

## Pequena incursão no universo antuneano: a contribuição do Centro de Pesquisas Teatrais para o estudo do homem e da cultura brasileira

Kátia Eliane Barbosa<sup>1</sup>

O teatro foi feito para abrir coletivamente os  
abcessos.  
Antonin Artaud

A História Cultural tem apresentado, aos historiadores que se aventuram a trilhar seus caminhos, constantes desafios. Cada vez mais, os estudos interdisciplinares alargam o campo teórico e temático da historiografia, e o modo como as diferentes linguagens, sejam elas a teatral, a cinematográfica, a musical, ou outras, dialogam com o momento histórico de sua produção tem propiciado várias discussões à luz das probabilidades dessa abordagem.

O interesse pela História Cultural, particularmente pelo estudo da linguagem teatral, é fruto da pesquisa *Teatro Oficina e a encenação de O Rei da Vela (1967): uma representação do Brasil da década de 1960*, à luz da antropofagia, realizada no período de 2002/2004 junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia.<sup>2</sup> Esse trabalho, por meio da análise da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, levada aos palcos pelo Teatro Oficina no ano de 1967, procurou, à luz dos pressupostos teórico-metodológicos da História Cultural, apreender o diálogo entre arte e sociedade, estética e política, história e teatro e suas contribuições para o debate historiográfico. Nessa perspectiva, explorar a linguagem teatral propiciou visualizar como o grupo Oficina, nos anos 1960, por meio da construção de uma cena antropofágica e da releitura cômica da nossa história, representou os contrastes da realidade brasileira, trazendo para o seu palco diferentes percepções do processo histórico. Ao discutir temas que pulsavam naquele momento, tais como a crise do populismo, os impasses dos segmentos de esquerda, a emergência da indústria cultural, essa encenação propiciou compreender os embates da sociedade do período.

---

<sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia. Professora da Universidade Luterana do Brasil. Campus de Itumbiara.

<sup>2</sup> Esta pesquisa contou com o apoio financeiro da CAPES, que disponibilizou durante dois anos uma bolsa de estudo, possibilitando assim a dedicação exclusiva durante o mestrado. A pertinência de refletir sobre determinado momento histórico por meio de uma encenação teatral foi pensada a partir das discussões suscitadas pelo NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura) do Departamento de História da UFU. Durante a graduação, com o apoio financeiro da FAPEMIG, foram realizadas duas pesquisas de Iniciação Científica: **Grupo Oficina e o espetáculo O Rei da Vela: o tropicalismo no teatro brasileiro** e **O Rei da Vela: A revolução no teatro Oficina**, a primeira sob a responsabilidade do Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, porém, encaminhada teórica e metodologicamente sob a orientação da Dra. Rosangela Patriota.

A partir desse estudo, pude constatar como a estética presente nas produções do Teatro Oficina esteve diretamente relacionada às questões políticas de seu tempo. Portanto, analisar historicamente essa encenação permitiu revisitar a década de 1960, bem como rever as noções de teatro político, engajado e revolucionário, contribuindo, assim, para repensar a história contemporânea sob aquela conjuntura. A linguagem artística, sem dúvida, é um espaço de discussão política e, como forma de expressão, carrega em si brechas e espaços, territórios que são um convite para o historiador explorar.

Ao lado destas questões, podemos ressaltar que a linguagem teatral ainda é a menos estudada pelos historiadores, e a historiografia do teatro tem sido feita por críticos teatrais, que lançam um juízo de valor sobre as obras, estabelecem marcos e periodizações, não discutindo o que para o trabalho do historiador é fundamental, a historicidade desses processos criativos, que, segundo Roger Chartier, está diretamente relacionada às *categorias de atribuição, de designação e de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertencem, e dos seus próprios suportes de transmissão* <sup>3</sup>.

