



Estética da recepção: a experiência moderna nas entrelinhas do teatro brasileiro

Giuliana Simões

Ler significa aproximar-se de algo que acaba de ganhar existência
(Ítalo Calvino).

A idéia apresentada neste texto busca aproximar os conceitos da estética da recepção e o estudo da história do teatro brasileiro. Mais especificamente, partir dos estudos sobre recepção literária desenvolvidos por Hans Robert Jaus – que dão ênfase aos aspectos históricos que envolvem a recepção de uma obra artística – para a análise do processo de modernização da cena teatral no país nas primeiras décadas do século XX.

A história do teatro brasileiro no início do século passado nos dá indícios de uma dicotomia marcante: por um lado, havia uma insatisfação com os rumos das artes cênicas, proclamada pelos críticos e jornalistas da época – e para isto importa observar que “os principais textos teóricos e críticos versavam sobre a decadência da arte dramática no Brasil” (Faria, 2001, p. 150) –, por outro, havia uma recepção totalmente contrária às experiências modernas que já se anunciavam nesse período. O anseio pela renovação dos palcos ocupava e criava expectativas nos críticos de então, ao mesmo tempo em

que estes, geralmente, não reconheciam, ou relegavam a um segundo plano, qualquer tentativa de transformação ou de ousadia no panorama teatral.

A afirmação muitas vezes proferida por historiadores de nosso teatro sobre a efetivação do modernismo somente ter se dado na década de 1940, confirma a contrariedade com que as investigações cênicas modernizadoras foram recebidas, mesmo em décadas posteriores, e a quase anulação sofrida justamente pela falta de compreensão que estas experiências obtiveram em seu tempo.

Duas correntes divergentes podem ser percebidas em nossos historiadores quanto à instauração do modernismo no teatro brasileiro: uma que opta por reconhecer o advento do moderno teatro entre nós somente nas produções efetivadas nos idos de 1940 (Magaldi, 1997; Prado, 2003), recusando as concretizações efetivadas em décadas anteriores como indicadores da modernização de nossos palcos; e outra que reconhece as experiências cênicas e renovações dramatúrgicas das décadas anteriores, mas as vêem como mera sedimentação de terreno, preparação para uma efetivação que era parcialmente instaurada, e que se daria aos poucos, estabelecendo-se de fato somente mais tar-

Giuliana Simões é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP.

de (Dória, 1975). As duas correntes concordam, assim, em um ponto: as experimentações teatrais efetivadas nos idos de 1920 e 1930 não podem ser estabelecidas como concretizações do moderno teatro brasileiro. Tal debate “obriga a aceitar o moderno, por enquanto, como um *problema* nos domínios da teoria teatral brasileira” (Mostaço, 2006, p. 186).

A defesa de um modernismo instaurado de fato só na década de 1940, desconsiderando as experiências anteriores, se dá não somente pela efetivação de encenações marcadamente modernas, mas também pela ampla repercussão que as produções teatrais, especialmente a encenação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida por Ziembinski, e as montagens do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), conquistaram em seu tempo. Como se a grande afluência de público e o sucesso de crítica fossem condições imprescindíveis para a concretização de uma proposta artística.

Importa notar, contudo, que, desde os anos vinte, artistas como Renato Vianna e Flávio de Carvalho já haviam efetivado encenações com fortes traços modernos. Além disso, a impossibilidade de montagem de algumas peças dramáticas no período destacado – pela censura política que proibiu suas produções, ou ainda porque não eram bem recebidas por empresários, que não viam nelas boas oportunidades de lucro –, ou a falta de público, e mesmo as péssimas críticas que acompanharam espetáculos teatrais portadores de propostas inovadoras, são fatos representativos desta recepção. Esse foi o modo como foram recebidos os primeiros lances do movimento moderno no teatro brasileiro.

O fato de experiências modernas no teatro brasileiro terem sido recebidas sem o reconhecimento do público e da crítica especializada, não indica a sua não concretização, e muito menos se torna um dado suficiente para caracterizar estas experiências inovadoras como um pré-modernismo, ou uma preparação para um modernismo que estava por vir. A contrariedade provocada por determinada obra em seu tempo não descaracteriza sua concretização, mas

permite reconstruir as normas estéticas e morais com as quais possivelmente aqueles artistas romperam.

