, de um enfrentamento crítico, em relação ao cotidiano e à vida das pessoas. Lógico que isso não deve ser generalizado, porque existem textos que procuram dialogar com as questões atuais, mas através de outros recursos, às vezes usado até a apelação. Não estou com coisas muito concretas na cabeça, mas veja: não sou, hoje, um diretor de vanguarda, e não me encontro com a dramaturgia que está sendo produzida. Por isso me pergunto: será que a palavra hoje seria *crise*? Prefiro dizer que há um *desencontro*, porque há produção dramática no Brasil, mas o que está sendo escrito não motiva a sua colocação em cena. Por exemplo: acontece comigo e com a maioria dos diretores de maior projeção hoje, de vanguarda, que são considerados a novidade, o novo, o mais perturbador; estamos todos buscando o que? *Textos clássicos*. Por quê? Muitas vezes, parece-me que não estamos encontrando textos escritos dentro da linguagem cênica que desenvolvemos.¹⁶⁴

Peixoto toca na questão central: *desencontro de perspectivas*. Em todos os sentidos. Novos dramaturgos com encenadores e estes com o seu momento histórico. E ainda: da própria crítica com as encenações. Essas questões serão ressaltadas

¹⁶³ PEIXOTO, F. Dramaturgia hoje: crítica ou desencontro? In: _____. **Teatro em aberto**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 266.

¹⁶⁴ PEIXOTO, F. Teatro: Personagem do Teatro Brasileiro: Fernando Peixoto e Walderez Barros. Entrevista concedida à Alcides Freire Ramos. **Cultura Vozes**, n 4, v 94. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, p. 176 Apud RODRIGUES, V. M. M Tensão e tempos de crise na crítica teatral de Fernando Peixoto no jornal *Movimento* 1975-1979. In: _____. **Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa**: jornais *Opinião* (1973-1975) e *Movimento* (1975-1979). 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008, f. 212-213.

posteriormente. O que nos interessa nesse momento diz respeito à segunda afirmação de Peixoto: o *retorno aos clássicos*. Porque retornam a eles? Para Antônio Fagundes, é a possibilidade de instruir um público em formação. Para Antunes, uma forma de dar continuidade aos seus estudos sobre o homem. Para Peixoto, uma incapacidade de diálogo imediato entre cena e textos produzidos no mesmo momento. O fato é que eles são retomados.

Para Bernard Dort, esse fato se deve a um descompasso entre texto e a cena: a segunda parte evoluiria mais rapidamente do que a primeira.¹⁶⁵ Isso explicaria o retorno, por exemplo, a **Macbeth** e suas duas propostas estéticas. Como explorado ao longo de toda a dissertação, o texto é apropriado segundo as indagações do tempo no qual os agentes do processo histórico conferem-lhes significados. Sua retomada pode ser encarada como uma possibilidade de diálogo com a sociedade não apenas pelo texto, como também pela estética contida na sua re-significação. Não obstante, Peixoto faz menção às duas encenações de **Macbeth** texto **Teatro Brasileiro Hoy: dudas e contradiciones:**

Ejemplo típico é Shakespere: em los últimos há sido uno de los autores más escenificados en São Paulo, se llegaron a dar dos versiones bastante diferentes de *Macbeth* em cartelera al mismo tiempo (realizadas por directores de grande destaque: Antunes Filho e Ulysses Cruz).¹⁶⁶

Essa seria uma justifica plausível, mas a crítica não adere a ela totalmente. Existe algo implicado em não encarar os recursos estéticos como possíveis intervenções na sociedade? A questão se desloca para outro ponto: **Macbeth** não é um texto nacional. Portanto, se pensarmos – como já salientado – a crítica como produtora de história elege, hierarquiza e estipula os marcos do teatro nacional, sendo boa parte desse marcos calcados em encenações de textos nacionais.

Resumidamente, são esses os “horizontes de perspectivas” que nortearam as críticas de **Macbeth** em 1992: a busca de textos teatrais que falassem do tempo vivenciado; uma encenação que correspondesse a esses textos; a busca pelo “marco” do período e sua legitimação na história do teatro e a questão do espetáculo comercial face

¹⁶⁵Cf. DORT, B. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

¹⁶⁶PEIXOTO, F. Teatro Brasileiro Hoy: dudas e contradiciones. In: _____. **Teatro em aberto**. São Paulo: Perspectiva. 2002, p. 261.

ao teatro reflexivo. Todas elas, sem dúvida, levando em consideração os efeitos da política econômica implementada no governo Collor.

