

HANS ROBERT JAUSS E OS POSTULADOS DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: POSSÍVEIS APLICAÇÕES NO CAMPO DA PESQUISA HISTÓRICA COM TEATRO E CINEMA

Hans Robert Jauss postulates aesthetic of reception: possible applications in the field of research with historic theatre and cinema

Julierme Morais¹
Renan Fernandes²

Resumo

O presente artigo procura examinar algumas das principais ideias contidas no livro *A história da literatura como provocação à ciência da literatura*, escrito pelo teórico alemão Hans Robert Jauss em 1969. Nesse sentido, procuramos estabelecer as principais discussões acerca da chamada “estética da recepção” e suas possíveis utilizações no campo da pesquisa histórica enquanto ferramenta teórico-metodológica para análise documental. Para tal, utilizamo-nos de críticas de teatro e cinema para esboçarmos algumas de suas possibilidades dentro da análise estética formal, assim como sua validade enquanto documento histórico.

Palavras-chave: Estética da recepção. Hans Robert Jauss. Crítica

Abstract

This article examines some of the main ideas in the book *The history of literature as a provocation to the science of literature*, written by the German theorist Hans Robert Jauss in 1969. Accordingly, we establish the main discussions of the "aesthetics of reception" and its possible uses in the field of historical research as a tool for theoretical and methodological analysis of documents. To this end, we use in theatrical criticism and cinema for some of its possibilities sketched in the formal aesthetic analysis, as well as their validity as historical documents.

Key words: Aesthetics of reception. Hans Robert Jauss. Critical

Os horizontes e as expectativas de uma teoria: a estética da recepção proposta por Hans Robert Jauss

O primeiro esboço sobre uma teoria da estética da recepção surge em 1967, a partir da aula inaugural de Hans Robert Jauss na Universidade de Konstanz. *O que é e com que fim se estuda a história da Literatura* — mais tarde publicada sob o título de *A história da*

¹Docente de Teoria e Metodologia da História da Universidade Estadual de Goiás (UEG-Unu/Iporá), doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

² Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

*literatura como provocação à ciência da literatura*³ — dava os primeiros passos rumo a uma nova perspectiva em relação aos estudos da história da literatura e da teoria literária. O tom polêmico sob o qual Jauss iniciava seu texto deixava claras as intenções de seu estudo: propor novos rumos para o estudo da literatura, inserindo novos elementos que até então eram descartados, pois, de acordo com ele, “a história da literatura vem, em nossa época, cada vez mais mal afamada — e, aliás, não de forma imerecida. Nos últimos 150 anos, a história dessa venerável disciplina tem inequivocadamente trilhado o caminho da decadência constante” (JAUSS, 1994, p. 5).

O alvo em questão eram as interpretações que, até aquele momento, constituíam-se como validades para os estudos da história da literatura. Tais teorias diziam respeito aos métodos advindos do objetivismo histórico, de um modelo de concepção literária calcado no nacionalismo alemão e dos modos investigativos oriundos das ideias historicistas de Ranke. A crítica estabelecida por Jauss residia exatamente na contestação desses estudos sobre a história da literatura e a maneira pela qual ela se pautava, ou seja, na organização de abordagens generalizantes.

Contestava-se também a escrita da história da literatura, que primava pela cronologia das obras dos autores mais importantes de cada período e do esquema construído a partir das relações entre a “vida e a obra” de cada escritor. Jauss afirmava:

A história da literatura, em sua forma mais habitual, costuma esquivar-se do perigo de uma enumeração meramente cronológica dos fatos ordenando seu material segundo tendências gerais, “gêneros e outras categorias” para então, sob tais rubricas, abordar as obras individualmente, em seqüência cronológica. A biografia dos autores e a apreciação do conjunto de sua obra surgem aí em passagens aleatórias e digressivas, à maneira de um elefante branco (Ibid, p. 6).

Isso significava engessar os estudos da literatura, pois atribuir uma linha sucessória à história, à arte literária, soava como um mecanismo de estagnação das relações contextuais e históricas inerentes aos textos. Assim, a consequência de se examinar a história da literatura sob esse viés era o grosseiro encadeamento das produções literárias, desconsiderando, por exemplo, o efeito que a obra surte no público, tanto no momento de sua produção como em momentos posteriores à sua publicação. Destarte, a velha relação entre texto e contexto necessitava de uma revisão na qual outros componentes de avaliação fossem incorporados.