Estamos nos referindo especialmente às seguintes experiências teatrais: a encenação de *A última encarnação de Fausto*, realizada pelo grupo “Batalha da Quimera”, de Renato Vianna, que ficou somente três dias em cartaz; a montagem da peça *O homem que marcha*, de Benjamin Lima, que teve apenas uma apresentação, no Rio de Janeiro, em 1925, e despertou a revolta dos espectadores por tratar o adultério de maneira totalmente diversa do que se costumava fazer na cena teatral brasileira; a proibição pela polícia do “Teatro da Experiência”, de Flávio de Carvalho, fechado em 1933, após três dias de funcionamento; e, finalmente, a não montagem de textos dramáticos como *O rei da vela* e *A morta*, de Oswald de Andrade, escritos e publicados na década de 1930, que, em suas estruturas, se mostravam portadores de noções modernas de encenação.

Experiência estética do passado

Quando lemos um texto, ou assistimos a um espetáculo teatral, não deixamos de lado as outras peças que já conhecemos. Ao contrário, as obras previamente conhecidas tornam-se material de referência para o diálogo com aquela com que estamos nos deparando. Nenhum receptor experimenta o contato com uma obra sem levar consigo impressões anteriores. Além disso, a vida social, repleta de referências importantes participa da compreensão da obra e contribui na decifração de signos com os quais o leitor se depara. Esta bagagem do receptor, sempre sujeita a novas configurações, constitui o seu horizonte de expectativa.

Por outro lado, toda obra, necessariamente, pertence a um gênero, que significa que nenhuma obra aparece sem estar envolvida em um contexto artístico referencial. Ou seja, toda expressão estética surge rodeada de regras pré-existentes, que podem ser reafirmadas ou ne-



gadas, mas que continuam como modelo de referência. As regras previamente conhecidas auxiliam a compreensão e o posicionamento do receptor diante da obra. Isto significa que toda obra de arte também supõe um horizonte de expectativas.

O horizonte de expectativas representa, por um lado, o momento do público, o estado da sociedade, seu conhecimento do gênero literário ou teatral, e, por outro, a relação de uma determinada obra com outras que lhe antecederam e a correspondência entre a obra e os principais traços de um determinado gênero. A objetivação do horizonte referente ao receptor torna-se possível com a análise de fatores externos, históricos e estéticos. A nova obra é observada em contraste com dados e situações existenciais. A experiência com a realidade pelo leitor, sua cotidianidade, auxiliam a constituição de sentido da obra e, dessa forma, determinam aspectos fundamentais de seu horizonte de expectativas.

Os passos para a reconstrução do horizonte de expectativas referente à obra encontram-se nos dados literários, isto é, no próprio texto. Os casos exemplares para esta forma de reconstrução são aqueles em que as próprias obras evocam propositadamente um horizonte de expectativas marcadamente conhecido por seus leitores, para, depois, ir desmontando-o gradativamente.

Como exemplo do caso acima, podemos tomar a obra de Cervantes, *Dom Quixote*, que se mostrou efetivamente renovadora à época de seu aparecimento. O texto é apresentado inicialmente como romance de cavalaria – sugerindo um sistema literário de referência –, e, em seguida, a aventura do cavaleiro de La Mancha parodia esse gênero de romance – negando a referência concedida inicialmente, frustrando as expectativas do leitor e propondo-lhe uma atitude receptiva renovada. “Procedimento que não pode servir apenas a um propósito crítico, mas produzir ele próprio efeitos poéticos” (Jauss, 1994, p. 28).

Em suma, nenhuma obra é totalmente nova, ou melhor, o novo surge sempre em diálogo com o já existente, além disso, todo texto será percebido tanto através das diversas imagens e idéias criadas por textos anteriores conhecidos de antemão pelo receptor, quanto por aspectos da vida social.

Para essa investigação referente ao teatro brasileiro, que significa, mais especificamente, aproximar-se da natureza do diálogo experimentado entre obras consideradas inovadoras, pois possuidoras de perspectivas modernas, e seus receptores, surge como ponto fundamental a reconstrução do horizonte de expectativa dominante no início do século XX no teatro brasileiro.

“O horizonte de expectativa de uma obra é o conjunto de expectativas do seu público, dada sua situação concreta, o lugar da peça dentro da tradição literária, o gosto da época, a natureza das questões cuja resposta o texto constitui” (Pavis, 2001, p. 152).