A familiaridade criada com o tema, a abertura proporcionada pela historiografia em relação à noção de documento e fontes históricas, a possibilidade de levantar novas questões acerca da vida política e cultural do Brasil contemporâneo a partir de um espetáculo teatral fez com que novamente eu voltasse os olhos para o campo estético, privilegiando como o *corpus documental* desta pesquisa os espetáculos: **Nelson Rodrigues o eterno retorno (1981), Nelson 2 Rodrigues (1984) e Paraíso, Zona Norte (1988)**, dirigidos por Antunes Filho.<sup>4</sup>

À luz destes pressupostos teórico-metodológicos, recuperar como documento um objeto artístico permite investigar as diferentes ressignificações que ele adquire diante do público e do momento histórico. Desse ponto de vista, Michel de Certeau<sup>5</sup> traz contribuições importantes para se pensar na historicidade e nas complexidades que envolvem o objeto artístico, que, em momento algum, deve ser dissociado do lugar social, uma vez que novas releituras e apropriações estão diretamente relacionadas ao contexto histórico em questão.

---

<sup>3</sup> CHARTIER, R. **Do palco à página**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p.11.

<sup>4</sup> O espetáculo *Nelson Rodrigues o eterno retorno* foi estreado em 1981, logo depois da morte de Nelson Rodrigues. Traz trechos de *Toda nudez será castigada*, *Os sete gatinhos*, *Beijo no asfalto* e *Álbum de família*. Em *Nelson 2 Rodrigues* são mantidas as peças *Álbum de família* e *Toda nudez será castigada*, em *Paraíso, Zona Norte* novamente *Os sete gatinhos* e é incluída *A Falecida*. Ao lado de *Macunaíma*, as referidas encenações tiveram grande repercussão na década de 1980, contribuindo para consagrar Antunes Filho como um dos melhores diretores da atualidade, além de inspirar outras releituras da obra de Nelson Rodrigues nas décadas que se seguiram. GUIMARÃES, Carmelinda. **Antunes Filho: um renovador do teatro brasileiro**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1998.

<sup>5</sup> CERTEAU, M. de. **A escrita da história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

A linguagem artística produz mediações entre o mundo da ficção e a realidade social, visto que *os bens culturais são resultados de meios também eles materiais de produção (indo desde a linguagem como consciência prática aos meios eletrônicos de comunicação), que concretizam relações sociais complexas envolvendo instituições, convenções e formas.*<sup>6</sup> Enquanto documento ela não é neutra, nesse sentido, os espetáculos objeto deste estudo localizam-se num contexto histórico específico, expressam uma dada realidade, direcionam significados, uma vez que todos os produtos culturais, ao serem apropriados, o são por grupos inseridos em contextos socioculturais específicos. Nesse sentido, *a arte tem à sua disposição todas as delícias da arbitrariedade, pode praticar a intransigência, ser anti-histórica e historicista ao mesmo tempo, abominar a moda e trabalhar com ela*<sup>7</sup>. Esta arbitrariedade permite o seu uso como fonte, fazendo com que a história cultural possibilite ao historiador interpretar a obra estética para além do que o autor conseguiu produzir e pode dar pistas para a interpretação do processo histórico, visto que as produções culturais evidenciam as relações entre cultura e sociedade. Portanto, cabe ao historiador de ofício atentar no menos visível, menos audível, discursos e práticas que escapam, pelas fissuras, seja aos ditames do mercado, seja aos circuitos habituais. Mas também se trata de diferenciar o que, no mercado, trabalha contra as suas regras, formula as perguntas imprevisíveis, imagina novos modelos de resposta.<sup>8</sup>

Sabendo da necessidade da inserção da documentação num contexto mais amplo, os objetos deste estudo serão pensados não como produtos apenas de um indivíduo, e sim como resultado de produção e apropriação por homens determinados historicamente. Com base na investigação metodológica denominada por “estética da recepção”<sup>9</sup>, que entende os processos criativos dentro das dinâmicas sociais que lhe são peculiares, procurar-se-á analisar os espetáculos **O Eterno Retorno**, **Nelson 2 Rodrigues** e **Paraíso Zona Norte** circunstanciando-

---

<sup>6</sup> WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 23.