Teoricamente, a investida de Jauss levantava os problemas de se encarar a literatura sob as duas principais correntes utilizadas pelos seus contemporâneos: o formalismo russo

³ Ressalta-se que, ao longo desse ensaio, o texto utilizado é a tradução para o português de 1994. A publicação original data de 1969.

(como também o estruturalismo francês) e o marxismo. Ambos estariam fadados, *a priori*, a oferecer uma análise lacunar, sobretudo por desconsiderar o leitor como processo ativo da construção e da significação das obras no *continuum* histórico.

Pensado à luz dessas duas teorias supracitadas, caberia ao receptor do objeto artístico um papel passivo dentro da história da literatura. Isto porque, assim como pretendiam os formalistas, o leitor se configuraria apenas como parte neutra em sua relação com o texto literário, pois o que era colocado em primeiro plano seriam as estruturas internas da obra artística. Com isso, o tipo de conexão firmada dizia respeito mais à obra e ao seu criador do que propriamente qualquer outra instância possível.

Ainda sob o prisma das análises formalistas, a literatura emanaria, assim, da representação que o autor fazia do mundo, no qual surgiram as singularidades que possibilitam sua criação. Fechado nesse sistema de valores, a forma do texto literário seria a resultante dos modos pelos quais o autor atribuiria o significado particular à interpretação do mundo.

Dessa forma, o papel dedicado ao leitor resumiria-se em compreender e seguir as indicações que o autor delimitou na obra, chegando a um significado que já lhe foi dado *a priori*. Nesse sentido, a experiência da leitura não seria mais que o desvendar de ideias do autor, seguindo as pistas dadas no interior da obra fruída.

Em vista das considerações não muito positivas de Jauss acerca do formalismo, o resultado dessa perspectiva analítica consiste na concepção da obra artística enquanto a produção descarnada do seu componente histórico, colocando em seu lugar a premissa de uma “essência textual”. O estudo do texto passa a ser a descoberta e as utilizações das estruturas verbais pelas quais o autor da obra a concebe, conferindo-lhe um caráter literal que, em suma, o diferencia da linguagem comum, pois a força do pensamento formalista consiste em encarar a obra apenas de um ponto de vista linguístico e estrutural, tornando o ato da criação artística o resultado de uma experiência empírica, mas de valor transcendental e não social.

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

A crítica de Jauss atinente a perspectiva marxista salienta que tal modelo

interpretativo julga a obra de arte partindo de uma concepção calcada apenas nas ciências sociais. Isso estabelece, fundamentalmente, apenas as ligações entre a obra e a sua realidade social. O problema dessa vinculação é reconhecer enquanto obra literária apenas aquelas que cumprem efetivamente a elaboração da reflexão sobre as relações de poder na sociedade.

Amiúde, o papel do leitor só é efetivado quando ele alinha sua perspectiva à do materialismo histórico. Assim, o pensamento ligado à teoria marxista resulta de um processo no qual o texto evidencia as relações de classe e as implicâncias de tais fatos no estabelecimento do poder, eximindo a obra de qualquer valor estético. Acrescentando ainda os fatores econômicos, Jauss pontua que

[...] muito precariamente a literatura admite ser remontada a fatores do processo econômico, pois a mudança estrutural dá-se com muito maior lentidão na “infra-estrutura” do que na “superestrutura”, e o número de determinantes verificáveis é muito menor na primeira do que na última. Somente uma porção reduzida da produção literária é permeável aos acontecimentos da realidade histórica, e nem todos os gêneros possuem força testemunhal à “lembranças dos motivos constitutivos da sociedade” (JAUSS, 1994, p 16).

Como será visto adiante, mesmo sem desconsiderar totalmente as ideias formalistas e as marxistas, a questão que envolvia a elaboração dos preceitos de Jauss era aquilo que fora excluído das duas teorias⁴. Ademais, o novo elemento incorporado por Jauss consiste justamente em encarar o leitor como um processo ativo dentro do campo das relações exercidas pela literatura, situando-o como parte integrante do sistema no qual a obra está inserida. Longe da passividade que lhe fora atribuída até então no estudo da história e da teoria da literatura, o leitor emerge como um ponto chave nos desdobramentos da pesquisa que tem como objeto o texto ficcional.

Assumir o leitor como integrante de um sistema que leve em conta tanto o autor quanto a sua obra e a sua recepção (pelo público), constitui, em suma, a base do pensamento da estética da recepção proposta por Jauss. Para Luiz Costa Lima (2002), a premissa de Jauss está ligada a um momento pertinente da literatura alemã, em que as antigas teorias normativas perdiam sua força e a defesa da autonomia da obra de arte já não se encontrava mais na ordem do dia. A presumida ameaça e o iminente crescimento da circulação da literatura por vias comerciais deixavam de ser a maior preocupação no século XX:

O descaso do leitor se fazia em nome da importância estética da obra. Por

⁴ Jauss ainda acrescenta: “A escola marxista não trata o leitor – quando dele se ocupa – diferentemente do modo com que trata o autor: busca-lhe a posição social ou procura reconhecê-lo na estratificação de uma dada sociedade. A escola formalista precisa dele apenas como o sujeito da percepção, como alguém que, seguindo as indicações do texto, tem a seu cargo distinguir a forma ou desvendar o procedimento” (JAUSS, 1994, p. 23).

conseqüente, a (re) descoberta do leitor por Jauss propunha noutros termos a questão da autonomia. Desde o século XVIII, a estética normativa perdera seu lugar. Voltar a tratar do leitor, no século XX, não mais ameaçava a autonomia do discurso literário. A questão importante consistia em articular a qualidade estética com a presença do leitor, fora de injunções comerciais (Ibid., p. 15).

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

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

[...] há um saber prévio, ele próprio ele mesmo um produto dessa experiência com base no qual o novo que tomamos conhecimento faz se experienciável, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experiencial. Ademais, a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predis põem seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida (JAUSS, 1994, p. 28).

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

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar o seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova – cuja acolhida, dando se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por

conseqüência uma “mudança de horizontes” –, tal distância estética deixa se objetivar historicamente no espectro das relações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia) (Ibid., p. 31).

As considerações do teórico recolocam a obra de arte dentro de um panorama no qual tanto a historicidade quanto as questões formais de interpretação são privilegiadas. Além disso, o papel desempenhado pelos receptores dessas produções passa a ser crucial, pois delimita o impacto da obra na sociedade, quer seja no momento imediato de sua construção, quer seja em épocas posteriores.

O estudo desse impacto, ou seja, das interpretações historicamente localizáveis do objeto artístico, permitem o levantamento de uma questão fundamental: quais dos usos o historiador, munido dessa ferramenta teórica, pode realizar quando seu objeto de pesquisa se torna as próprias interpretações das obras de arte, não as obras de arte em si? Dito de outra maneira: de que forma as considerações de Jauss permitem ao historiador reconstruir o “horizonte de perspectivas” de determinada época, partindo de textos que visam à crítica teórica das manifestações artísticas? Procuraremos, a seguir, esboçar algumas dessas possibilidades.

A Estética da recepção de Jauss aplicada a críticas teatrais e críticas de cinema nacionais

Considerando que os postulados da estética da recepção possam se estender para além da área da literatura, as ideias de Jauss se tornam válidas para todas as manifestações artísticas e para suas interpretações. Se o objetivo de Jauss foca justamente na relação entre autor, sua obra e as diversas recepções para a construção de um novo tipo de interpelação histórica, sua perspectiva de análise se tornam particularmente interessantes quando tomamos como base críticas formais produzidas acerca das encenações teatrais e movimentos cinematográficos nacionais de determinado período.

Levando adiante o pensamento de Jauss e associando-o à premissa levantada, as críticas teatrais e de cinema podem ser entendidas como resultado do horizonte de expectativas que os críticos detinham no instante em que analisaram tais manifestações artísticas. Entendidas como parte integrante do processo de recepção, tais observações da crítica derivam de relações pré-estabelecidas. No teatro essa rede de relacionamentos pode se dar entre os diretores, as adaptações dos textos teatrais e as maneiras pelas quais determinados públicos entenderam as produções artísticas levadas aos palcos. Já no cinema, os

relacionamentos se dão com base na relação entre a crítica, o cineasta de determinado filme, o filme em si, e os modos pelos quais o público fruiu esteticamente a película projetada na tela do cinema.

Em verdade, tal como destacamos nos argumentos de Jauss, seria esses os fatores que garantiriam todas as opiniões resultantes das observações dos espetáculos teatrais e dos filmes, fossem elas positivas ou negativas. Compreender as críticas é, portanto, um processo hermenêutico correlacionado com as singularidades envolvidas no processo histórico existente no momento de suas produções.

Essa conclusão ganha ainda mais legitimidade se tomarmos conhecimento da proposta metodológica apresentada por Jauss, na qual o autor articula as relações sincrônica e diacrônica da historicidade para instituir uma compreensão que dê conta de uma maior dimensão existente na obra literária. Ele argumenta:

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para quais o texto constituiu uma resposta e que descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte – em geral aplicadas inconscientemente – e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito da época. Além disso traz à luz a diferença hermenêutica entre compreensão passada e a presente de uma obra, dá a reconhecer a história de sua recepção – que intermedeia ambas as posições – e coloca em questão, como um dogma platonizante da metafísica filológica, a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete (JAUSS, 1994, p. 32).