Vejamos, por exemplo, dois excertos. Mariângela Alves de Lima assim situa o panorama naquele momento:

De um modo resumido, estão aqui descritas duas formas de pensar o teatro, que se manifestam diferentemente nos mais de trezentos espetáculos encenados atualmente na cidade [de São Paulo]. Uma delas debruça-se sobre atentamente sobre o fazer teatral se considera a organização interna desse fenômeno como o objeto ideal da representação. Outra, sem abandonar a preocupação com a linguagem, que é a marca do contemporâneo, se empenha em sublinhar a natureza dinâmica da linguagem e a sua dependência das mutações ocorridas no plano da existência histórica.¹⁶⁷

O elemento estético e as linguagens são o centro do texto de Mariângela Alves de Lima. O experimentalismo, aliado à preocupação histórica, também é ressaltado. O impasse de uma estética contemporânea e as novas intervenções estéticas, vide o pós-modernismo, situam-se no terreno da pertinência ou invalidação. Destaquemos agora um trecho da crítica escrita por Marcelo Coelho, autor da introdução do livro de Nelson de Sá: “ser “moderno” é vocação para Gerald Thomas: querendo ser “desconcertante”, Antunes fugiu de sua veia mais emotiva, mais delicada e irreal.¹⁶⁸ Referenciando-se em Gerald Thomas, um dos encenadores mais destacados do período pela ousadia e exploração das formas cênicas, Coelho retorna ao dilema das tendências estéticas apresentadas por Alves de Lima.

O segundo excerto é sobre o papel do ator:

Os *happenings* as performances enriqueceram o teatro d experimentalização (teatro de pesquisa, teatro de vanguarda, teatro pós moderno); o movimento performático e o advento dos encenadores (dos quais Cacá Rosset, Antunes Filho, Ulysses Cruz e Gerald Thomas são alguns dos expoentes) traz consigo maior busca formal: a pesquisa de técnicas e estéticas diferenciadas e um conseqüente e inevitável apuro técnico. A sutileza do som, o acabamento perfeito do gesto, a exigência absoluta do ritmo indicam a que tipo de treinamento são submetidos os interpretes dentro desse tipo de teatro.¹⁶⁹

¹⁶⁷LIMA, M. A. Tendências atuais do teatro. **Revista da USP**, São Paulo, n. 14, p. 21, jun./jul./ago. 1992.

¹⁶⁸COELHO, M. Terror é sutil em filme de Konchaloviski. **Folha de São Paulo**, 3 jun. 1992.

¹⁶⁹AZEVEDO, S. M. Corpo e alma do teatro brasileiro: o ator e sua técnica. **Revista da USP**, São Paulo, n. 14, p. 79, jun./jul./ago. 1992.

Novamente a questão da forma ressurgue como problemática. Passemos à crítica:

Antonio Fagundes construiu um Macbeth infantil, patético. É dominado por seres inumanos (as bruxas) e sua fraqueza diante delas o leva aos crimes e à perdição. O Macbeth de Fagundes é inconsciente, e fraco. O destino é que o carrega, não a sua própria vontade. A interpretação de Fagundes, nessa linha, é realizada com bastante cuidado. Mas funciona como outro aspecto – mais um – a atenuar a tragédia; a conter, quase desaparecer com a catarse.¹⁷⁰

Poderíamos ainda ressaltar inúmeros aspectos que podem ser observados entre o referencial da crítica e suas respectivas incidências ao abordar as encenações de **Macbeth**. Poderíamos ainda fazer comparações a respeito dos cenários, a recuperação e significação do texto e o papel do diretor. Contudo, as relações estabelecidas atendem ao nosso propósito, momentaneamente. Deixam, ainda, margem para a elaboração de possíveis conclusões a serem feitas.

Dentro desse quadro, pensando nas críticas teatrais sobre os espetáculos, se os críticos não encontraram convergências de perspectivas, a partir dos questionamentos levantados, nas duas encenações de **Macbeth**, quais seriam os pontos comparativos, já que os horizontes de expectativas se achavam bem definidos, do qual partiam a crítica? E finalizando: nas redefinições das praticas teatrais cabe a crítica se transformar, assim como o teatro ou desaparecer enquanto estimuladora da reflexão na sociedade, legitimando sua função? Tentaremos, na conclusão, esboçar algumas considerações sobre essas indagações.

¹⁷⁰SÁ, N. Macbeth atenua a demência e o horror do texto de Shakespeare. **Folha de São Paulo**, 28 mar. 1992.

Considerações Finais

A partir da década de 1940, a crítica teatral no Brasil passou por diversas transformações. A principal afirmação sobre tal processo é que ela havia se modernizado. Passou, assim como a prática teatral, por mudanças que a tornava sofisticada, distanciando-o a do tom amadorístico e propagandístico dos anos anteriores. Ganhava, em tese, a legitimidade que não obtinha entre a população e o meio teatral do qual ela tirava sua matéria prima. Os temas, as idéias, os agentes e os enfoques foram claramente delimitados:

O movimento de renovação teatral que se inicia em fins de 1930 e toma corpo na década de 1940, de forma quase simultânea nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, por meio da atuação de grupos amadores, não só dando origem ao teatro brasileiro moderno como também e responsável pelo surgimento de um novo tipo de crítica teatral no país. Limitada até então a um curto registro jornalístico e com um tom próximo da crônica, a crítica teatral tinha, muitas vezes, um caráter exclusivamente social. é Décio de Almeida Prado quem vai modernizá-la – primeiramente na revista *Clima*, entre 1941 e 1944 e, em seguida, no jornal *O Estado de São Paulo*, para qual o crítico escreve por 22 anos, de 1946 a 1968¹⁷¹.