<sup>7</sup> SARLO, Beatriz. **Paisagens Imaginárias**. São Paulo: EDUSP, 1997, p.56.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>9</sup> Ao falar de receptividade, estamos num campo denominado por “Estética da recepção” ou “História da recepção”. Datam da década de 1960 as pesquisas mais recentes sobre o assunto. Essa proposta de estudos desenvolvida na Alemanha, especificamente no campo da crítica literária, é conhecida como Escola de Constance, tendo como principais teóricos Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Aplicando suas teorias a obras literárias e poesias, essa escola, ao abordar aspectos relevantes para o estudo de uma obra, leva em consideração as relações que se estabelecem entre autor (produção escrita), texto (produto) e leitor (leitura/recepção). A partir desta perspectiva de estudo, interessa perceber como uma determinada obra, diante de um público, pode adquirir diferentes significações. Além de estudar a forma e conteúdo da obra, faz-se necessário aprofundar a discussão levando em consideração os elementos históricos que perpassam o objeto artístico. Não basta uma análise das opções estéticas da peça e do diretor teatral, mas, em se tratando desta pesquisa, que tem como objeto de estudo um espetáculo teatral, perceber como se deu a recepção diante do público. Para maiores informações, consultar: ISER, Wolfgang. **Literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000; JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

os nos embates forjados pela conjuntura brasileira nos anos 1980. Para adentrar no campo da recepção de um espetáculo teatral, bem como as mediações por ele concretizadas, há que se considerar um processo que passa pela leitura do texto dramático, pela recepção por parte do elenco dos temas propostos pelo autor e pela atualização da direção, que materializa em cena uma proposta de leitura que pode ou não ser aceita pelo público e pela crítica, uma vez que:

(...) a leitura de uma obra literária, assim como a recepção de um espetáculo teatral, é um processo interativo, ao contrário do que durante tantos anos vem pregando, ou a menos dando como certo, a semiótica. Um espetáculo, uma obra, não é uma emissão unilateral de signos, não é uma doação de significados que se produzem a partir da cena na intenção da platéia, ou a partir do texto e visando ao leitor, mas, sim, um processo interativo, um sistema baseado no princípio da retro-alimentação, em que o texto propõe estruturas indeterminadas de significação e o leitor preenche essas estruturas indeterminadas, esses vazios, com sua própria enciclopédia vital, com sua experiência, com sua cultura, com suas expectativas. E assim se produz um movimento que é o que gera a obra de arte ou a experiência estética<sup>10</sup>.

Essa experiência estética, em relação ao teatro, só é possível integralmente por meio da encenação.

Partindo do pressuposto de que o trabalho do historiador é estabelecer a relação passado-presente, torna-se importante destacar que, ao recuperar os espetáculos rodrigueanos encenados nos anos 1980 - em pleno processo de redemocratização do país, de *novos* encaminhamentos e estabelecimento de *novos* parâmetros para a cena teatral - o fizemos à luz das questões do tempo presente. A partir deles pretende-se discutir quais as possibilidades da arte teatral numa sociedade massificada, em que o capitalismo dita as regras do mercado e tem contribuído cada vez mais para a mercantilização da cultura. A opção pelo Centro de Pesquisa Teatral do SESC deveu-se ao fato de o grupo ser reconhecido como um dos mais importantes centros de produção cultural em teatro na atualidade.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> SINISTERRA, José Sanches. Dramaturgia da recepção. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 73, abr/jun. 2002.