O horizonte de expectativa acompanha tanto a obra, visto que nenhuma obra aparece fora de um contexto histórico, quanto os seus receptores. O contraste entre os diversos horizontes delineados nos fornece dados sobre o efeito causado por determinada obra em determinado público. Ou seja, a distância entre a expectativa do público (horizonte existente) e a proposta estética da obra (horizonte proposto) nos indica o quão desestruturante foi aquela experiência artística, e pode, em nosso caso específico, apontar as dificuldades com que foi recebida em seu tempo.

Expectativas contrariadas

As inovações propostas por artistas teatrais brasileiros no início do século XX podem ser consideradas como estranhas aos olhos do público de seu tempo, justamente pela oposição que travavam com o horizonte de expectativas do período.

No caso de Oswald de Andrade, a própria recusa a que seus textos foram submetidos no período em que foram escritos, não sendo levados ao palco, apesar do desejo do autor em fazê-lo, representa a primeira e importante recepção de suas obras dramáticas. De fato, a não encenação das peças de Oswald, na ocasião em que foram publicadas, talvez possa nos ajudar a compreender, mais do que qualquer outro texto encenado com sucesso no mesmo período, as principais características do teatro brasileiro nas primeiras décadas do século XX: um teatro marcado pelo veto, que se mostrava obediente aos modelos de uma carpintaria dramática eficiente, dominante desde o século XIX, e contrária aos desafios propostos pelas experiências de vanguarda.

Para analisarmos de que maneira essas experiências marcam o modernismo tal como se efetivou, ou pôde se efetivar, na relação entre teatro e sociedade no Brasil de então, não priorizaremos, portanto, a sua boa acolhida pela crítica, ou seu sucesso de bilheteria, mas sim em que medida constituíam-se em propostas estéticas dissonantes, marcadas por uma linguagem cênica renovadora, e como respondiam aos desafios e questões pertinentes ao horizonte de expectativa de seu tempo. A recusa, como marca da recepção desses experimentos artísticos, não desqualifica as tentativas de inserção de noções modernas na atividade teatral, mas, ao contrário, nos revela como as renovações cênicas proclamadas pelo modernismo se deparavam, por um lado, com ambiente oportuno para a instauração de experiências genuinamente brasileiras, e, por outro, não encontravam espaço para amplo desenvolvimento em nossa sociedade.

A repercussão negativa ou difusa obtida por experimentos de cunho moderno, que já se faziam presentes nas primeiras décadas do século XX, aponta para o diálogo travado entre as obras e seus receptores. O desvendamento de aspectos fundamentais deste diálogo – tal como o veto a que estas investigações cênicas foram submetidas no período, e as razões deste veto – nos convida a retornarmos a estas obras com um

novo olhar e uma nova perspectiva, na busca de compreendê-las enfocando tanto aspectos de sua produção quanto de sua recepção histórica.

A apresentação de “A última encarnação de Fausto”, por Renato Vianna, em 1922, por exemplo, representava uma nova forma de construir um espetáculo e, portanto, de narrar uma história. A estranheza do público apareceu de imediato. É possível notar, através das críticas do período, como as inovações cênicas apresentadas nesta montagem deixaram o público desconcertado. A forma com a qual o autor construiu o espetáculo – utilizando-se de elementos estranhos à cena brasileira, tais como pausas significativas colocadas entre as falas dos personagens, além de efeitos de luz e som que buscavam acrescentar sentido poético aos momentos significativos da peça, elementos com os quais sublinhava a subjetividade dos personagens – opunha-se às expectativas de resolução dramática do público. Ao adentrar o universo psicológico e interromper o diálogo contínuo do motor do drama, o autor tornava a sua presença visível, agia como um narrador por detrás do texto e, desta maneira, sugeria, inevitavelmente, a quebra da estrutura rigorosa do drama presente nas comédias apresentadas com sucesso no teatro brasileiro.

Renato Vianna, através dessa montagem, se valia de recursos inéditos na prática teatral daquele momento, rompia as expectativas de leitura do espetáculo e, ao mesmo tempo, convidava o espectador para uma leitura modificada da cena. Um espetáculo assim concebido apresentava-se como uma encenação, no sentido moderno do termo, e exigia, na contramão dos hábitos de recepção da época, uma nova atitude interpretativa.

O estado de exceção em que se encontrava Vianna e outros autores, que buscavam renovar a cena teatral, pode ser bem compreendido se lembrarmos o modo como se dava a predominância das comédias nos palcos brasileiros. Pois, ao contrário do que se pode pensar, estas comédias que dominavam a nossa cena teatral se estruturavam através do modelo das *pe-*



ças bem-feitas, isto é, incorporavam os princípios do drama burguês, com estrutura bem encadeada e voltada para discussões no âmbito da vida privada.