A dissertação de Ana Bernstein, posteriormente publicada em 2005, no início de sua introdução, deixa claro o momento dessa alteração. Delimitava o fato, o processo e os agentes envolvidos. Situava ainda o momento anterior e o tipo de situação vivida pelas pessoas do meio teatral. Nas páginas seguintes, ou melhor, ao longo de todo o seu trabalho, Bernstein demonstra como Décio de Almeida Prado foi uma peça fundamental – e porque não o responsável – pela modernização da crítica teatral nacional. Um dos movimentos para tal averiguação consistia na reflexão entre o momento e as relações entre o teatro, crítica e a sociedade demonstrando, posteriormente, os pontos de intersecção dessas três partes e em que medida o papel de Décio fora fundamental.

De fato, não só o trabalho de Ana Bernstein, como também esse, passa pelas relações entre dado objeto e seu momento histórico, conciliando, assim como Antonio Candido¹⁷² entendia, tanto as possibilidades sincrônicas quanto as diacrônicas de

¹⁷¹BERNSTEIN, A. **A crítica cúmplice**: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 25.

¹⁷²Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. In: CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

interpretação. Na maioria dos trabalhos que se debruçaram sobre o teatro brasileiro essa postura torna-se recorrente e até mesmo conciliadora. Assim, até mesmo nos trabalhos que envolviam as críticas teatrais, o movimento mais imediato era o de situar a sua postura diante do seu momento histórico, elencando os pontos em que a perspectiva da crítica se fazia pertinente no momento de sua escrita. Dito de outra maneira, tratava-se de estabelecer em que medida a crítica teatral exerceu influência sobre as práticas teatrais em qualquer período, partilhando das mesmas impressões e anseios.

No caso nacional, até o fim dos anos 70, a crítica exerceu um papel ativo nas discussões inseridas no teatro. Se no primeiro momento ela foi responsável por assegurar um projeto nascente – o da modernização e construção no teatro de uma identidade nacional – nos anos seguintes assegurou e batalhou pela liberdade da expressão artística. Ela veio a público demonstrar a sua opinião sobre o patulhamento político nas manifestações culturais. Era, como no título de Bernstein, cúmplice da prática teatral, pois integrava o processo de produção artístico. A sua função social passava de mera divulgadora à voz ativa e relevante naquilo que era feito artisticamente no Brasil. Seu discurso obtinha legitimidade, pois as suas idéias iam ao encontro da busca por uma cultura genuinamente nacional que, invariavelmente, passava pelo teatro. Era, em última instância, uma crítica militante, engajada em ideais definidos. Encontrava-se visível o pacto selado entre crítica e os demais envolvidos nas atividades teatrais. A sobrevivência de um era a permanência do outro. O público comum, mesmo quando não observava essas relações, era convidado a participar delas. A formação do novo teatro era também a formação de um novo público.

Entretanto, a partir da década de 1980, o pacto realizado entre crítica, público e artistas parecia ter desaparecido. O fator que legitimava a aliança no processo teatral havia se rompido e o que foi presenciado era um descompasso entre os antigos laços de complementação. A dramaturgia parecia não ter mais o sentido de urgência. O público incorporara novas formas de entretenimento. Alguns dos artistas mais atuantes das décadas anteriores se retiraram do cenário para dar início a novos projetos. A geração encenadores que despontavam revelavam outras possibilidades da cena, apostando nela todo do o seu vigor criativo.

A crítica, por sua vez, sofria um processo de achatamento dentro dos seus principais veículos de reprodução. Seus espaços nos jornais diminuía gradativamente

e os críticos, antes figuras essenciais no debate em torno das questões culturais, ficavam reduzidos a simples colunistas. Sua função havia parecia ter perdido a necessidade após a redemocratização nacional.

Mesmo que rapidamente, esse foi o momento em que Antunes Filho e Antonio Fagundes decidiram levar os palcos suas adaptações de *Macbeth*. Somado a esses fatores, o Plano Collor havia derrubado a economia do país e a Lei Rouanet desacreditava os setores artísticos de qualquer perspectiva de incentivo. A discussão política revelava-se agora no plano econômico. As limitações e a censura advinham de problemas de ordem financeira.

