

Também o conceito de sistema jurídico, necessário ao comparatista e imprescindível para estudos internacionais, tem de ser compreendido, em suas bases, em vinculação com fundamentos históricos-sociais. Em concorrência com isso está o problema da integração dos direitos nacionais numa ordem maior, aspiração difusa hoje, e o da presença, dentro dos ordenamentos nacionais, de direitos regionais (como os comportam certos países), ou ao menos de variantes regionais. Ainda em relação com os sistemas, situa-se o fenômeno das crises. A palavra crise tem andado em moda, e muito se diz da crise do direito. O que parece haver, porém, é crise desses ou daqueles sistemas, de tais ou quais instituições, e o sociólogo poderá opinar a respeito. Um sistema entra em crise, quando se infirmam suas relações com os elementos do sistema mais geral em que se situa, o sistema sociocultural, nacional ou multinacional: essas relações podem adoecer pelo lado econômico ou pelo ideológico e cultural, mas o fato é que toda crise implica latência de tendências jurídicas novas, que pedem oportunidade de concretizar-se. Por isso, é também tarefa do sociólogo do direito pesquisar o que sente o povo a respeito das instituições sob as quais vive, e reage a elas, mesmo porque, quanto mais as formas de governo se declaram sincronizadas com a vontade popular, mais a ciência social se arma de técnicas de detecção das manifestações de tal vontade. Elas são também, as ciências sociais, fruto de uma era em que se atribui à realidade social a condição de bêgo e continente de valores humanos.

A ciência do direito não é mais, hoje, recitação de fórmulas solenes, nem especulação evolucionista. Ela compreende o seu objeto, o direito, como algo complexo, em cuja caracterização entra também, depois da influência da egologia, a idéia de conduta. Essa complexidade pede que se diversifiquem as áreas de estudo, todas devendo estar, embora, referidas, à preocupação central de ter em vista os valores jurídicos maiores. Assim, poderei talvez concluir dizendo que ao sociólogo, considerado por tais valores e voltado para o estudo concreto da sociedade e dos grupos, caberá a tarefa de ajudar a captar, dentro da convivência humana, o sentimento do justo e do certo.

DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA NO BRASIL

JOEL PONTES

Para estabelecer a faixa de tempo necessária a esta informação sobre a dramaturgia brasileira, temos que buscar no passado recente o marco inicial das tendências que hoje se desvolvem. Não partiremos de uma peça ou de um autor e sim de peças, autores e acontecimentos que formam um conjunto bastante definido e diferente de outro, anterior. Embora os críticos tenham preferido sempre o primeiro critério, agora nos interessará mais o segundo porque também no ensaio — e não somente na ficção — deve transparecer a marca da contemporaneidade e esta é acentuadamente coletivista. É claro que alguns autores exigem, por sua obra, o destaque individual, e também é certo que se chegou a pensar de alguns que iniciavam uma fase nova na dramaturgia, quando de suas estréias. Essas esperanças foram desmentidas pelo tempo, a ponto de hoje nenhum escritor poder ser apontado como chefe de escola ou coisa semelhante. O que houve nos últimos anos foi exatamente o contrário: cada um prosseguiu ou modificou seu roteiro estético abdicando voluntariamente a possível liderança em benefício da colaboração. Nada se publica sem prévias leituras e comentários de críticos e técnicos de teatro, nada se encena isento de modificações determinadas pelo objetivo supremo, que é o êxito do espetáculo. Assim, diluiu-se em aprendizagem aquêles que seria o mestre e o exemplo generalizou-se, com uma impressionante concordância entre os escritores e os demais artífices do ato teatral.

Daí não se poder separar de todo o livro do palco, mesmo quando parcializamos a visão do teatro e nos interessamos sobretudo pelo texto literário, como neste momento. O autor deixou de ser o tipo que roía as unhas na noite da *première* quando (só então!) conhecia verdadeiramente o que escrevera, para misturar-se à humanidade do palco, desde o primeiro ensaio, alterando a escrita conforme as sugestões de atores, diretores, até de operários da caixa, sempre com o resultado plástico em mira. Não é uma atitude que nos chegue a servir como baliza, mesmo porque há exemplos bastante antigos de escritores que agiam assim e que de nenhum modo respondem a outros aspectos da contemporaneidade. Mas deve ser salientada antes de passarmos para o campo da literatura através de Nelson Rodrigues e seu drama *Vestido de Noiva*.

Com efeito, a crítica foi unânime em salientar a feliz conexão entre o texto, completamente original dentro da dramaturgia brasileira, e a direção de Ziembinsky, artista polonês a esse tempo (1943) ainda não aculturado em seu novo país. A realidade texto-espetáculo foi tão sólida que nem os críticos literários nem os de teatro se sentiram tentados à violência de um desmembramento. Hoje sim, porque o impacto perdeu a ressonância, nada nos impede de considerar o drama isoladamente. Essa consideração reafirma o valor literário da obra, mantém "visíveis" suas possibilidades cênicas, mas, por outro lado, vem a excluí-la como ponto de partida para as tendências mais características da atualidade. A produção posterior de Nelson Rodrigues, aliás, não seguiu a mesma orientação da célebre peça: foi, pouco a pouco, dirigida por outras preferências estéticas, alcançando o que hoje é — algo tão distinto como os próprios tempos em que as peças foram escritas. Na ocasião de *Vestido de Noiva* êle foi a voz de vanguarda a estrondar solitária à frente de uma cortina de esperança. Por enfatizado que pareça, assim foi. Pensava-se que daquela experiência expressionista brotaria um movimento capaz de empolgar e modernizar o teatro brasileiro. Isto aconteceu, mas em parte apenas: não no setor da dramaturgia e sim no da interpretação, tomando-se o termo aqui no seu sentido mais geral. As condições técnicas do espetáculo melhoraram de imediato. Bons atores, técnicos e diretores foram surgindo quase do dia

para a noite e para êles convergiram as atenções. Como não apareciam dramaturgos, passou-se a aguardar que as encenações cuidadosas de autores estrangeiros aguçassem nos nacionais o desejo de também se verem representados. Iniciou-se então a "idade de diretor" na história do nosso teatro.