“Trata-se da chamada ‘alta comédia’ ou, para usar o conceito mais preciso de Luckács, da comédia dramática – o verdadeiro ideal de nossa intelectualidade oitocentista, que desejava introduzir no Brasil um importante melhoramento da vida moderna francesa: o teatro burguês em suas duas vertentes, o drama – ideal máximo com o qual todos, sem exceção, sonharam – e sua versão bem humorada (final feliz), por assim dizer mais leve, que é a ‘alta comédia’” (Costa, 1998, p. 127).

As comédias que ocupavam o teatro Trianon, por exemplo, nas primeiras décadas do século XX, seguiam as mesmas premissas da “alta comédia”, preconizada como modelo para a construção do teatro brasileiro, desde meados do século XIX. Buscavam se diferenciar tanto do teatro de revista, quanto das chamadas “farsas” de Martins Pena. Ou seja, as comédias dramáticas representavam a constituição do nosso drama burguês, em chave cômica, e definiam o horizonte estético predominante.

Sobre os limites entre o horizonte de expectativa inicial, o já conhecido, e a obra nova, ou melhor, sobre a distância que separa um e outro, Jauss considera que justamente esta medida revelará as características fundamentais de determinada obra.

“A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a ‘mudança de horizonte’ exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária” (Jauss, 1994, p. 31).

Quanto mais próxima de uma expectativa geral e mais ligada ao já experimentado, mais distante se estará da possibilidade de causar no

público receptor um esforço de compreensão, de provocar uma guinada em suas convicções e em seus horizontes. A quebra do horizonte de expectativa se dá justamente quando as expectativas conhecidas são negadas, quando somos surpreendidos, quando um modelo conhecido aparece destruído. Uma espécie de desmantelamento das convicções antigas surge toda vez que uma obra supera o horizonte conhecido e gera, assim, um esforço de compreensão para o receptor.

Vários exemplos de quebras de expectativa e exigência de uma nova leitura interpretativa da obra podem ser encontrados nos textos dramáticos não encenados de Oswald de Andrade. Em *O rei da vela*, o escritor deu ao casal protagonista os nomes de Abelardo e Heloisa, propondo uma alusão clara ao casal trágico do século XII, para em seguida desfazer a semelhança, fazendo com que a analogia frustrada estivesse carregada com um potencial de sentidos, a serem concebidos pelo receptor.

“Oswald, conhecendo o procedimento vanguardista de Alfred Jarry, que em *Ubu Rei*, obra seminal do experimentalismo contemporâneo lançada em 1896, fez a paródia de Macbeth e lady Macbeth, subtrai toda a paixão de Abelardo e Heloisa, proclamando que seu matrimônio é um negócio” (Magaldi, 2004, p. 8).

Oswald desenvolvia os seus textos tendo em mente um diálogo intenso com os espectadores/leitores. Estes são convidados a desempenhar um ato produtivo em sua relação com a obra, colocando-se como sujeito ante o objeto apresentado; procedimento este, ressaltado, característico do drama moderno. Ao se afastar do usualmente aceito no teatro brasileiro, o dramaturgo negava o horizonte de expectativas de seu tempo e exigia de seus receptores esforços interpretativos para a compreensão da cena. Somente através deste esforço o espectador contemporâneo conseguiria se relacionar com a obra de modo produtivo.

Jauss, como apontado acima, acredita que o valor da obra decorre da percepção ou do grau de experiência estética que a mesma é capaz de suscitar, apontando para o fato de que a criação artística contraria a percepção usual do receptor e modifica o seu horizonte de expectativas. A proximidade entre a obra e o horizonte já existente, entre o que esta propõe e o que já pertence ao senso comum, aproxima esta realização, segundo o autor, da “arte culinária” ou ligeira.

“A arte ligeira deixa-se caracterizar, segundo a estética da recepção, pelo fato de não exigir nenhuma mudança de horizonte, mas sim de simplesmente atender a expectativas que delineiam uma tendência dominante do gosto, na medida em que satisfaz a demanda pela reprodução do belo usual, confirma sentimentos familiares, sanciona as fantasias do desejo, torna palatáveis – na condição de “sensação” – as experiências não corriqueiras ou mesmo lança problemas morais, mas apenas para ‘solucioná-los’ no sentido edificante, qual questões já previamente decididas” (Jauss, 1994, p. 28).