<sup>11</sup> *Coordenado por Antunes Filho, cujo método de trabalho é famoso tanto pelo seu rigor técnico, quanto pelos seus pressupostos humanísticos, tem como objetivo principal a pesquisa de novos textos, novas linguagens, novas montagens, sempre inquirindo, desvelando e reinventando as tendências do teatro. Ao manter esse centro em funcionamento na cidade de São Paulo, o SESC objetiva o desenvolvimento de profissionais para a área - atores, diretores e assistentes, e também um espaço que propicie o desenvolvimento de projetos e oficinas permanentes, incentivando o constante intercâmbio entre todos os pesquisadores e interessados na linguagem teatral. Não possuindo um caráter acadêmico, o Centro de Pesquisa Teatral do SESC transmite de uma forma abrangente seu saber, tendo sempre como objetivo primeiro o estímulo ao debate e a transmissão de novos conhecimentos sobre a realidade cultural brasileira. Acreditamos que o CPT desempenha um papel importante de formação artística e conscientização do ator, bem como do seu papel social numa sociedade massificada, onde a arte é vista apenas como entretenimento e não como possibilidade de conhecimento, instrumento de reflexão e libertação. Disponível em: [http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt/frame05\\_01\\_1.htm](http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt/frame05_01_1.htm). Acesso em: 19 Out 2007.*

A luta de Antunes, desde o início, foi pela disciplina de equipe e pela pesquisa de meios que conduzissem a novas formas. Formas que expressassem a experiência histórica do homem brasileiro. Para conquistar a expressão brasileira, Antunes não partia da elucubração sobre formas, nem de conceituações 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.<sup>12</sup>

Na medida em que desenvolve seu trabalho, o CPT busca por meio de seus espetáculos fazer uma imersão na realidade brasileira e propor uma reflexão sobre as possibilidades da arte em tempos de mercantilização da cultura<sup>13</sup>, de sujeição a determinados padrões de consumo.

O interesse por estudar a obra de Nelson Rodrigues surgiu após constatar a riqueza estética presente nas obras do dramaturgo e notar uma ausência de estudos sobre sua obra na área de história, a maior parte dos trabalhos concentrando-se na área de literatura. Comecei, a partir daí, a refletir sobre algumas questões: Por que falar hoje de um dramaturgo que, ao longo de sua trajetória, retratou em suas peças uma visão tão trágica da natureza humana, privilegiou dramas individuais, mostrando os seres humanos como míseras criaturas, retratando-os a partir da individualização, da indiferença e da desumanização? Por que recuperar textos que foram escritos e encenados ao longo das décadas de 1940, 1950 e 1970 e que falam de temas tão incômodos como a desagregação da família, o preconceito, o incesto, a ausência de ética e a prostituição?

Talvez a atualidade de Nelson Rodrigues<sup>14</sup> se explique justamente pela capacidade de dialogar com a sociedade contemporânea e com os problemas por ela suscitados. Por meio do

---

<sup>12</sup> MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, p. 4.

<sup>13</sup> O movimento denominado Arte contra a Barbárie, organizado pela classe teatral paulista, foi um dos primeiros depois da ditadura a colocar a necessidade de toda uma geração de artistas se encontrar e dialogar. Os quatro pioneiros que organizaram o movimento foram: Eduardo Tolentino, do grupo Tapa, Marco Antonio Rodrigues, do Foliás d'Arte, Luis Carlos Moreira, do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), e César Vieira, do Teatro Popular União e Olho Vivo. O movimento procurava caminhos para a arte na sociedade da barbárie, barbárie, identificada como a civilização do mercado, a mercantilização da cultura, a ausência de políticas públicas para o setor. O Arte teve como resultado o elogiado Programa Municipal de Fomento ao Teatro.

Disponível em: [http://carosamigos.terra.com.br/da\\_revista/edições/ed77/izaias\\_almada.asp](http://carosamigos.terra.com.br/da_revista/edições/ed77/izaias_almada.asp). Acesso em: 19 Out de 2007.