O grupo carioca "Os Comediantes", responsável por *Vestido de Noiva*, teve, no entanto, que partir para Montherlant, O'Neill, desceu até Roblès e seguiu acumulando sucessos e experiências. Logo, São Paulo respondia ao Rio com o seu "Teatro Brasileiro de Comédia", ainda hoje gloriosamente reinante. Entre ambos se foi acentuando a disposição, todavia existente em numerosos conjuntos brasileiros, de aburguesamento na escolha do repertório e, simultaneamente, no *decor* e na atuação verista. A inquietação deixada por *Vestido de Noiva* chegou ao risco de extinguir-se pela grandiosidade das montagens que emolduravam as últimas novidades de New York e Paris, traduzidas às pressas e aclamadas sobretudo pelas ondas do turismo interno, em São Paulo e Rio. O autor nacional passou a ser incômodo para companhias profissionais da categoria das citadas e até para produtores mais modestos, restando-lhe apenas os palcos estudantis das campanhas de Paschoal Carlos Magno pelo Brasil inteiro, de Hermilo Borba Filho em Pernambuco e Alfredo Mesquita em São Paulo. É certo que alguns produtores, premiados entre os pesados direitos autorais estrangeiros e a insistência dos comediógrafos nacionais plantados em seus escritórios de texto à mão, às vezes sucumbiam. Mas o êxito de Nelson Rodrigues não se repetiu, nem mesmo nos dramas imediatos a *Vestido de Noiva*, e o medo de um investimento errado deu no conservadorismo inópio de se aceitarem cópias de costumes escritas à maneira da década de 30, encenadas sem apuro, escritas ou re-escritas para determinado ator, viciado no luzir solitário tendo, como satélite meia dúzia de bonecos. A colaboração literatura-espetáculo passou a ser, numa espécie inesperada de retrocesso, uma capitulação da literatura a... a que, se não a vaidades doentias e anacrônicas? Ou meros interessados comerciais?

Colocada, então, a descontinuidade em relação ao que poderia ter sido a "linha" *Vestido de Noiva*, e vista a situação da dramaturgia nativa, tomemos outro ponto de enfoque para sur-

prender, já não a obra marco zero da contemporaneidade, e sim o espírito comum que une os autores dos nossos dias. Vimos partir do hoje em direção ao ontem, numa tentativa de rashear e identificar características jacentes.

De início, não há como fugir de uma constatação dura: a de que ainda lutamos para impor o autor nacional. Não obstante o sucesso literário e comercial de vários dêles, não obstante prêmios nacionais vultosos criados nesta década, a percentagem de estrangeiros em cartaz nas grandes companhias ainda é bastante mais elevada do que seria desejável. Conspiram para isto o pavor da censura policial, o receio de desastres econômicos, a certeza dos produtores de contarem com o público mais rico se lançam peças já popularizadas pelo cinema, a publicidade internacional que cerca determinados nomes e acontecimentos, etc. São concorrências que têm levado os investigadores a uma posição que detestam ver desmascarada mas que deve sê-lo em tôdas as oportunidades possíveis. Tomando-se como exemplo Oscar Ornstein — refugiado de guerra que chegou ao Brasil como fotógrafo ambulante e hoje é o mais rico dos homens de teatro — o que se vê é a manipulação de um negócio, com inteira indiferença aos interesses culturais brasileiros. O povo, que luta pelo pão, não pode ver o circo magnífico dos Ornstein, e portanto não lhes deve nada; os escritores, no máximo, podem agradecer o pagamento das traduções; os atores recebem salários altos e se atrofiam, enquanto as camadas ricas da sociedade se deliciam com *My Fair Lady*, *Mary-Mary*, *Boeing-Boeing* e coisas semelhantes. Por uma excessão surpreendente, a produção atual de Ornstein é *Os Físicos* de Durrenmatt — mas isso nada nos garante, em face do passado. Permanece a luta da dramaturgia nacional contra adversários poderosos que conduzem nossas platéias á acomodação social, ao alheamento dos problemas do homem moderno, ao gôzo de ilusões sonoras e coloridas em lugar de verdades que entrem pelos olhos e ouvidos e se transformem em matéria de conhecimento. Esta luta, que é uma das características do teatro atual, atinge a dramaturgia e começa a transformá-la pela utilização que os mais novos autores estão fazendo de alguns elementos daquele comércio diversional. Vejamos a música, ou seja, a Bossa-Nova a serviço do teatro.

Um olhar para o repertório de 1965 nas duas maiores cidades do Brasil nos destaca, entre os grandes êxitos, o texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri *Arena Conta Zumbi*. Devo explicar aos estudantes de Wisconsin que *Arena* atualmente é a sigla do partido político do govêrno. Antes, era só o nome limpo do Teatro de Arena de São Paulo. Zumbi — quero apenas lembrar — é aquêle escravo que fugiu do engenho onde vivia e foi chefiar uma cidade de rebeldes como êle, até que o exército português o atacou, destruiu roças e palhoças e o transformou num herói popular pois — talvez lenda, mas não importa — Zumbi suicidou-se atirando-se de uma montanha. Certo é que não se rendeu e defendeu a liberdade até o fim.

Os autores conseguiram uma interfusão dos fatos antigos e certos aspectos da atualidade, menos atentos aos aspectos lendários ou históricos do que à exegese da rebelião dos escravos. Aliás, outra não vinha sendo a temática de Boal, desde *Revolução na América do Sul* ou de Guarnieri desde *Êles não usam black-tie*, *Gimba* e *A Semente*: defesa da liberdade, denúncia de injustiças sociais, elevação do homem do povo a protagonista e até a herói, senso de subordinação dos destinos individuais coletivos, visão inteiramente voltada para o tempo presente — tudo em obediência estética a um dos poucos teóricos estrangeiros ainda cultuados no Brasil: Bertholt Brecht.

Em *Arena Conta Zumbi* os recursos folclóricos foram usados abundantemente, com especial repercussão sôbre a ala da Bossa-Nova, constituída por compositores, instrumentistas e cantores, que tenta conter a influência do jazz ao revalorizar melodias tradicionais e tratá-las em formas harmônicas mais familiares à sensibilidade brasileira. Prestigiaram-se mutuamente o teatro e a música, e se entenderam nos mesmos objetivos nacionalistas e (tanto quanto a censura o permitiu) de oposição ao govêrno. Assim, o espetáculo foi uma continuação coerente de obras anteriores assinadas por cada um dos autores isoladamente, Boal mais ortodoxo nos esquemas brechtianos e Guarnieri mais lírico e — por que não dizê-lo? — mais brasileiros em seus arroubos sentimentais.

Desde que êsses autores se juntaram para dirigir o "Teatro de Arena" acentuou-se o caráter experimental do grupo: temos nisto mais uma das características da dramaturgia contemporânea.

nea no Brasil. O "Arena" fôra fundado por José Renato e outros recém-diplomados da Escola de Arte Dramática de São Paulo, desejosos de tentar o profissionalismo em termos dignos da formação cultural que haviam recebido. Embora não pretendam demorar-me nas experiências cênicas — que se prolongam até hoje e se estenderam desde a maneira de pronunciar até formas abstratas de cenografia através de volumes e luz — devo mencioná-las, ao menos como conquista de um espírito de estudo que englobou todos os elementos do teatro, inclusive a literatura.