É certo que 1992 se encontrava ainda muito próximo da ruptura com o governo ditatorial instaurado no país. Assim como as transformações políticas modificaram as relações sociais, sua força pôde ser observada também nas manifestações culturais. Paulatinamente as questões políticas abordadas por grande parte dos grupos teatrais foram cedendo espaço para novas formas de interpretação e comunicação com o mundo. Não obstante, o retorno aos textos clássicos por essas companhias parecia indicar que a nova geração de encenadores se preocupava com assuntos de ordem estética. A criação cênica passou a coexistir com o texto, exercendo tanta importância quanto a palavra nos anos anteriores.

Um indicativo dessas escolhas era justamente a encenação de **Macbeth** com duas posturas radicalmente diferentes. Além das concepções cênicas divergirem no seu conteúdo, a própria iniciativa dos grupos partia de intencionalidades distintas. Fagundes pretendia reintroduzir o clássico no novo público teatral que se encontrava em plena formação. Antunes buscava dar continuidade ao seu projeto de reflexão das categorias comportamentais essenciais do ser humano. Mesmo não optando pela encenação de textos criados no momento em que essas questões eram levantadas, esses grupos buscaram textos que compactuavam com seus questionamentos: Shakespeare é ou autor clássico por excelência e **Macbeth** é uma profunda análise psicológica da ambição humana.

Todavia, o impacto negativo obtido pelas duas adaptações demonstrava que a crítica não havia enxergado tais relações com o panorama social de 1992. Apesar de Fagundes ter alcançado uma grande quantidade de público e Antunes ter selado nos palcos o que mais tarde viria a acontecer na política nacional – pouco tempo depois das encenações o escândalo do governo Collor tomara proporções ainda maiores – a crítica

parecia buscar algo que nem **Macbeth** e nem **Trono de Sangue** possibilitava. O rompimento do mutualismo entre cena e crítica havia chegado ao ápice de sua materialização. As propostas estéticas e as relações sociais presentes nas duas peças pareciam se distanciar de algo que a crítica buscava como forma de garantir o êxito de sua parceria com o público e os artistas.

Em verdade, o pacto firmado entre crítica, teatro e público nos anos anteriores e legitimado pela autoridade do discurso crítico deixara de existir. A função social de intervenção da crítica junto ao meio artístico se tornou algo menos palpável e reconhecível. À medida que a transformação teatral caminhava para temas, idéias e formas que retrabalhavam a relação entre arte e sociedade, a crítica parecia ainda proclamar um espaço de autoridade interventiva que já não lhe cabia mais. Seu discurso foi integrado a infinitas formas de comunicação que faziam parte do público de teatro. O acesso à televisão, rádio e outras formas de propagação de informações aumentava significativamente os parâmetros pelo qual a sociedade podia formar a sua opinião. O resultado disso foram três setores do processo social que já não se reconheciam mais como integrantes do mesmo ideário.

Acreditamos que esse aspecto – a modificação entre a relação crítico, teatro e público – tenha ocorrido justamente pela carga de transposição de valores experimentada pela crítica em meados da década de 1980 e que chegara até o momento das encenações de **Macbeth**. Isso porque o discurso crítico, legitimado pela sua própria atuação anteriormente, ainda continha no seu interior propostas que estavam fortemente arraigadas ao seu plano de atuação nos últimos anos. A modificação dos parâmetros críticos ocorria a passos mais lentos que os da produção teatral nacional.

O exemplo desse posicionamento foi a legitimação da idéia de que nas primeiras décadas da redemocratização o teatro brasileiro havia perdido sua urgência. O diálogo antes travado entre arte e sociedade havia desaparecido e em seu lugar surgia a preponderância da arte como entretenimento. Para a crítica, tanto *Macbeth* quanto *Trono de Sangue* faziam parte dessa lógica de despolitização, esvaziamento estético e coisificação da arte enquanto mercadoria. Por um lado, se a crítica resistiu em absorver as mudanças ocorridas nesse período de transição, por outro sua postura contribuiu para fixar na história o desdém por grande parte da produção teatral do Brasil nas décadas de 1980 e 1990.

A legitimação dessa postura encontra suas bases localizadas em pelo menos dois pontos fundamentais. O primeiro diz respeito aos agentes envolvidos no processo do que se constituiu como história do teatro nacional; o segundo tangencia a função que esses agentes tiveram na construção dessa idéia de trajetória do teatro nacional. Dessa forma, retomando a observação de Vesentini, ainda na introdução desse trabalho, percebemos como os agentes envolvidos no processo de modificação do teatro nacional atuaram como vozes ativas na seleção, organização e projeção dos fatos históricos. Elegeram aqueles que mereciam figurar como indispensáveis no percurso do teatro brasileiro, projetando, ainda hoje, a força dessa interpretação. Em grande parte, a fixação do conteúdo da história se deu, seja pelas críticas teatrais tornadas documentos, seja pelos agentes históricos que partilhavam daquele momento. Assim, findado o processo, foi possível localizar os marcos – como, por exemplo, a peça que marca o início do modernismo ou o crítico que moderniza seu trabalho – e cristalizá-lo como significativo historicamente:

Elide-se se toda uma gama de outras ações, a serem pensadas como dotadas da mesma significação social. Reina o fato, um fato, e neste, somente nele, imbrica uma gigantesca quantidade de implicações, as quais pressupõem outro mundo de práticas específicas, rotineiras ou não, e por meio das quais a obra que aparece como decorrência poderia surgir como aquilo que realmente é, ação e criação.[...] Não deixa de ser curioso: a força do cumprido, após o fato, é tal que a operação de localizar só pode completar-se se com a percepção de ter-se jogado muito naquele momento – o passado e o futuro. É interessante observar esse ângulo do fato, e de sua projeção, quando, parte integrante da memória, pode ser chamado a ilustrar e a explicar qualquer questão, tão logo o pensamento se reporte ao passado¹⁷³.

Essa modificação ocorre, segundo Vesentini, quando essa memória histórica se altera e se formaliza como fato histórico. O poder desse processo é tamanho que suas percepções são tomadas como pontos fundamentais para a base de uma argumentação sobre determinado assunto. Ela se torna essencial. No teatro esse tipo de, nas palavras de Vesentini, transubstanciação da memória em fato histórico determinou o peso tanto dos agentes envolvidos na produção teatral quanto o papel dos críticos no processo de construção da história do teatro nacional. Como exemplo disso, voltemos ao texto de Bernstein quando ele se refere às fontes de sua pesquisa:

¹⁷³VESENTINI, C.A. **A teia do fato**: um estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, pp. 27-28.

A memória do teatro no Brasil tem sido feita, até hoje, de forma insatisfatória. A dispersão e a má conservação dos documentos e registros da nossa história teatral tornam qualquer pesquisa nesse campo uma tarefa por muitos momentos ingrata. Sendo assim, *os agentes diretos, assumem importância ainda maior, porque constituem, algumas vezes, possibilidade únicas de se restabelecer determinados fatos culturais*¹⁷⁴. (grifo nosso).

Como dito anteriormente, após o encerramento do processo histórico, a sua retomada, a partir da memória, se faz de um momento em que olha o passado com vistas a organizá-lo através de marcos e fatos. Apaga-se o processo de construção do mesmo e evidencia-se o fato. Assim temos a encenação chave para modernização como também as peças símbolo da resistência política no Brasil.

Essa observação é válida, pois nos leva ao segundo ponto anteriormente destacado. Como abordado no segundo capítulo, a mudança do paradigma da crítica redimensiona a sua função junto à sociedade alterando, inclusive, o seu local de produção. Assim, a partir das observações de Eagleton e Barthes, podemos encontrar o ponto de fusão em que essa memória histórica do teatro se efetivou como a história do teatro brasileiro e as suas conseqüências nas críticas de **Macbeth e Trono de Sangue**.

Desta forma, a transposição dos críticos para as universidades resultou na transformação das validades das críticas em verdades históricas. A instauração de métodos, técnicas e teorias para as argumentações lhe davam caráter científico e legitimador. O grupo **Clima**, do qual saíram grande parte dos críticos de cultura em geral (basta-nos lembrar que Décio de Almeida Prado, Antonio Candido e Paulo Emílio Salles Gomes faziam parte desse núcleo) foi o representante máximo dessa efetiva fixação de valores nos ditames da história da cultura no Brasil. As Universidades converteram o discurso crítico em análises que preponderaram como reguladoras da história do teatro no país.

A projeção mais imediata desse fato é que a maneira pela qual historicamente foi construída a visão do processo teatral no país projeta ainda hoje sua força. As novas gerações de críticos ainda partilham de uma visão muito próxima sobre a relação da crítica com a sociedade, como também sobre a formação e continuidade do teatro

¹⁷⁴BERNSTEIN, A. **A crítica cúmplice**: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 21.

nacional. Eles próprios são as gerações posteriores a esses primeiros críticos e suas formações foram construídas segundo a tradição instituída no seio das academias.

Prova disso são as inúmeras críticas sobre **Macbeth e Trono de Sangue**. Em seu maior número foram produzidas por críticos egressos dessa tradição fundada nas Universidades. O teor dos comentários dizia respeito a uma reflexão que tinha como base as próprias condições e a situação na qual se encontrava a produção do teatro no início dos anos 90.

A busca pela reconciliação da função da crítica e a sua importância junto ao meio teatral se confundia com a tentativa de traçar o panorama que se estabelecia no momento. Os temas de urgência, diálogo com o momento e conteúdos que marcassem a produção nacional surgiam nas entrelinhas dos comentários das encenações do período. O extenso dossiê sobre o teatro produzido pela Revista USP, publicado no mesmo ano das duas encenações de **Macbeth**, exemplificava os questionamentos pelos quais passavam esses críticos: o lugar do teatro na sociedade que se transformava. E ainda: perguntava-se sobre as atuais tendências, as possibilidades e os problemas enfrentados. Tentavam recobrar a auréola, assim como o poeta de Baudelaire, que havia se perdido em algum momento da transição política do país.