<sup>14</sup> Consagrado pela crítica como um dos melhores dramaturgos brasileiros, o autor, para muitos estudiosos, *inaugura a modernidade* no teatro brasileiro, a partir da encenação de *Vestido de Noiva*, no ano de 1943. A dramaturgia rodrigueana é composta pelas seguintes peças: *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de Noiva* (1943), *Álbum de Família* (1946), *Anjo Negro* (1947), *Senhora dos Afogados* (1947), *Dorotéia* (1949), *Valsa n.º 6* (1951), *A Falecida* (1953), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Viúva, porém honesta* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de Ouro* (1959), *Beijo no Asfalto* (1960), *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962), *Toda Nudez será castigada* (1965), *Anti-Nelson Rodrigues* (1973) e *A serpente* (1978).

seu universo teatral, o dramaturgo expressa os problemas que a modernidade e o progresso trouxeram ao homem contemporâneo e, conseqüentemente, às sociedades em que ele vive. Sociedades despedaçadas, em que prevalece a banalização da violência, o desencanto, o pessimismo, o isolamento do indivíduo e as dificuldades de construção de alternativas históricas que, pelo menos, diminuam as mazelas da humanidade.<sup>15</sup>

Outro ponto que talvez explique as inúmeras montagens de seus textos de 1980 até os dias atuais - um prévio levantamento aponta mais de 100 encenações<sup>16</sup> - é o *desaparecimento da dramaturgia e da cena mais politizada, no sentido tradicional*<sup>17</sup>, fator que redimensionou a cena teatral brasileira, trouxe outros caminhos e proposições, fortaleceu a idéia de arte como entretenimento. Livre da censura antes imposta pelos tempos de ditadura, a arte teatral, como as demais produções culturais, passa agora a sobreviver presa à lógica capitalista e às relações engendradas por ela na contemporaneidade.

Aos poucos, o regime militar cedeu lugar, nas décadas de 1970 e 1980, para as lutas contra o Estado vigente no país desde 1964. A lenta e gradual abertura política iniciada no governo de Ernesto Geisel prometeu o retorno ao estado de direito e a retomada da democracia no país. A sociedade civil se organizou e passou a reivindicar o retorno da liberdade de expressão em todos os níveis, avançaram as greves operárias, artistas lutaram contra a censura a suas produções, as bandeiras levantadas apelaram para os *Direitos Humanos*, a *Justiça Social* e o *Estado de Direito*.<sup>18</sup>

Em meio a este sentimento de insatisfação, o General João Baptista Figueiredo assumiu a Presidência da República Federativa do Brasil (1979) e bradou: “Eu prendo e arrebenho, mas faço desse país uma democracia”. Os atores estavam em cena, as contradições afloradas, e, no desenrolar deste processo, conquistou-se a anistia para os presos e exilados políticos, mas os indivíduos que trabalhavam nos órgãos de repressão também foram anistiados. Estabeleceu-se o fim do bipartidarismo com a extinção da Arena (Aliança Renovadora Nacional) e do MDB (Movimento Democrático Brasileiro). Foram criados novos critérios para a Censura Federal e, paulatinamente, a produção artística e cultural foi sendo liberada.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> MÉSZAROS, István. **O século XXI: Socialismo ou barbárie**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

<sup>16</sup> Arrolar todas as encenações de Nelson Rodrigues somente no eixo Rio/São já seria uma tarefa árdua. Apenas a título de informação, a dramaturgia rodrigueana atravessou os anos 1980, pelas mãos do diretor Antunes Filho, prossegue dos anos noventa aos dias atuais pelas mãos de Gabriel Villela, Eduardo Tolentino de Araújo, Antônio Abujamra, Marco Antônio Braz, Moacyr Góes. SÁ, Nelson de. **Diversidade: um guia para o teatro dos anos 90**. São Paulo: Hucitec, 1997.

<sup>17</sup> PATRIOTA, Rosângela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 214.

<sup>18</sup> GASPARI, Elio. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Cia da Letras, 2004.

<sup>19</sup> PATRIOTA, Rosângela. Vianinha e *Rasga Coração* na construção da resistência democrática. In: **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 23.

Apesar de toda turbulência, os *atores estavam em cena*. Mesmo com a extinção de alguns grupos que atuaram ao longo dos anos 1970, outros se adequaram ao circuito, a ponto de prevalecer o Besteirol como *a grande marca do teatro brasileiro na década de 1980*. Entretanto, esta não foi a única opção. Sai de cena o *engajamento*, a *politização*, as metáforas, a cultura de oposição não atendia mais aos novos tempos, mas a cena teatral brasileira continuou plural, a diversidade foi o principal aspecto do teatro ao longo dos anos de 1980 e 1990 e revelou diretores, grupos e companhias competentes que, a partir de espetáculos inquietantes, dialogaram com as questões impostas por esta fragmentação do mundo contemporâneo.

É nesse contexto que o diretor Antunes Filho, a partir de três espetáculos: **Nelson Rodrigues O Eterno retorno (1981)**, **Nelson 2 Rodrigues (1984)** e **Paraíso Zona Norte (1988)**, recupera Nelson Rodrigues, um autor que se absteve de escrever peças comprometidas com quaisquer ideologias político-sociais, embora atuasse claramente a favor da direita, apoiando inclusive o golpe militar em 1964:

A atitude de Nelson perante a vida fez Nelson se abster de escrever peças que sejam panfletos de ideologias político-sociais. Como Ionesco ele acreditava que as soluções políticas não solucionariam a angústia fundamental do homem, seus personagens demonstram que o ser humano está condenado pela sua própria condição humana, enleado no tumulto de suas emoções, no incêndio de suas paixões, de suas frustrações e sonhos inconquistáveis.<sup>20</sup>

Outrora considerado *tarado, desagradável, reacionário, obsessivo e pornográfico*, desde então o autor passa a receber as qualificações de *gênio, mito, universal, Shakespeare brasileiro*. A violência presente na sua obra, denominada *matriz dos acontecimentos dramáticos ou fim para qual eles gravitam*, parece não nos agredir mais, não porque o público, como se afirmou, estivesse pronto para recebê-la, mas sim porque, diante das circunstâncias históricas presentes no Brasil dos anos 1980 - *crise institucional, uma crise econômico-financeira e uma crise social, todas elas com características de dilaceração, de desagregação* - ela tornou-se digerível, quase leve.

(...) a correlação entre a pobreza, a falta de informação e o baixo nível educacional adquiriu contornos ainda mais sinistros neste fim de milênio, permitindo formas extremas de exploração na selvageria de um capitalismo que tenta fugir dos controles coletivos, seja na forma de lei, seja na forma de negociações informais, em que as palavras são fundamentais. Por isso, é tão difícil entender a violência e lidar com ela: ela está em toda parte, ela não tem nem atores sociais permanentemente reconhecíveis, nem “causas” facilmente delimitáveis e inteligíveis.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> RIBEIRO, Leo Gilson. O sol sobre o pântano ou Nelson Rodrigues, um expressionista brasileiro. In: RODRIGUES, Nelson – Teatro Completo. Volume IV. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989, p. 390.

<sup>21</sup> ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: NOVAES, Fernando. **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade**

Se a violência não nos choca mais, se a desagregação da família não é um problema, se a total ausência de valores éticos e morais não agride ao ponto de ser motivo para alimentar a audiência da mídia, recuperar Nelson Rodrigues torna-se legítimo, não só pelos indiscutíveis elementos presentes em sua *dramaturgia preocupada com uma descrição da realidade tão imediata quase quanto à transmitida pela televisão ao vivo, não há lugar para monólogos extensos, para sondagens psicológicas sutis, nem para transcendências poéticas ou metafísicas*<sup>22</sup>, mas pela capacidade de dialogar com tais questões, pois

(...) a encenação de uma peça é contemporânea de seus intérpretes. Nessas circunstâncias, as análises recebidas são permeadas pelas expectativas e pelas temáticas que alimentam aquela sociedade. Diferentemente é o caso do texto, transformado em literatura dramática, que pode repousar durante anos, séculos e ser revisitado por uma época totalmente distinta daquela que lhe deu forma e conteúdo.<sup>23</sup>

Portanto, as respostas para o retorno de Nelson Rodrigues à cena encontram-se nas transformações advindas da própria conjuntura histórica nos anos oitenta. E é justamente pelas mãos de Antunes Filho, coordenador do CPT, que se dá esse retorno. Tido como *um dos mais competentes diretores da atualidade*, a ele se atribui a responsabilidade da passagem de uma cena moderna para a contemporânea<sup>24</sup>:

Se a modernidade do teatro brasileiro pode ser datada de 1943 com a estréia de *Vestido de Noiva*, talvez o marco da contemporaneidade caiba ser definido como o ano de 1978 pelo lançamento de *Macunaíma* e pelo fim do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Início da fase do domínio dos encenadores-criadores, a partir da montagem de Antunes Filho para a adaptação cênica da *Rapsódia* de Mário de Andrade, e abrandamento da censura, que levou à mudança da linha da dramaturgia desde o Golpe Militar de 1964.<sup>25</sup>

---

**contemporânea.** São Paulo: Cia da Letras, 1998, p. 256. Volume 4.

<sup>22</sup> RIBEIRO, Leo Gilson Ribeiro. O sol sobre o pântano ou Nelson Rodrigues, um expressionista brasileiro. In: RODRIGUES, Nelson – Teatro Completo. Volume IV. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989, p. 380.

<sup>23</sup> PATRIOTA, Rosângela. **A crítica de um teatro crítico.** Op. Cit., p. 219.

<sup>24</sup> *Macunaíma* foi encenada pelo grupo Pau Brasil, com direção de Antunes Filho, em 1978. Desde então, atribuiu-se ao espetáculo a inauguração de uma nova linguagem cênica brasileira, em que as imagens têm a mesma força da narrativa. O espetáculo pode ser considerado o marco instaurador da pós-modernidade no Brasil. Associando códigos da intertextualidade, da paródia, da ironia, do humor, soube preencher o palco nu com signos impactantes, a oferecerem uma nova fase ao homem brasileiro, assim como a instauração de um renovado padrão de teatralidade. A partir daí, Antunes Filho começa outra etapa em sua carreira, à frente do Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), onde, com o apoio do Serviço Social do Comércio (Sesc), desenvolve intenso estudo sobre o trabalho do ator. No CPT o diretor dedicou-se a criações de fôlego: *Nelson Rodrigues o Eterno Retorno* (1980), *Romeu e Julieta* (1984), *Paraíso, Zona Norte* (1989), *Trono de Sangue - Macbeth* (1992), *Vereda da Salvação* (1993). GINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos.** São Paulo: Perspectiva - Sesc São Paulo, 2006, p. 250.

<sup>25</sup> MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. **Estud. av.**, São Paulo, v. 10, n.

Esta cena contemporânea caracteriza-se por fazer sobressair a figura do encenador-criador. Caso ele não encontre uma peça pronta que exprima as preocupações de seu universo e esteja de acordo com o seu projeto estético, é legítimo fazer uso de uma obra literária e adaptá-la, reduzir os diálogos ou reunir fragmentos de vários textos em um espetáculo só, como foi feito na montagem de *Nelson Rodrigues o Eterno Retorno* (1981), *Nelson 2 Rodrigues* (1984) e *Paraíso, Zona Norte* (1988).

Antunes Filho foi um dos primeiros a ver as possibilidades de diálogos da sua dramaturgia com questões que diziam respeito não só à redemocratização, à anistia política, ao retorno ao Estado de direito, mas também às contradições do homem contemporâneo e seu convívio em sociedade. À luz dos impasses vividos nos anos 1980, o dramaturgo parece responder à altura as demandas criadas pelos novos tempos, nos quais não é mais possível o *teatro engajado*.

Pelo menos se nos referirmos a idéia de engajamento partidário<sup>26</sup>, que prevaleceu no teatro nos anos sessenta, o teatro de Nelson Rodrigues não nem nada a oferecer, pois nele não há teses a serem discutidas, os personagens não são construídos a partir de uma perspectiva social e histórica. Em parte isto justifica o retorno à cena de um teatro que privilegia dramas individuais. Porém, se ampliarmos o olhar sobre ele, veremos que seus dramas individuais são gerados por circunstâncias históricas e sociais determinadas, o que por si só traz um terreno fértil para discutir a realidade social brasileira.

Nenhuma escolha é arbitrária e assim Antunes Filho justifica a sua: *Nelson sempre foi um grande poeta dramático, sempre quis fazer Nelson Rodrigues no seu valor real*. Entendemos que o valor real, para o diretor, seria o viés trágico de sua obra, via pela qual ele é recuperado,

---

28, 1996 . Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141996000300012&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141996000300012&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 29 Out 2007.

<sup>26</sup> A respeito da *ausência de engajamento* do autor Nelson Rodrigues, um caloroso debate entre ele e Vianinha mostra o embate entre dois projetos estéticos para o teatro brasileiro. Trechos de algumas falas de Vianinha: Você é reacionário, Nelson Rodrigues. Suas peças exaltam o indivíduo que abdicou de sua máxima aspiração de dominar o real e resolveu passar o resto de sua vida se desencontrando. O projeto de teatro brasileiro que se instalou é irreversível e deixa você longe vários corpos. Resposta de Nelson Rodrigues: Vejam vocês como é inexequível o diálogo entre duas gerações! Eu e o Vianinha falamos a mesma língua, isto é, eu falo a brasileira e o Vianinha a cubana. Por que me escracha o meu colega cubano? Digo cubano e explico: o Vianinha mora fisicamente no Brasil; mas sua residência sentimental, ideológica é Cuba... O Vianinha nega, de alto a baixo, o meu teatro. E por que nega? É simples: porque eu não faço propaganda política, porque eu não engulo a arte sectária. Em suma: o Vianinha queria que o *Boca de Ouro* parasse a peça e apresentasse um atestado de ideologia. Mas ele quer mais. Não basta o personagem. Exige também do autor o mesmo atestado. Aves, Galinhas e Conselhos (Carta a um avicultor) foi publicada, com este mesmo título, num semanário editado no Rio de Janeiro – Brasil em Marcha, Ano I, numero 11, 14 de abril de 1961. É a resposta de Vianinha a uma série de ataques que vinha recebendo de Nelson Rodrigues. Na mesma edição, na mesma página; o jornal publica uma resposta à resposta: a crônica Drácula ou passarinho? PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: Teatro, Televisão e Política**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

com exceção de *Álbum de Família* (peça mítica), talvez porque a tragédia<sup>27</sup> seja a forma que melhor expresse a realidade latino-americana no referido período e o pensamento dominante nas sociedades capitalistas, nas quais se proclama o fim das utopias. Enfim, seu teatro corresponde ao gosto do dia.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Em relação à atribuição do termo tragédia à realidade brasileira, a entendemos como *não um tipo de acontecimento único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições. Não se trata de interpretá-las com referência a uma natureza humana permanente e imutável. Pelo contrário, as variações da experiência trágica é que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e as instituições em processo de transformação.* WILLIAMS, Raymond. Tragédia e idéias contemporâneas. In: **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 70.

<sup>28</sup> JACOB, Russel. **O fim da utopia: política e cultura na era da apatia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.