O experimental neste particular começou com uma das primeiras peças, intitulada *Mutirão*, assinada por nada menos de cinco jovens escritores. O resultado foi positivamente mau, enquanto conhecido, apenas, o texto. O espetáculo, porém, revelava palavras-pretexto, meros suportes para a movimentação, a linha, a côr. Predominava o aspecto visual, com reproduções de cenas do trabalho no campo, e as falas passavam a ser nada mais do que um roteiro, talvez a ponto de ser aprovado por um prevenido contra a literatura, como Gordon Craig... Não o aprovou a ideologia dos escritores de São Paulo — pelo menos não o aprovou depois de realizada a experiência. Nos lançamentos seguintes, o grupo deixou que a palavra recuperasse o seu prestígio, enquanto Brecht ia sendo instalado e adaptado para servir às platéias do Brasil, transformando-se as suas teorias numa espécie de evangelho dos dramaturgos socialistas. Vislumbrou-se a possibilidade de explorar a desmistificação em condições brasileiras, de interligação do teatro político e das formas populares dos autos dramáticos. Descobriu-se que as fontes de Brecht tinham certa semelhança com o primitivismo de espetáculos brasileiros, ou mediterrâneo-brasileiros, assinalados nas zonas agrícolas desde fins do século XVII.

Não somente o Teatro de Arena, mas os amadores da União Nacional dos Estudantes, no Rio, e das Uniões Estaduais, nas províncias, passaram a escrever e a representar à maneira de Brecht ou melhor — como interpretavam as idéias de Brecht, caindo os estudantes, desde logo, na propaganda política dialogada e no sócio-drama. Mesmo assim, chegou-se a falar num "sôpro renovador" que estaria revitalizando o teatro nacional. Por mais lugar-comum que seja a expressão, isto mesmo todos

havam dito no aparecimento de *Vestido de Noiva* e se repetiu recentemente com *Arena Conta Zumbi*.

É que desde sempre (e ainda hoje) se está esperando algo nôvo na dramaturgia brasileira. Não é uma atitude que possamos chamar de sebastianista porque os críticos do século passado, como Alencar, Machado de Assis e Artur Azevedo, embora autores de peças, negavam a existência de um teatro brasileiro; enquanto os atuais, impossibilitados de resmungar a mesma coisa, devido à evidência dos fatos, gastam seu entusiasmo, a cada aparecimento de peça mais importante, acreditando que ali esteja o ponto de partida para um estilo brasileiro de dramaturgia. Ninguém pensa numa nova Grécia nem em séculos de ouro, mas existe a nostalgia da falta de um passado. Houve momentos, no século XIX, em que o romance teve certa direção comum; uma atenção especial para a vida carioca, não obstante as diferenças entre uns e outros romancistas. Depois, isto mesmo se repetiu no século XX com o chamado "romance do nordeste". Na poesia, inegáveis afinidades juntam os setecentistas num "grupo mineiro"; e os românticos, seja pelos assuntos, seja pelo hugoismo, byronismo ou circunstâncias biográficas levadas para a poesia através de processos comuns. O teatro, sem grupos de autores no passado, ainda por cima sofreu a circunstância de ter sido escrito por romancista (é assim que Alencar ou Machado figuram nas histórias literárias) ou poetas (Gonçalves Dias) surgindo, quase apenas, Martins Pena e Artur Azevedo, que não foram sequer contemporâneos, como puros, ou sobretudo, comediógrafos.

A nostalgia dessa falta de passado apressa a crítica e os autores a recuperarem o tempo perdido. Daí essa ansiedade em descobrir "sôpro renovador", isto é: algo brasileiro, capaz de formar corrente e dar alguma unidade à literatura dramática. O crítico da revista "Leitura", Yan Michalski, usou recentemente a expressão, ao falar de *Arena Conta Zumbi*, e deu algumas indicações de como a compreende: "uma fórmula nova, que tem algo de peça histórica, algo de comédia musical, algo de opereta, algo de teatro de revista, algo de teatro épico, algo de *show* político-circunstancial; mas, em última análise, o espetáculo não pertence a nenhum gênero *catalogável*". Depois de se referir com elogios à música de Edu Lobo, um dos líderes da

Bossa-Nova, precipita seu desencanto por mais um — aquê — “sôpro renovador”. O que os críticos de *Vestido de Noiva* só puderam compreender depois de alguns anos — isto é, que nenhum movimento surgira na dramaturgia, apenas uma peça — ocorre, no caso presente, dentro do mesmo artigo. A fórmula nova não chega a se realizar como arte: “o espectador fica de tal modo *embalado* pela beleza da música e pela comunicabilidade da interpretação que acaba se distraindo do texto e sai do teatro sem ter corretamente assimilado a história da luta dos negros de Palmares pela liberdade, que os autores Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri procuraram lhe contar. É evidente que a constatação dêsse efeito implica em reconhecer a fragilidade geral do texto que não é, no entanto, isento de momentos de autêntica poesia, misturados, infelizmente, com trechos de indisfarçável mau gôsto”. (“Leitura”, n.º 98-99, 1965).

Diante disso, pode-se indagar: não é tempo de a crítica voltar-se para o repertório existente e constatar que na diversidade dos propósitos estéticos e filosóficos, tanto quanto na unidade que não se chegou a realizar, uma indicação de pujança? Não é semelhante o panorama contemporâneo em países portadores do mais ilustre passado teatral? Ao invés disso, parte da crítica e das organizações profissionais tem constrangido a dramaturgia a se tornar popular e nacionalista com uma rapidez que não combina com o desigual desenvolvimento do próprio povo, resultando um requintado (esteticamente e nas intenções estéticas) teatro socialista e uma requintada Bossa-Nova que fala em problemas de pauperismo e orchestra sob a opulenta orientação de Bach. Esta marca da contemporaneidade não deve ser confundida com desorientação e sim com diversidade de meios com que o país procura atualizar-se no mundo e se desenvolver. A dramaturgia está dentro dêsse complexo de coisas, não sendo demasiado dizer-se que ideologicamente está mais próxima da realidade do que outros setores de produção artística, inclusive a poesia. Sobretudo, nota-se que tenta e experimenta, erra, e se atreve muito mais.

Na mesma linha do elenco anterior, e também se exibindo no Rio e São Paulo, com ocasionais saídas para outras cidades, está o “Grupo Opinião”, do Rio. Por sinal, entre os seus dirigentes notam-se alguns nomes que haviam surgido no “Arena”.