A maneira pela qual uma obra artística atende ou contraria, satisfaz ou decepciona as expectativas de seu público inicial oferece um critério claro para a determinação de seu valor estético. A mudança de horizonte proposto por uma obra de arte em contato com o receptor é, portanto, bem-vinda e ratifica o seu valor estético. A arte, segundo Jauss, é capaz de articular formas de percepção do mundo e representar de forma imaginativa possíveis reações frente a esse mundo.

A partir desta perspectiva, podemos observar o projeto moderno que se concretizava nas entrelinhas da cena teatral, através de experiências artísticas nem sempre bem sucedidas, nas primeiras décadas do século XX, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. Uma concretização marcada pela recusa não se vê desfi-

gurada. A recepção negativa de uma obra, o que a retira do conhecimento de um círculo extenso de leitores e espectadores, não significa que a obra não influenciou outras obras e o público de seu tempo. O diálogo entre obra e receptores ocorre mesmo quando a obra é recusada pelos seus contemporâneos.

“A recusa da recepção [da obra *Flores do mal*, de Baudelaire] por parte da maioria dos leitores coevos é a primeira concretização desta obra pioneira” (Jauss, 1983, p. 338).

Há obras que, no momento de sua encenação, ou de sua publicação, não podem ser relacionadas a nenhum público específico, “mas rompem tão completamente o horizonte conhecido de expectativas que seu público começa a formar-se aos poucos” (Jauss, 1994, p. 28). Assim, a recusa aos lances modernos do teatro brasileiro – expressa na reação da maioria dos críticos, nos órgãos especializados em controle e censura, no veto econômico dos empresários aos textos dissonantes, nas salas vazias e no pouco tempo em cartaz das encenações realizadas – não neutraliza o movimento moderno ocorrido entre nós, mas antes representa o modo como este foi concretizado.

As condições inóspitas com que foram recebidas as ações modernas no teatro brasileiro no começo do século XX, nos fornecem elementos para pensarmos a relação entre arte e sociedade em nosso país, entre tentativas de transformação estética e projeto social conservador, entre inovações artísticas e contexto histórico retrógrado. Isto porque abdicar ao atendimento das expectativas do público, negar o já conhecido, rejeitar o clichê, constitui-se em opção que precisa ser compreendida como “um gesto com implicações tanto estéticas quanto sociais” (Lima, 2003, p. 97).

A história do teatro brasileiro deste período pode, portanto, ser examinada não a partir da constatação da inexistência de produções inovadoras, mas da maneira contrariada com

que foram recepcionadas as experiências modernas sonhadas por uma geração. Os empecilhos encontrados pelos artistas para o desenvolvimento pleno de suas investigações cênicas ex-

plicitam a efetividade destas propostas, e atestam o enfrentamento travado com as regras e normas estabelecidas que constituíam o horizonte estético do período.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. São Paulo, Editora Martins, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *A socialização da arte*. São Paulo, Editora Cultrix, 1984.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis, Editora Vozes, 1998.
- DICIONÁRIO DO TEATRO BRASILEIRO. GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de (Orgs.). São Paulo, Perspectiva, 2006.
- DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo, Ática, 1994.
- _____. *Pequena apologia de la experiencia estética*. Barcelona, Ediciones Paidós, 2002.
- _____. "O texto poético na mudança de horizonte da leitura". In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2v. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.
- _____. *Pour une herméneutique littéraire*. Paris, Gallimard, 1982.
- _____. *Por une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, 1978.
- LIMA, Luiz Costa. (org.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.
- _____. *Mimesis e modernidade*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2003.
- _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1983.

- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo, Global, 1997.
- _____. *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo, Global, 2004.
- MOSTAÇO, Edécio. "Moderno (teatro)". In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M A. de. *Dicionário de teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo, Perspectiva/Sesc-SP, 2006.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- _____. *Dicionário de teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Perspectiva, 2003.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo, Cosac e Naify Edições, 2004.
- _____. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo, Cosac e Naify Edições, 2001.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo, Ática, 1989.

RESUMO: O texto apresenta uma análise da história do teatro brasileiro nas primeiras décadas do século XX, partindo dos estudos da estética da recepção. Especialmente, dos conceitos desenvolvidos por Hans Robert Jauss, tendo-se em mente a maneira contrariada com que foram recepcionadas as experiências modernas sonhadas por uma geração de autores, tais como Renato Vianna, Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade.

PALAVRAS-CHAVE: estética da recepção, teatro brasileiro, dramaturgia, modernismo, Renato Vianna, Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho.