

O jogo do tempo: o teatro na formação dos professores de história

Alexandre Pianelli Godoy
PUC-SP/UNICASTELO-SP

Esse trabalho é fruto de um “exercício metodológico” com a linguagem teatral a partir do texto de *O rei da vela* de Oswald de Andrade de 1933, que foi objeto de estudo durante uma oficina de história e linguagem na formação dos professores de história ¹. Longe de separar teoria e prática, resolvi deixar para última parte do artigo o relato da exposição didática, visando expor na primeira parte a teoria que fundamenta a linguagem teatral como jogo entre permanências e mudanças temporais.

Inicialmente, cabe a questão: o que caracterizaria a linguagem teatral? Jean-Pierre Vernant num texto de 1969, intitulado “Tensões e ambigüidades na tragédia grega” ², contribuiu decisivamente para a construção de uma teoria própria do ofício do historiador para trabalhar com a linguagem teatral. A preocupação com a historicidade do conceito de linguagem teatral pode ser buscada na tragédia grega, mas sem engessá-lo ou torná-lo desprovido de historicidade, ou seja, de sua mudança e adequação para outras épocas, espaços e culturas.

Para Vernant a relação entre texto e contexto é imprescindível para que se possa compreender o significado histórico do aparecimento da tragédia grega. O autor entende um “contexto” enquanto “contexto mental” que seria homólogo ao texto, isto é, enquanto “conjunto de instrumentos verbais e intelectuais, categorias de pensamentos, tipos de raciocínios, sistemas de representações, de crenças, de valores, formas de sensibilidade, modalidade de ação e do agente.” ³ No entanto, a tragédia não é o reflexo deste “contexto mental”, como se estivesse fora das práticas de seu tempo, adverte o autor. A tragédia elabora o seu próprio “contexto mental”. A consciência trágica nasce e desenvolve-se com a tragédia. Portanto, “o contexto, no sentido em que o entendemos, não se situa ao lado das

¹ Esta foi uma das oficinas realizadas no dia 22 de maio de 2004 pelo Departamento de História da PUC/SP em parceria com a COGEAE da mesma instituição no evento *São Paulo entre Caos e Clio: 450 anos de história e linguagens*. Agradeço aos professores que dela participaram e que me ajudaram a ter certeza de que este artigo valeria à pena.

² IN: VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 07-24.

*obras, à margem da tragédia; está não tanto justaposto ao texto quanto subjacente a ele.”*⁴

Na Grécia do século V a.C. a tragédia não era somente arte, participava da vida na cidade como instituição social por meio de concursos trágicos. Tais concursos tinham as mesmas regras das assembleias (políticas) ou tribunais populares (jurídicos). Era um espetáculo para todos aqueles que fossem considerados cidadãos. Era dirigido, desempenhado e julgado pelas diversas tribos que constituíam a *polis*. A cidade se fazia teatro, pois ela se tornava objeto de representação para o público, não como reflexo, mas como questionamento da realidade. Vernant comenta que:

“O drama traz à cena uma antiga lenda do herói. Esse mundo lendário, para a cidade, constitui o seu passado – um passado bastante longínquo para que, entre as tradições míticas que encarna e as novas formas de pensamento jurídico e político, os contrastes se delineiem claramente, mas bastante próximo para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e a confrontação não cesse de fazer-se. A tragédia nasce, observa com razão Walter Nestle, quando se começa a olhar o mito com olhos de cidadão. Mas não é apenas o universo do mito que, sob este olhar, perde sua consistência e se dissolve. No mesmo instante o mundo da cidade é submetido a questionamento e, através do debate, é contestado em seus valores fundamentais. Mesmo no mais otimista dos Trágicos, em Ésquilo, a exaltação do ideal cívico, a afirmação de sua vitória sobre todas as forças do passado tem menos o caráter de uma verificação, de uma segurança tranqüila que de uma esperança e de um apelo onde a angústia jamais deixa de estar presente, mesmo na alegria das apoteoses finais. Uma vez apresentadas as questões, para a consciência trágica não mais existe resposta que possa satisfazê-la plenamente e ponha fim à sua interrogação.”⁵

A tragédia grega nasceu do confronto entre duas visões de mundo: a mitológica e a política-jurídica, *da polis*, mas sem que uma determinasse a outra. Ao contrário, era sempre uma constante tensão e ambigüidade entre um mundo que estava morrendo e outro que custou a nascer. Portanto, historicamente, a linguagem teatral fundamentou-se no jogo entre permanências e mudanças temporais que se entrecrocavam. Para tanto, utiliza-se de opostos complementares que se questionam mutuamente, o que vem a caracterizar o discurso performático, pois “*a lógica da tragédia em ‘jogar nos dois tabuleiros’, em*

³ Idem. Ibidem, p. 08.

⁴ Idem. Ibidem, p. 09.

⁵ Idem. Ibidem, pp. 10-11.

*deslizar de um sentido para o outro, tomando, é claro, consciência de sua oposição, mas sem jamais renunciar a nenhum deles.”*⁶

Raymond Willians num texto de 1966, intitulado “Tragédia e idéias contemporâneas”⁷, faz uma crítica contundente àqueles que tentam restringir a experiência trágica ao momento de sua criação e a dotam de regras fixas que se tornam a - históricas, impedindo que reconheçamos a arte trágica também como nossa contemporânea. Para tanto, é necessário dar-se conta de que:

“Tragédias importantes, ao que tudo indica, não ocorrem nem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo. O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma cultura. A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e criativa. Se as crenças recebidas desmoronam, ampla ou inteiramente, a tensão, é obvio, está ausente; na proporção em que a real presença delas é necessária. Mas as crenças podem ser ativa e profundamente contestadas, não tanto por outras crenças como por uma outra imediata e persistente. Em tais situações, o processo usual de dramatizar e resolver a desordem e o sofrimento se intensifica até o nível que pode ser o mais prontamente reconhecido como tragédia.”⁸

Raymond Willians preocupado com a historicidade dos conceitos cunhou o de “estrutura de sentimento” para interpretar historicamente obras literárias e dramáticas em que há sempre uma relação entre o “residual” e o “emergente”.⁹ Não por acaso, numa estrutura de sentimento de uma peça teatral o jogo entre o residual e o emergente, que não pode ser reduzido ao arcaico e ao estritamente novo, são “experiências sociais *em solução*.”¹⁰ O que nos possibilita entender que a linguagem teatral pode ser lida historicamente identificando o jogo entre permanências e mudanças temporais que aparecem em um texto teatral, restando saber qual a especificidade histórica desse jogo.

⁶ Idem. Ibidem, p. 15.

⁷ WILLIANS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina Bichof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, pp. 69-87.

⁸ Idem. Ibidem, p. 79.

⁹ Sobre isto consulte: WILLIANS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, especialmente os capítulos 8 (“Dominante, residual e emergente”) e 9 (“Estruturas de sentido”) de sua teoria cultural.

¹⁰ WILLIANS, Raymond. “Estruturas de sentido”. IN: *Marxismo e literatura*, p. 136.

Começamos a oficina lendo os principais trechos da peça *O rei da vela* de Oswald de Andrade e parte de um estudo sobre a vida e obra do autor ¹¹. Pudemos levantar que a peça foi escrita em 1933, mas publicada apenas em 1937 conjuntamente com a peça *A morta*. Anteriormente, em 1934, foi publicada a peça *O homem e o cavalo*. As três peças constituem o “teatro completo” do autor. *O rei da vela* foi considerado pela crítica teatral o primeiro texto “moderno” da dramaturgia brasileira. Entretanto, só ganhou destaque ao ser redescoberta e encenada pelo Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa em 1967. Todas suas peças foram escritas nos anos 1930, período este em que Oswald de Andrade ingressou no Partido Comunista e se tornou marxista. Levantei a seguinte questão para o grupo: *estaria o teatro oswaldiano correspondendo a estas aspirações políticas?* Todos os professores responderam afirmativamente, o que pode ser confirmado no prefácio do crítico teatral Sábato Magaldi sobre a peça que acompanha a sua publicação em livro:

“É difícil imaginar que Oswald, no início da década de 30, conhecesse Brecht, cuja *Ópera dos três vinténs* fora apresentada em Paris, na temporada seguinte à da criação alemã, feita em 1928. Entretanto, *O Rei da Vela* utiliza, mais uma vez, o efeito de estranhamento (ou distanciamento), posto em prática pelo o autor de *O círculo de giz caucasiano*, para evitar riscos de ilusionismo da estética aristotélica ou stanislavskiana. Depois de dialogar com um cliente, no início do primeiro ato, Abelardo I diz a Abelardo II que não quer receber mais ninguém, porque ‘esta cena basta para nos identificar perante o público. Não preciso mais falar com nenhum dos meus clientes. São todos iguais.’ Adiante, quando Abelardo I pergunta se Abelardo II é socialista, ele responde: ‘Sou o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro.’” E o autor conclui mais à frente: “Sente-se o desejo de afirmar que *O Rei da Vela* teatraliza lugares-comuns da análise marxista, entre os quais a dependência de um país tributário do capital estrangeiro colonizador.” ¹²

Posteriormente, pedi aos professores que identificassem durante a leitura dos trechos da peça as “oposições complementares” que apareciam constantemente na estrutura dos diálogos. Um dos trechos localizados como significativo foi esse:

“ABELARDO I – Diga-me uma coisa, seu Abelardo, você é socialista?

ABELARDO II – Sou o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro.

¹¹ Utilizamos partes do estudo de GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 1995.

ABELARDO I – E o que você quer?

ABELARDO II – Sucedê-lo nessa mesa.

ABELARDO I – Pelo que vejo o socialismo nos países atrasados começa logo assim...
Entrando num acordo com a propriedade...

ABELARDO II – De fato... Estamos num país semicolonial...

ABELARDO I – Onde a gente pode ter idéias, mas não é de ferro.

ABELARDO II – Sim. Sem quebrar a tradição.”¹³

Chegaram à conclusão de que os principais opostos complementares eram: “socialismo e capitalismo”, “tradição e modernidade”, “atraso e progresso”, “presente e passado”, “café (agricultura) e vela (indústria)”, “nacional e estrangeiro”. Voltamos a ler os mesmos trechos atentando para como essas palavras-chaves foram dispostas nos diálogos. Em outro trecho significativo da peça as oposições puderam ser confirmadas:

“HELOÍSA – Dizem tanta coisa de você, Abelardo...

ABELARDO I – Já sei... Os degraus do crime... que desci corajosamente. Sob o silêncio comprado dos jornais e a cegueira da justiça de minha classe! Os espectros do passado... Os homens que traí e assassinei. As mulheres que deixei. Os suicidados... O contrabando e a pilhagem... Todo arsenal do teatro moralista dos nossos avós. Nada disso me impressiona nem impressiona mais o público... A chave milagrosa da fortuna, uma chave yale... Jogo com ela!

HELOÍSA – O pânico...

ABELARDO I – Por que não? O pânico do café. Com dinheiro inglês comprei café na porta das fazendas desesperadas. De posse de segredos governamentais, joguei duro e certo no café-papel! Amontoei ruínas de um lado e de outro! Mas há o trabalho construtivo, a indústria... Calculei ante a regressão parcial que a crise provocou... Descobri e incentivei a regressão, a volta à vela... sob o signo do capital americano.

HELOÍSA – Ficaste o Rei da Vela!

ABELARDO I – Com muita honra! O Rei da Vela miserável dos agonizantes. O Rei da Vela de sebo. E da vela feudal que nos fez adormecer em criança pensando nas histórias das velhas negras... Da vela pequeno-burguesa dos oratórios e das escritas em casa... Ninguém pôde pagar o preço da luz... A vela voltou ao mercado pela minha mão previdente. Veja como eu produzo de todos os tamanhos e cores. (*Indica o mostruário.*) Para o Mês de Maria

¹² MAGALDI, Sábato. “O país desmascarado”. IN: ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003, pp. 13-15.

¹³ ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*.... op. cit., 2003, p. 50.

das cidades caipiras, para os armazéns do interior onde se vende e se joga à noite, para a hora de estudo das crianças, para os contrabandistas no mar, mas a grande vela é a vela da agonia, aquela pequena velinha de sebo que espalhei pelo Brasil inteiro... Num país medieval como o nosso, quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional!”¹⁴

Em seguida, solicitei aos professores comparassem a leitura de Sábato Magaldi ao que eles puderam levantar das “oposições complementares” que apareciam na peça, tendo em vista a seguinte questão: *se for nítido o pertencimento de Oswald de Andrade ao Partido Comunista e ao marxismo, como interpretar sua ironia ao socialismo na peça?* Argumentaram em favor do crítico de que o dramaturgo difama o socialismo por meio de Abelardo I, que é um burguês. No entanto, outros contra-argumentaram que Abelardo II é o seu sucessor, mas é socialista e afirma que estamos num país “semicolonial” onde não se quebra “a tradição”. O tom não é de denúncia, mas o da paródia, do humor ou da “espinafração” como diria o autor na própria peça. Todavia, chamaram a atenção para o fato de que o crítico teria razão ao afirmar que o dramaturgo adotava um procedimento similar ao de Brecht: o estranhamento. A dúvida permaneceu: *qual seria o motivo da “espinafração” ao socialismo na peça de um dramaturgo marxista confesso?* E o consenso apareceu: provavelmente Oswald de Andrade procurava apresentar na sua peça mais uma desilusão com o momento presente do que propriamente apontar os caminhos para a vitória da revolução socialista em seu teatro ou formar “consciências críticas”. Todos concluíram que o dramaturgo criticava tanto a “grande e média burguesia” como a promessa de uma revolução democrática de esquerda também baseada na perspectiva modernizadora do país via desenvolvimento industrial. Procuramos traduzir todas as oposições observadas na peça a uma “estrutura de sentimento” que pudesse esclarecer o jogo entre permanências e mudanças temporais, no que identificamos: *a permanência do atraso e a decepção com o progresso.*

Para sistematizar as discussões, elaboramos uma sinopse da peça que constasse a interpretação dos trechos lidos e discutidos até então. O resultado foi que a peça conta a história do industrial-agiota em ascensão, Abelardo I. A figura de Abelardo II sugere uma provável sucessão ao socialismo como símbolo do progresso que também leva ao atraso.

¹⁴Idem. Ibidem., pp. 61-62.

Capitalismo e socialismo eram ideologias baseadas na modernização do país via industrialização e não apresentavam saídas para o nosso atraso devido à permanência das mesmas estruturas de poder sob novos regimes político-ideológicos. O confronto entre permanência do atraso e decepção com o progresso se repete no que representa o casamento entre Heloísa e Abelardo I. Ela representa uma família aristocrática-rural de grande tradição, mas em franca decadência financeira, que se alia ao novo-rico em ascensão do ramo de velas, Abelardo I. Na peça, Abelardo I é um imoral confesso, que não se preocupa com sua má fama. O seu progresso econômico é o que importa, apesar de estar baseado na “regressão parcial” dos outros. É sempre um progresso que tem consciência dos seus malefícios e de como foi produzido, por isso embora vitorioso é sempre decepcionado consigo mesmo. Abelardo I escancara sua decepção ao afirmar que vivemos num país feudal, porém, se vale desta mesma decepção para transformá-la em dinheiro. O país feudal necessita de velas, pois está na obscuridade. A solução é se tornar industrial do ramo de velas: o Rei da Vela. Portanto, o atraso permanece mesmo que diante da vitória do progresso econômico, o que se manifesta na decepção e ironia do dramaturgo com a modernidade proposta à direita ou à esquerda no Brasil dos anos 1930. Tal leitura da peça não foi percebida pela crítica teatral ou por outros pesquisadores por estar atrelada à memória histórica de sua representação em 1967, na justa “luta cultural” contra a ditadura militar. Ao restabelecer a atualização da peça com os anos 1930 emerge, porém, uma crítica mais profunda à nossa tragédia contemporânea.

Dessa forma, os professores puderam perceber que em uma mesma época também podem conviver em tensão/jogo o que permanece e o que muda temporalmente, sem associar de forma mecânica as permanências ao passado e as mudanças ao presente. O que tornou mais compreensível o trabalho com o tempo histórico em sala de aula sem cair na armadilha do antigo “versus” novo na exploração dos documentos históricos. Além disso, os professores elaboraram em pequenos grupos um plano de aula em que fosse incorporado o trabalho com a linguagem teatral para o ensino fundamental e/ou médio como avaliação final da oficina. O resultado dos planos avaliados demonstrou a compreensão do trabalho com a linguagem teatral em sala de aula em uma perspectiva interdisciplinar, mas sem perder de vista o jogo do tempo histórico.