Seu *début*, em dezembro de 1964, foi a peça *Opinião*, de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes — e Deus é quem sabe quantos colaboradores mais — e nele, como era de se esperar, padeceu a literatura e ganharam as artes cênicas. Em seguida, veio *Liberdade, Liberdade*, uma antologia de textos cerzidos pelo encenador Flávio Rangel e pelo comediógrafo Milôr Fernandes, com canções guerreiras, como “A Marselheza”, e sambas da mais fina Bossa. A censura teve o bom-senso de não proibir palavras de Platão, Sófocles, Shakespeare, Baumar-chais, Brecht, Churchill e outros parceiros — e, desta maneira, foi êsse espetáculo, esquematizado como no antigo estilo de luzimento, de um primeiro ator (Paulo Autran), o mais revolucionário do teatro brasileiro de 1965, porque os demais, cortados e vigiados, não tiveram a menor possibilidade de incentivar atitudes violentas contra o govêrno.

Embora não se possa prever como os escritores do “Grupo Opinião” darão seguimento à luta contra a atual organização política do Brasil, sua capacidade de resistência já está documentada e seu objetivo estabelecido, como se pode ver no programa de apresentação de *Liberdade, Liberdade*: “Intruir o nível da sensibilidade social potencial e elevar-se até êle, para nós do “Grupo Opinião” é a condição primeira de uma arte nacional e, por isso, universal. Arte essa que é: um ato de cultura porque ajuda a formar o espírito social objetivo, voltada que está para a sensibilidade e a consciência sociais; um ato político porque nessa arte a percepção dos estágios do espírito social objetivo, suas necessidades e possibilidades, é dada pelo particular movimento histórico nacional que o artista vive; é um ato nacional porque além de forçar sempre novos estágios no espírito social objetivo, procura conservar nele os valores, os sentimentos que configuram sua característica nacional, que traduzem profundamente a prática do povo brasileiro”.

Aí está: preocupação política como base, preferência por assuntos brasileiros, possíveis variações tendo em vista o momento histórico, ampla abertura para um teatro de circunstância cuja duração os próprios acontecimentos políticos deverão determinar. Será tudo isto nôvo na literatura dramática brasileira? Nem tudo, mas o fundamento político sim — e, em decorrência, a racionalização dos processos de convencimento,

que subordinam o lado estético do texto e quase sempre o prejudicam. Mais nôvo do que tudo, nesse fundamento, é a maleabilidade que agora se sugere, depois de tanta rigidez insatisfatoriamente produtiva. Racionaliza-se o teatro político: não se trata mais de pregação maciça nem da atitude novecentista de crítica superficial e bem humorada, ainda vigorante na comédia e na revista. Exige-se uma agressividade mais inteligente, em padrões estéticos também (até que enfim!) para que não se repitam fatos conhecidos do tempo em que Getúlio Vargas ainda era ditador. Sabe-se que êle frequentava os musicais, chamados "revistas" no Brasil, e ria gostosamente quando um ator o imitava, ainda que dissesse verdades incômodas. Com isso, o ditador exhibia uma falsa tolerância, pois a crítica partia de pressupostos burgueses e capitalistas não atingindo, de modo nenhum no íntimo, a forma de govêrno vigente.

Mudado o enfoque da crítica, do ponto de vista filosófico, mudada também, portanto, a tática política pela ênfase na luta de classes — então as próprias bases da sociedade terão que ser atingidas. Ainda não o foram, e tanto isto é verdade que o público dêesses elencos citados é, na esmagadora maioria, constituído pela burguesia rica e média; também é sintomático o fato de, mesmo sob pressão, continuar a funcionar, enquanto violências obscurantistas especiais são reservadas para a Universidade de Brasília, escritores, professôres e estudantes. Acontece que essa pequena parcela do público entende os dramaturgos socialistas; acima de tudo entende suas intenções ainda não alcançadas; compreende e aprova a variedade nas experiências que estão sendo feitas; concorda em se sacrificar a estética agora, desde que não se perca o sentido dêesse sacrifício e a noção de sua transitoriedade.

Por sua vez, os dramaturgos da esquerda percebem que a sêca aplicação de Brecht já se revelou deficiente, pela falta de repercussão na psicologia do nosso povo. O *Short Organum* continua sendo uma *lex magna* em seus princípios gerais, mas vem sendo adaptado no aproveitamento das tradições brasileiras. Ocorre, porém, que algumas destas chocam-se com os objetivos revolucionários. Quatro séculos de regime patriarcal e latifundiário, por exemplo, imprimiram sua marca no mais sugestivo dos autos populares brasileiros, o bumba-meu-boi, que

se baseia na justiça distribuída à maneira feudal por um "capitão" e aprova seus métodos — segundo nos dá a entender o pitoresco das situações e a simpatia que cerca o senso comum de que estão impregnadas as sentenças. Um dos artifícios para aproveitamento do assunto e engajamento do auto seria levantar-se o problema da legitimidade dêesse poder de justiça — mas isto não poderia ser conseguido sem a quebra completa da primária mas verdadeira esquematização psicológica dos personagens. E temos aí um problema típico do teatro socialista no Brasil: o folclore tem sido aproveitado apenas para a romantização das reivindicações. Isto não é difícil de fazer-se, porque o povo sempre transbordou para a poesia os seus problemas, sem a percepção de causas e soluções, e nessas condições o aproveitamento do folclore pelos escritores cultos, desde que aceite o estado de coisas pré-capitalista, continuará as tônicas da zombaria amarga, da lamentação e até da revolta individual — sendo que nada disso é bastante agora. Os grandes centros econômicos do país têm problemas com o desenvolvimento irregular da consciência de classe, importando notar aqui que essa consciência existe; no norte e oeste prolonga-se a escravidão sob variadas formas e disfarces; e resta o nordeste como um setor intermediário, caótico, onde o govêrno e organizações estrangeiras agem para o conseguimento de metas acomodatórias, do tipo capitalista. Num tal caleidoscópio, só o folclore, só o passado pode fornecer protótipos brasileiros: de personagem, de situações. E só um autor muito hábil conseguirá engajar o protótipo e conquistar o grosso público, tão diverso de região para região. A experiência tem mostrado que peças regionais (da vida nordestina, mineira, gaúcha, rural, enfim; ou rural-urbana) repercutem sôbre cada público de modos bem distintos. Mesmo a considerar-se apenas uma região mais desenvolvida, como São Paulo, é fora de dúvida que o entusiasmo dos estudantes pelo teatro socialista, o *fair play* da burguesia e o relativo interêsse do proletariado, em função de um mesmo texto, são dados desalentadores.

Ao que parece, o teatro social está cedendo agora ao mais exatamente político. Os dramaturgos partem dos problemas gerais de liberdade, mas localizam e atualizam a ação dramática aludindo a eleições diretas, anistia, direito de greve e es-

tabilidade no trabalho, conquistas antigas do povo recentemente suprimidas. Processa-se, pois, uma mudança que em teatro é essencial, porque implica na procura de um público, ou seja, na transformação dos muitos públicos em um. A técnica de desmistificação deverá ser mantida, e isto é bom, a se considerar tanto os propósitos políticos como a tradição popular de autos, brechtianos *avant la lettre*. Mas a linguagem terá que atingir um nível oral, funcionalmente cênico, familiar a todos os ouvidos brasileiros. Neste ponto, algo como a língua padrão que os linguistas tentam descobrir. Mas sem perder a riqueza e a poesia (perturbadoras para os linguistas) nem as características populares (ausentes dos métodos, que se baseiam na fala da média burguesia) imprescindíveis na representação artística da vida. Faz muito tempo que o "Teatro de Arena" de São Paulo preocupa-se em descobrir esta linguagem, problema agora mais aflitivo do que nunca. E as Escolas de Arte Dramática, por suas ligações com as Universidades, já começam a interessar, dentro dos limites necessários, os departamentos de linguística nas mesmas preocupações.

Com isto, chega-se à ocasião de dizer que uma das marcas da contemporaneidade na dramaturgia brasileira é a colaboração cada vez mais estreita das Universidades. Seja incorporando cursos particulares de alta categoria, como acaba de acontecer em São Paulo, seja criando aulas experimentais que em pouco tempo se transformam em curso oficial, como no Recife, em Salvador, Belém, Porto Alegre e Fortaleza. Muito embora a maioria dos alunos procure as disciplinas de formação do ator, já se esabeleceu, em convenção nacional dos cursos, um programa para a formação de escritores e críticos, que em algumas Universidades começa a funcionar.

As pesquisas de linguagem são parte mínima da ajuda universitária à dramaturgia e apenas se iniciam. Mas importantes, com certeza, são duas circunstâncias assinaladas em seguida. Primeira: a manutenção de grupos teatrais estudantis que, a salvo de preocupações econômicas, e preparados pelos professores, têm promovido o aparecimento de novos autores. Segunda: o fato de alguns dos mais destacados dramaturgos (e teóricos, críticos, diretores) terem sido contratados para lecionar. Neste caso, refiro-me, por exemplo, a Jorge Andrade

e Ariano Suassuna, êste no Recife e aquêle em São Paulo, em cuja Escola de Arte Dramática estudou antes de tornar-se docente. Ao destacá-los, não estou atendendo ao fato de estarem prestigiados pelos organismos universitários, porque outros escritores, também exponenciais, se encontram à margem. Êles valem pela obra e talvez não valessem menos se ainda não pertencessem aos quadros oficiais, tanto que, ao se tornarem professores, já tinham seus nomes entre os melhores representantes de duas das principais direções do drama brasileiro na atualidade.

Com Andrade, Suassuna, Rodrigues e Dias Gomes vamos nos afastar dêsse tipo de escritor até agora considerado, que é simultaneamente ator, diretor e compositor e que escreve para um determinado elenco — aquêle que o representa com integral compreensão de suas intenções. Escritores como os do "Arena" e "Opinião" são produtos da última década e representarão historicamente o nosso tempo mas, pelas obras até agora publicadas, não deverão permanecer, como valores artísticos, com a mesma importância dos "isolados". Trataremos agora, portanto, de um reduzido número de personalidades que têm orientações nítidas e independentes entre si. Ao redor de cada uma poder-se-ia citar outros nomes, tendo-se em vista certas afinidades. Mas correríamos o risco de etiquetar com leviandade as tendências e de perdermos de vista detalhes de separação muito importantes.

Em Jorge Andrade, os planos do passado e do presente se interpenetram, e esclarecem o sentido dos acontecimentos, depois de filtrados pela memória e meticulosamente trabalhados pela cultura do autor. Os modelos estrangeiros não estão ausentes dessa elaboração, e já foram assinalados repetidas vezes pelos críticos mais lúcidos de suas peças, como Décio de Almeida Prado. Isso não tira o caráter brasileiro e contemporâneo dessa obra, desde o início acorrentada ao momento mais dramático da história econômica de São Paulo: o empobrecimento da aristocracia agrária. Melhor dizendo: a substituição, em circunstâncias humanamente dolorosas, de um tipo de aristocracia por outro. Despenha-se na torrente do tempo todo um mundo — que, embora possa nos parecer obsoleto e condenado, não se conformou com a ruína e resistiu até o último

de Numância. Sem estarmos solidários, sentimos a revolta do homem contra a fatalidade, ou da classe contra a fatalidade. Andrade nos transfere para um clima de grandeza em si. As suas e nossas convicções não nos impedem de ver o inimigo como o viu Ulisses no suicídio de Ajax. A decadência e a morte reafirmam a vitória de novas condições de vida, sem rebaixar o vencedor, tocado pela piedade.

Se o tratamento estético de Jorge Andrade deixa de lado as sugestões do folclore nacional para se organizar em bases do domínio comum universal, sobra-lhe uma linguagem, sobra-lhe a observação dos costumes, sobra-lhe um sentimento particular da vida — tão fortes que tôdas as semelhanças entre êle e qualquer outro escritor em nada chega a diminuir sua personalidade artística. Das influências e originalidades resulta uma voz pessoal e firme, nada compactuante com a arrogância da classe decaída, é preciso dizer-se, mas decerto compreensiva em relação aos dramas individuais esquecidos pelas páginas solenes da História. Só a poesia pode agasalhar êsses orgulhosos tomados, e só o sonho ou a memória dão alento àquêles esfarrapados de damasco que são os seus decaídos. O autor lastreou sua prosa com sentimentos poéticos e concedeu aos personagens a defesa da auto-ilusão: recordar o passado, para os empobrecidos de *A Escada*, e sonhar o futuro edênico para os párias de *Vereda da Salvação*. Mas o presente, necessariamente, se impõe a todos, com a vitalidade do país nôvo de poucas cinzas a cultivar. Aí está o miradouro do autor e o fôgo de temperar a sociedade futura. A chama não é justa nem injusta — está acima dessas discriminações. Lambendo e calcinando, aquece alegre em *Os Ossos do Barão*, messiânica, esperançosa ou cruel noutras partes; mas tem o destino de transformar o Brasil para melhor. Dizer-se que o autor de *A Moratória* mostra o país na passagem da era agrária para a industrial, ou que acompanha a proletarização da burguesia (e até da aristocracia) ainda é pouco. Nos contrastes entre as gerações êle surpreende os sinais de uma era consciente, ainda impulsionada por forças desconexas. Sinais possíveis de serem traduzidos na mais larga pauta do drama: da tragédia moderna, até a comédia e mesmo a opereta bufa, cujos elementos estão agora mesmo se acumulando na vida real.

Também atento ao presente, por mais que sua preocupação obsessiva seja a Eternidade, e prêso à parcela do mundo que é o Nordeste do Brasil embora seja Deus o seu espaço — o outro autor relacionado com a Universidade é Ariano Suassuna. Como Andrade, começou a ser conhecido entre os anos de 1950 e 1955, tendo sido neste último estreada sua obra máxima, o *Auto da Compadecida*. Mesmo antes de escrever qualquer peça e antes da conversão ao catolicismo romano, que foi o acontecimento por excelência de sua vida, estivera ligado ao Teatro do Estudante de Pernambuco, organização amadorista cuja preocupação de levantar a dramática brasileira até o nível do romance e da poesia pode ser facilmente documentada em tôda a imprensa da época. Essa preocupação persiste ainda, como vimos, porém aqui se deve salientar que os estudantes de Pernambuco a enfatizaram no momento mais heróico (1946) quando não se podia vislumbrar a realidade atual de poetas, como João Cabral de Melo Neto, alcançando o melhor dos êxitos no Brasil e na França com *Morte e Vida Severina*; de Joaquim Cardoso escrevendo *O Coronel Macambira*; Vinicius de Moraes o *Orfeu da Conceição*; Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade traduzindo para versos brasileiros, o primeiro a Schiller, Juana Inés de la Cruz, Shakespeare, Zorrilla, Brecht, etc. — e o segundo a García Lorca, também traduzido por Cecília Meireles, como Tagore e Anouilh.

Feita a necessária referência, e fechado o parêntese, voltemos a esta outra das linhas contemporâneas: a que continua a tradição da comédia de costumes regionais, a única que, mesmo nos mais pobres momentos da literatura teatral brasileira, deixou sua marca honesta de veracidade psicológica. Disto se aperceberam muitos escritores. O mais superficial estudo revela a grande aceitação popular dêsse tipo de teatro e, portanto, sua oportunidade numa ocasião — como a do govêno João Goulart — em que havia uma geral ansiedade pela reforma agrária. O sentido político e reivindicatório daquele momento encaminhou os comediôgrafos mais jovens para o planfeto e o discurso, sob a forma exterior de comédia. Esta atitude, no fundo ingênua, como os acontecimentos confirmaram, teve, no entanto, certos fundamentos válidos. Em primeiro lugar a participação nos acontecimentos políticos e sociais apesar de ser

isto mesmo o fator mais ponderável da má qualidade literária dos textos. Depois (e chegamos ao que interessa) a valorização da literatura oral e de cordel. Substituindo-se política por religião e unindo-se literatura popular e costumes regionais, chegamos a Ariano Suassuna. Mas nada disso deve ser tomado como utilização simplista de um material indefeso, como fêz o “esquerdismo juvenil” — para usarmos a expressão do crítico Paulo Francis. O popularismo de Suassuna é a conquista artística da simplicidade e a resolução de dar continuidade a procedimentos cômicos que remontam a Plauto, Molière ou Shakespeare, quanto à valorização da verve do povo; e a poetas cristãos, como Gil Vicente e Lope de Vega, sob o mesmo aspecto e quanto ao que estes salientam e enaltecem da formação cristã dos povos latinos. Sua ficção culta homenageia e transplanta as mais primitivas formas de teatro de bonecos, em *A Pena e a Lei*, para tirar da ilação boneco-ator-homem uma conceituação calderoniana da vida como um sonho (representada, então, à maneira mecânica do boneco) que se desfaz em verdade (representada à maneira de atores comuns) ao ocorrer a morte do personagem. Se o seu interêsse não fôsse além dêste ponto, estaria perdido o melhor de sua ousadia no contexto do teatro moderno. Os terceiros atos, em mais de uma peça, levam os homens à presença de Deus, mas de um Deus que é Jesus. Da mãe de Deus, mas uma Mãe que é Maria, mulher pobre de Nazaré, o que vale dizer criatura tão acessível e amiga como qualquer boa nordestina. A intimidade entre o humano e o sagrado abre margem para a esperança na misericórdia de Deus. Teologia e fome não se repelem, como na manipulação marxista do tema da pobreza. E o herói de Suassuna, digamos o esperto João Grilo do *Auto da Compadecida*, mesmo denunciando as explorações sofridas por parte do patrão e até se vingando dêle — termina por ser um protegido de Nossa Senhora e um porta-voz da fé na justiça divina. Fé que é a do autor, sempre representado nas peças por um palhaço, diz êle que por um ato de humildade mas — quem sabe? — talvez por auto-flagelação moral se entendemos ao pé da letra o que diz sôbre sua própria alma, “um velho catre, cheio de insensatez e solércia”. Não é êste um teatro tão linear e simples como parece ou quer parecer. As interpretações da doutrina cristã

são depuradas a um limite que nem todos os cristãos aceitam, sendo mesmo para alguns motivo de escândalo, e isto não deixou de afetar o autor, como cristão e católico, pelo uso que os inimigos da Igreja poderiam fazer das suas próprias palavras. A crítica aos maus sacerdotes, do mesmo modo, têm servido para uma generalização mal intencionada que nenhum escritor poderia controlar. Não deve ser indiferente a Suassuna a relação entre o limite de interpretação e crítica e o aproveitamento espiritual do seu público, porque é para êste aproveitamento que êle escreve, conforme o declara em muitas comédias.

O que o teatro de Jorge Andrade e o de Suassuna têm de medido e pensado para o conseguimento dos seus efeitos, poderia ser contraposto às violentas desproporções de Nelson Rodrigues. Para não nos afastarmos do título dêste ensaio, deixaremos *Vestido de Noiva* e nos deteremos nos dramas cariocas encenados e publicados na década 1950-60, como *Bôca de Ouro* e *O beijo no asfalto*. A diferença está em que a peça de estréia, publicada em 1944, permaneceu até hoje como um monumento isolado. O próprio Nelson Rodrigues tentou continuar aquêles moldes estéticos por algum tempo, insistindo em coros, personagens-símbolos, psico-análises preocupações demasiadas com as oportunidades plásticas e sonoras a serem oferecidas pelo texto ao espetáculo — e essas insistências já começaram a cansar, quando o autor deixou que estourasse todo o poder de poesia e criação dramática que carregava dentro de si e começava a sufocar em fórmulas. A crítica se defrontou, então, com radicalizações líricas capazes de desorientar qualquer juízo. Lado a lado, surgiram cenas que alguns não hesitaram em chamar geniais e outras do mais indiscutível mau-gôsto. Ao cuidado, sucedia não só o descuido mas a temeridade, pois era um escritor que se lançava sem guardar qualquer defesa, como se êle próprio fôsse um parceiro no jôgo da verdade.

Sua galeria é constituída por criminosos e covardes, com raras cintilações de pureza. Mas são os tipos patológicos os que sobrenadam, a lançar sôbre a platéia a todo momento uma acusação incômoda: vocês são iguais a nós. E se destroçam na exibição das exacerbações que constituem o fundo comum a todos êles. Os personagens puros são as vítimas — sem compreenderem exatamente porque. Os outros conhecem suas de-

formações e são subjugados por elas, mas não é tanto a doença, o desvio de educação ou qualquer circunstância externa o que determina as ações e sim a soma de interesses, que encaminha na sombra a desgraça e a morte. O Destino das Parcas cede lugar ao Destino animal, não menos misterioso por mais que o autor se aproxime das fundamentações científicas para a compreensão dos comportamentos. Ele é bastante poeta para sentir que as generalizações são insuficientes para conter o mundo de imaginação que possui, mas, por outro lado, sua auto-crítica ainda não lhe deu (ou não dará jamais) suficiente segurança para aceitar ou abandonar de vez os compêndios de psicologia. Nessa ambivalência, e sem a serenidade dos conformados, cria sua atmosfera incomum. Explico-me: de situações banais e gente aparentemente normal vai nascendo um mundo monstruoso, onde a certos momentos pode faltar a própria lógica, a menos que aceitemos a dubiedade moral como lei e o interesse egoísta como a suprema medida.

Antes de chegarmos à monstruosidade, um aspecto especial dos personagens nos chama a atenção: a linguagem e, por extensão, o diálogo. Em suas últimas peças, Nelson Rodrigues atingiu, em relação ao Rio de Janeiro, aquela verdade linguística procurada por tanta gente para exprimir o padrão brasileiro. Verdade que não está somente nas palavras mas até nos gestos (também veículos de comunicação do pensamento) que as acompanham e lhe são, em qualquer sociedade mais do que um complemento — um refôço necessário. A linguagem viva do Rio atual, que poderá ser mero documento em pouco tempo, dá aos seus personagens essa base de verdade que os aproxima e os confunde com os espectadores e prepara a... naturalidade da monstruosidade. Os que falam são componentes da pequena e média burguesia carioca, moradores de subúrbios pobres que ainda não alcançaram a sofisticação de um estereótipo de Copacabana e que ainda não perderam por completo as inibições provincianas de suas origens. Isto não quer dizer que suburbanos estejam em seu teatro como "herói coletivo", pois na qualidade de seres são expressões de solidão agressiva, dentro de uma organização social que se desmantela de cima a baixo, sem outra fundamentação para viver a não ser o domínio animal de uns sobre os outros. Em *Bôca de Ouro*, acio-

nados por ressentimentos antigos e em *O Beijo no Asfalto* sitiados por preconceitos e maldade — e não prolonguemos a lista citando desnecessariamente.

Depois de saltar da normalidade para a monstruosidade, Nelson Rodrigues engolfa-se no drama. Podem acontecer, lado a lado, lances do mais ridículo melodrama e situações da mais vexatória realidade humana, tocadas pela solidariedade da poesia. Então: realiza pedaços de obra-prima dentro de um todo irregular? Compõe um *lied* de Schumann com letra de tango? É um moralista em constante crise de incertezas? Um dostoievskiano, como disse o seu prefaciador Hélio Pellegrino? Pode ser estudado parcialmente debaixo de qualquer um desses pontos de vista. Seus melhores críticos, Pellegrino e Sábato Magaldi, apesar de lhe agruparem as peças de modos diferentes e partirem de dados que são principalmente reveladores de suas personalidades, chegam a idêntica conclusão: o personagem de Nelson Rodrigues, bem carioca e brasileiro, é mais que tudo o homem moderno com seus problemas morais. Por não ter o amparo religioso de um Suassuna ou a visão serena de Jorge Andrade, atira-se num mar de vacilações, igual a qualquer personagem seu, e se torna ainda mais patético porque nos desafia a fazer o mesmo. Daí a onda de insultos que se tem levantado contra ele, se não a cômoda atitude de fingir ignorá-lo — duas posições que se vêm avolumando entre os críticos conservadores. Nelson Rodrigues paga anualmente o preço do escândalo, cada vez que lança peça nova, como um mártir que respondesse às chamadas com blasfêmias e *eppur si muove*.

O drama coletivo ainda não alcançou o nível que tem que alcançar num país rico, como o Brasil, de material épico fabricado pela desgraça. O drama do misticismo nordestino, o da fundação de cidades pelos bandeirantes, o da borracha, o do cangaceirismo, o das guerras do Rio Grande do Sul, o de Canudos, o das favelas do Rio e outros, verdadeiramente explosivos, como a fome, a reforma agrária, as greves e o anti-imperialismo têm sido traduzidos em teatro. Mas é bem certo que o reino do protagonista individual ainda permanece firme, apesar dos esforços para derrubá-lo, por parte de alguns autores já citados, como Guarnieri, Boal e Andrade, e também de Antônio Callado e Dias Gomes.

No teatro de Callado, por exemplo, o grande personagem não é o povo nordestino do *Forró no Engenho Cananéia*, nem mesmo chega a ser coletividade menor constituída pelos moradores das favelas do Rio. *Pedro Mico* (o drama) tenta a ligação histórica entre o passado e o presente mas não é este e sim aquêle que sai engrandecido porque, modernizando e individualizando o episódio de Zumbi — o que chega a ser uma contradição — o autor voltou ao tema romântico do bom bandido que Pedro Mico (o personagem) centraliza. O exemplo do escravo permanece como exemplo em pleno Século XX, de modo que a consciência de direitos, que é inerente ao herói coletivo — e a luta logicamente derivada disso — retroage para a etapa do sonho de justiça social. Neste sentido, também o Gimba de Guarnieri é um bom bandido e Zé-do-Burro, personagem de Dias Gomes em *O Pagador de Promessas* não está muito longe disso. O bom bandido tem razões pessoais para se insurgir contra a sociedade e luta por sua própria conta. Zé provoca um movimento popular a despeito do seu desejo de não provocá-lo, e sacrifica-se por um motivo todo pessoal, sem a menor noção de que havia sido transformado em líder. Sua revolta é criminosa no entendimento do Padre e da polícia; é heróica aos olhos do povo; é uma questão íntima, para êle próprio, sem qualquer relação com Povo, Padre ou polícia.

A grande verdade humana e a perfeita observação dos dramaturgos sobrepõem Zé-do-Burro e Pedro Mico às reivindicações coletivas. Êles, os personagens, fazem nascer a saga de um herói do povo e são parcelas de uma conquista futura que já se divisa em *A Semente*, de Guarnieri, como em *A Invasão*, de Dias Gomes: dramas de coletividades que não excluem o protagonista-líder. O desejo dos escritores socialistas tem sido o de apresentá-lo como o resultado de um instrumento da vontade do povo. Ao contrário, êle tem sagdo como um chefe a lidar com vontades vacilantes. Justas revoltas do personagem contra o autor, determinada pela imaturidade política que é uma realidade nacional. Pior ainda acontece quando se procura uma conciliação entre essa realidade e o ideal político, porque aparece o protagonista-doutrinador, pôço de uma sabedoria suspeita, mamada em folhetos de propaganda. São erros que se vêm repetindo com frequência e, por tudo isto, enquanto as condi-

ções sociais permanecerem as mesmas, *O Pagador de Promessas* (como exemplo) sempre valerá mais do que peças como *A Invasão*, quer estética, quer politicamente. E como não nos convém entrar pelo caminho das previsões, o que está dito basta e sobra.

Reparemos agora que, neste apanhado de informações, não foi necessário remontarmos a um tempo longínquo. Veja-se também que não falamos das comédias “agradáveis” ou “rôseas”, que nada exigem da vida — em termos de mudanças radicais. No entanto, essas comédias existem no Brasil, tão inteligentes e bem construídas como em qualquer parte do mundo, e também alí constituem a razão diária, a bem dizer o trivial do espectador. O consumo é tal que a produção brasileira tem que ser reforçada pelas traduções, quase sempre adaptadas ao gôsto do país.

O tempo da ação e o lugar constituem tudo quanto essas comédias podem oferecer a um estudo do teatro sob o ponto de vista da contemporaneidade. Mas não nos parece que os personagens vivam o mesmo tempo ansioso nem sintam os problemas nacionais da mesma maneira que nos autores já citados. Estes vivem nosso tempo e nossa terra, enquanto aquêles outros comediógrafos apenas adaptam processos literários antigos e repetem a crítica burguesa à burguesia, que no Brasil é tão vete-lha quanto o próprio aparecimento do teatro nacional. É claro que o fato de êsses autores continuarem sendo os preferidos pelo público tem importância fundamental para quem se lance ao estudo da evolução do gôsto artístico no Brasil. Quando falei que adaptam processos literários antigos queria marcar certa distância, em relação aos dramaturgos que estou considerando mais exatamente contemporâneos. Nessa adaptação, porém, temos que salientar os casos de correspondência de preocupações. Por exemplo, a linguagem da alta sociedade carioca e paulisa pode ser encontrada com o mesmo rigor de observação com que se transcreveu a do môrro. E também procura-se ampliar os temas, com a fuga à uniformidade sentimental — vigorante em todo o século XIX e parte do XX — de comédias que giram em tôrno do amor e terminam com o casamento. Até pelo contrário, em termos suaves, como seria de se esperar, agora se explora a crise do casamento como existe na lei bra-

sileira, indissolúvel, e os desafios dos jovens contra as convenções burguesas, principalmente no que diz respeito ao amor.

Para finalizar, lembremos que em 1962 Sábato Magaldi escreveu em *Panorama do Teatro Brasileiro* que “a lufada renovadora da dramaturgia contemporânea partiu de *Vestido de Noiva*” e acrescentava, para marcar sua convicção: “não se contesta mais”. Com os dados que possuía na época, estava certo e ninguém contestou. Mas como êsse adjetivo — contemporâneo — não pára no tempo, quatro anos depois, se bem que ainda possamos aceitar a peça de Nelson Rodrigues como o início de uma renovação (a do teatro do sub-consciente) já nos encontramos baralhados com tanta coisa mais nova que somos tentados a descobrir outras renovações, que em conjunto dão a chave para esta limitação da contemporaneidade.

Pela atenção às datas citadas, por um olhar retrospectivo sobre as informações acumuladas mais atrás, chegamos então a situar o que desde o início nos preocupava. Sabemos que o tempo contemporâneo tem um dos seus limites agora — o seu limite final. Quanto ao outro, o inicial, se preferirem, como eu, certa elasticidade, marquemos a década 1945-1955. Por coincidência ou não, já se fala, em livros de história da literatura, numa geração 45 como substituta da geração modernista. Pois bem: assim o dramático se iguala no tempo e aos demais gêneros — e fica em muito boa companhia.

Madison, Wisconsin, abril de 1966.
(Publicado na “Luso-Brasileira Review” de Madison, Universidade de Wisconsin, setembro de 1966.

NOTAS PARA UM ENSAIO SÔBRE A CULTURA

LOURIVAL VILANOVA

O conceito de cultura está na base de tôdas as ciências que se ocupam do homem. Certo, não do homem em seus aspectos tão só biológico ou antropológico-físico. Mas, já no chamado homem natural e, ainda mais, no primitivo, onde o simples tomar coisas do mundo exterior e convertê-las em prolongamento de suas mãos, cria-se o útil, materializado em instrumento (1) é difícil entender a ação humana, pròpriamente tal, sem o mais leve teor de fim e de valor, não indo além da inteligência prática dos antropóides da experiência de KOEHLER. Ou ficar prisioneiro do instinto de nutrição, sem daí advirem os rudimentos de economia, do instinto sexual, sem dele provir o sistema social a família; do apetite de companhia, sem a criação de um meio simbólico de comunicação, a linguagem; do impulso de mando, sem resultar disso uma estável relação normativa de poder; do instinto de ataque e defesa, sem a formação de uma estrutura material e social de segurança do grupo.

Ciências diferentes entre si, como a geografia humana e a psicologia individual ou coletiva, a ciência política e a ciência da linguagem, a ciência econômica e a filosofia da religião, a história geral da civilização e a sociologia geral abstrata, a ciência da arte e a geo-política, a ciência do direito e a psiquiatria, a teoria do Estado e a antropologia social, tôdas pressupõem o conceito fundamental de cultura, pois giram tôdas em torno do protagonista, o homem, o ente para quem o mundo não é nada feito, mais tarefa que fazer, na fórmula orteguiana, o ser para quem a vida é mais vida, sendo êsse aditivo “mais” não um prolongamento quantitativo da mera vida biológica, e sim da vida como significação, da vida como história, da vida como transcendência ou objetivação na fórmula de SIMMEL.