O notório é que a maioria das críticas escritas sobre **Macbeth e Trono de Sangue** eram dos mesmos autores dos textos acadêmicos escritos para o dossiê de teatro da USP. O processo histórico ainda continuava em aberto, os marcos não haviam sido definidos: os anos 80 e 90 não possuíam seus fatos legitimadores que os colocariam na história do teatro nacional. Ainda hoje esse período parece desprovido de referências representativas.

Certamente as encenações de Fagundes e Antunes Filho não preenchiam os pré-requisitos para tal posto. Tratava-se de um texto clássico e estrangeiro. Os anseios e propostas de um teatro marcado por seu momento histórico pareciam não ser localizados nas duas encenações. A rejeição por parte da crítica demonstrava o desencontro entre a proposta dos grupos e as perspectivas das críticas. Sem dúvida, as diferentes concepções cênicas de **Macbeth e Trono de Sangue** já denotam a pluralidade do período que comportava várias propostas sob um mesmo espaço social. A unidade conceitual, estética e temática dava lugar a pluralidade das possíveis interpretações da sociedade.

Paradoxalmente, nem mesmo esse fator marcou historicamente o momento pelo qual passou o teatro nacional. A tradição crítica e histórica reservou a esse período a insígnia da apatia. As tradicionais categorias de interpretação vigoraram, exercendo pressão sobre o tipo de interpretação feita sobre as práticas teatrais. Em verdade, assim como dito por Vesentini “essa época ainda projeta sua força, suas categorias sobre o presente e sobre quem a historia”. Marcaram a maneira pelas quais as encenações de **Macbeth** e **Trono de Sangue** foram recebidas e interpretadas. Marcaram ainda como atualmente essas interpretações vigoram e assumem estatuto de verdade incontestes. Certamente esse processo ainda não está encerrado. Os agentes ainda estão atuantes, os marcos e os fatos em construção. Alguns apontamentos foram confirmados e outros ainda carecem de tempo para se legitimarem, ou mesmo se mostrarem infundados. A história, as críticas e o discurso produzido por ambos se encarregará de tais conclusões.

DOCUMENTAÇÃO

E

**REFERÊNCIAS
BIBLIOGRÁFICAS**

DOCUMENTAÇÃO

TEXTO BÁSICO

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Maneul Bandeira São Paulo: Cosac & Naify: 2009.

DOCUMENTAÇÃO

Programa da peça *Macbeth* de William Shakespeare. Direção: Ulysses Cruz. Produção: Fagundes Produções Artísticas. Ano: 1992.

Programa da peça *Trono de Sangue: Macbeth*, adaptação de Akira Kurosawa para o texto de William Shakespeare. Direção: Antunes Filho. Produção: Grupo Macunaíma. Ano: 1992.

Vídeo da encenação do espetáculo *Macbeth*; direção de Ulysses Cruz. Produção: Fagundes Produções Artísticas. Ano: 1992

Fotos do espetáculo *Trono de Sangue: Macbeth*, direção de Antunes Filho. Produção: Grupo Macunaíma. Ano: 1992.

Depoimentos de Antonio Fagundes concedidos a Rosangela Patriota Ramos para o projeto *O Palco no Centro da História, Cena – Dramaturgia – Interpretação: Teatro São Pedro – Othon Bastos Produções Artísticas – Companhia Estável de Repertório (C.E.R.)*. Material não publicado e gentilmente disponibilizado pela professora

CRÍTICAS DOS ESPETÁCULOS *MACBETH* (ÚLYSSES CRUZ) E *TRONO DE SANGUE* (ANTUNES FILHO)

ARCO E FLEXA, J. O prazer do conflito. **Veja**, São Paulo, Ano 25, n 10, p. 78-79, 04 mar. 1992.

COELHO, M. Terror é sutil em filme de Konchalovski. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, São Paulo, p. 4-8, 03 jun. 1992.

DEL RIOS, J. “Trono” beira o convencional. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 2, 23 maio 1992.

GÓES, M. Antunes põe “Macbeth” contra a parede. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, Caderno 2, 21 maio 1992.

GUZIK, A.; LEA, G. Vilão Outra vez. **Jornal da Tarde**. Variedades, São Paulo, p. 22, 21 jan. 1992.

GUZIK, A. A versão de Antunes Filho para *Macbeth*. **Jornal da Tarde**, Variedades, São Paulo, p. 22, 18 maio 1992.

_____. Agitados palcos concorrem com o rock. **Jornal da Tarde**, Variedades, São Paulo, p. 22, 11 jan 1993.

_____. Dark, feroz e sanguinário: *Macbeth*. (sem referência).

_____. *Macbeth* enfrenta São Paulo. **Jornal da Tarde**, Divirta-se, São Paulo, 13 mar. 1992. Suplemento Semanal.

_____. *Macbeth* exagera no supérfluo. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 23, 19 mar. 1992.

_____. Mais um *Macbeth* no palco. **Jornal da Tarde**. São Paulo, p. 18, 21 maio 1992.

_____. Um eletrizante *Macbeth*. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 14, 23 maio 1992.

_____. Vigor dark para *Macbeth*. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. 21, 28 jan. 1992.

LEAL, G. Fagundes passa de Felipe a *Macbeth*. **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, São Paulo, p. 2, 21 jan. 1992.

MACHADO, Á. “*Macbeth*” chega com feitiço televisivo chega a SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 mar. 1992.

PEREIRA, E. La Fischer volta a São Paulo como Lady *Macbeth*. **Jornal da Tarde**, São Paulo, p. A-4, 27 dez. 1991.

PEREZ, L. Atriz compara “Macbeth” a show de heavy metal. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08/06/1992, p. 6-2.

SÁ, N. “Macbeth” abre guerra no palco. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 4-1, 17 abr. 1992.

_____. “Macbeth” atenua a demência e o horror do texto de Shakespeare. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 4-3, 28 mar. 1992.

_____. “Trono de Sangue/Macbeth” é a purgação da maldade de todos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 4-3, 23 maio 1992.

_____. Estréia a tragédia perversa de Antunes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 4-1, 21 maio 1992.

SILVEIRA JR, N. Fagundes fica careca para fazer “Macbeth”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 5-3, 23 jan. 1992.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TESES E DISSERTAÇÕES

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. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

CARDOSO, M. A. **Tempos sombrios, ecos de liberdade** – a palavra de Jean Paul Sartre sob as Imagens de Fernando Peixoto: no palco *Mortos sem Sepultura* (Brasil, 1977). 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

COSTA, Rodrigo de Freitas. **Tempos de resistência democrática:** os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

NUNES, G. P. **Leituras de Shakespeare:** da palavra à imagem. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

RIBEIRO, Nádía Cristina. **A Encenação de *Galileu Galilei* no ano de 1968:** diálogos do Teatro Oficina de São Paulo com a Sociedade Brasileira. 2004. Dissertação

(Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

RODRIGUES, V. M. M Tensão e tempos de crise na crítica teatral de Fernando Peixoto no jornal *Movimento* 1975-1979. In: _____. **Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa: jornais *Opinião* (1973-1975) e *Movimento* (1975-1979).** 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALBUQUERQUE, S. J. **O teatro brasileiro da década de oitenta**. Latin American Theatre Review, 1992. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewPDFInterstitial/919/894>> Acessado em: 19 set. 2010.

ALLAIN, C. Peça acabou com a morte de 22 em NY. **Folha de São Paulo**, 17 abr. 1992.

ANTUNES, R. O duplo fracasso do plano Collor. **Folha de São Paulo**, 14 fev. 1991.

AUERBACH, E. **Introdução aos Estudos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1972.

AZEVEDO, S. M. Corpo e alma do teatro brasileiro: o ator e sua técnica. **Revista da USP**, São Paulo, n. 14, p. 79, jun./jul./ago. 1992.

BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BAUDELAIRE. Pequenos Poemas em Prosa. In.: **Charles Baudelaire: Poesia e Prosa**. São Paulo: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. Tradução de Hermerson Alves Baptista **Obras escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERNSTEIN, A. **A crítica cúmplice**: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BLOCH, M. **Apologia da História ou o Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

BLOOM, H. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

CALDAS, P. S. P. Que significa pensar historicamente: Uma interpretação da teoria da história de Johann Gustav Droysen.(Tese de doutorado). Ano de obtenção: 2004.

CANDIDO, A. et alli. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1985.

CARPEAUX, O. M. Problemas da estética teatral. **Percevejo**, ano III, n. 3, 1995.

CERTEAU, M. de. **A escrita da História**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 2002

_____. **A Invenção do Cotidiano**: Artes de fazer. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001, v. 1, p. 40

CHARTIER, R. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

COELHO, M. Terror é sutil em filme de Konchaloviski. **Folha de São Paulo**, 3 jun. 1992.

DA RIN, M. Crítica: a memória do teatro brasileiro. **O percevejo**, ano III, n. 3, p. 38, 1995.

DEL RIOS, J. A produção teatral no Brasil. **Revista da USP**, São Paulo, n. 14, p. 62, jun./jul./ago. 1992

DORT, B. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

EAGLETON, T. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **A idéia de cultura**. São Paulo: UNESP, 2005.

ECO, U. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EDITORIAL. Um exercício de memória: dramaturgia brasileira anos 80. **Revista da USP**, São Paulo, n. 14, jun./jul./ago. 1992.

FLEISCHER, D. Reformas políticas e financiamento das campanhas eleitorais. In: _____. **Os custos da corrupção**. Cadernos Adenauer. São Paulo: Fundação Konrad Adenauer, 2002.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

FREADMAN, R; MILLER, S. **Re-pensando a teoria**: uma crítica da teoria literária contemporânea. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

GEORGE, D. **Grupo Macunaíma**: Carnavalização e mito. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GROTOWSKI, J. **Em busca do teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUINSBURG, J. Ator, texto e cena: aspectos de uma relação dramática. **Revista USP**, São Paulo, 2007-2008.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro** – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUZIK, A. Um exercício de memória: dramaturgia brasileira anos 80. **Revista da USP**, São Paulo, n. 14, p. 10, jun./jul./ago. 1992.

HELIODORA, B. **A expressão dramática do homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HONAN, P. **Shakespeare: uma vida**. São Paulo: Cia. das letras, 2001.

JACOBY, R. **O Fim da Utopia: Política e Cultura na era da apatia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KHOURY, Simon. **Atrás da Máscara**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

KOTT, J. **Shakespeare nosso Contemporâneo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LEHMAN, H, T. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LIMA, L. C. (Org.). **A literatura e o leitor: textos da estética da recepção**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. Tendências atuais do teatro. **Revista da USP**, São Paulo, n. 14, p. 21, jun./jul./ago. 1992.

LORENZOTTI, E. **Suplemento Literário** – Que falta ele faz! São Paulo: IMESP, 2007.

MAGALDI, S. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARINHO, F. **Quem tem medo do besteiro?** A História de um Movimento Teatral Carioca. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

MARSON, A. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, M. (Org.). **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

MENDES, C. **Collor** – anos luz, anos zero. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

MENDONÇA, S. R.; FONTES, V. M. **História do Brasil Recente: 1964-1992**. São Paulo: Ática, 1996.

MICHALSKI, Y. Antunes Filho. In: _____. **Pequena enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro, 1989. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq. Apud Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br> Acesso em: 30 ago. 2010.

_____. O declínio da crítica na imprensa brasileira. **Cadernos de Teatro**, n. 100/101, jan./jun. 1984.

MILARÉ, S. **Antunes filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. Qual a função do crítico dramático hoje? Será ele ainda um pensador ou simples divulgador de teatro? **Anta Profana**. Disponível em: <<http://www.antaprofana.com.br/>>. Acessado em: 14 jul. 2010.

NOSTBAKKEN, F. **Understanding Macbeth: A student casebook to issues, sources and historical documents**. London: Greenwood Press, 1997.

NUNES, L. A. A crítica em crise. **O percevejo**, ano III, n. 3, p. 65, 1995.

PARIS, R. A imagem de um operário no século XIX pelo espelho de um “Vaudeville”. **Revista Brasileira de História**, São Paulo/Rio de Janeiro, ANPUH/Marco Zero, v. 8, n. 15, Set. 1987/Fev.1988.

PATRIOTA, R. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. 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: PATRIOTA, R.; RAMOS, A. F. (Orgs.). **História e Cultura: espaços plurais**. Uberlândia: Aspectus/NEHAC, 2002.

_____. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Debates, 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org//index1528.html>>. Acesso em: 30 ago. 2008.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____ **A análise dos espetáculos.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEIXOTO, F. **Teatro em aberto.** São Paulo: Perspectiva. 2002.

_____. **Teatro em movimento.** São Paulo, Editora Hucitec, 1989.

PEREIRA, L. Governo Collor: crítica política recorrente. In: _____. **Crise econômica e reforma do Estado no Brasil.** São Paulo: Editora 34, 1996.

PRADO, D. A. **Moderno teatro brasileiro.** São Paulo: Perspectiva.

RAMOS, A. F. **O Canibalismo dos Fracos:** cinema e história do Brasil. Bauru: EDUSC, 2002.

RAMOS, A; PEIXOTO, F; PATRIOTA, R. **A história invade a cena.** São Paulo: Hucitec, 2008.

RAMOS, L. F. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias.** São Paulo: Hucitec, 1999

_____. **O teatro brasileiro moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1988.

ROUBINE, J. J. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

RYNGAERT, J.P. **Introdução à Análise do Teatro.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SÁ, N. **Diversidade:** um guia para o teatro dos anos 90. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. Macbeth atenua a demência e o horror do texto de Shakespeare. **Folha de São Paulo,** 28 mar. 1992.

SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Do texto e da tradução. Tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. Coleção Teatro Hoje.

_____. **Macbeth**. London: Signet Classics, 1998.

VELASQUEZ, A. S. **Convite à Estética**. Tradução Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VESENTINI, C. A. **A Teia do fato**. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1997.

WILLIAMS, R. **Cultura**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra,

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002