Com base nas verificações apontadas por Jauss, temos a permissão para associar uma gama inteiramente nova de significados de determinadas encenações teatrais e projeções fílmicas, sobretudo quando pensadas à luz da crítica. Quando o teórico menciona a relação entre a obra e a sua recepção no passado, concomitante ao surgimento da obra, podemos pensar as situações do crítico teatral e do crítico de cinema diante de seu objeto de apreciação estética.

Dessa maneira, conseguimos pensar o papel do crítico de arte como, ao mesmo tempo, alguém que realiza uma apreciação estética e produz dada documentação histórica sobre uma época específica. O que está posto passa a ser então a própria construção de um *corpus* documental sobre determinada história e, nesse caso, das histórias do teatro e do cinema.

Considerando que não raro as histórias do teatro e do cinema nacionais são construídas a partir das críticas, isto é, da análise imediata dos acontecimentos transformada

em interpretação histórica, as afirmações de Jauss tornam-se ainda mais elucidativas. No entanto, outro processo ainda pode ser destacado, uma vez que, para o historiador, as próprias críticas (que também são textos literários) configuram-se como objeto de apreciação e recepção, passando a ser encaradas enquanto um modo de representação do real em dado momento histórico.

Analisadas sob a perspectiva de Jauss, tais críticas fornecem dados sobre os processos de compreensão utilizados em determinados momentos para o entendimento da produção teatral e cinematográfica. Primeiro, vejamos um exemplo no caso do teatro.

Em 1992 foram levadas aos palcos brasileiros, ficando em cartaz no mesmo período, duas encenações teatrais do texto *Macbeth* (1606), escrito pelo consagrado William Shakespeare. Encenadas por dois grandes nomes da direção do teatro nacional, Antunes Filho e Ulysses Cruz, essas peças tiveram uma série de críticas produzidas nos jornais da época.

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

[...] montagem lenta, por vezes paquidérmica. A agressividade do texto mais conciso, mais rápido de Shakespeare perde fôlego na interpretação e na *mise-en-scène*. Os atores sorvem as palavras, deliciam-se com sua musicalidade, a tal ponto que parecem deixar de lado o significado. A ação torna-se plástica e a própria morte esfria. O assassinato torna-se distante, belo, antitrágico. Não há justificativa possível para dois cortes realizados no texto. O primeiro é o virtual desaparecimento das três bruxas. Transformaram-se em sacis pererês ou coisa que os valha. São engraçadinhos, e não falam. Suas duas cenas, entre as mais demoníacas da peça, fazem rir. O segundo corte é o da chacina da família de Macduff. É a cena em que o mal se pronuncia com maior clareza, em que é selado o fim de *Macbeth*. E ela não está na montagem (DE SÁ, 1992, p. 3-4).

Por outro lado, Marcelo Coelho, escrevendo para a *Folha de São Paulo*, agora salientando as particularidades da encenação dirigida por Antunes Filho, e já tendo em mente a encenação de Ulysses Cruz, enfatiza que as escolhas feitas por ambos os diretores constituíram em erros que vieram a prejudicar as duas encenações. Um fato que chama atenção é justamente a análise cênica e estética que Coelho lança sobre as duas direções, ocupando-se largamente em associar as escolhas de Antunes como referências mal sucedidas de outro diretor importante do período: Gerald Thomas, conhecido pelas características cinematográficas empregadas em suas peças. Ele afirma:

Elogiaram bastante Antunes Filho, mas acho que ele errou feio nesse “*Macbeth*”.

Explorou bem a violência de certas cenas. Mas as aparições fantasmagóricas na peça parecem um Geral Thomas requentado precariamente; há movimentações bobas em cena [...] Surpresas meio modernas, meio bregas, que não estão à altura da poesia que Antunes Filho, tantas vezes, soube pôr em cena. Ser “moderno” é vocação para Gerald Thomas, querendo ser desconcertante, Antunes Filho fugiu de sua veia mais emotiva, mais delicada e irreal. Incomoda, assim, a materialidade de suas cenas fantasmagóricas em seu “Macbeth” – quando danças espectrais e lindas já nos foram oferecidas nas montagens de Antunes sobre textos de Nelson Rodrigues. Ele sabe poetizar o brega, mas acho que, neste caso, “breguizou” o poético (COELHO, 1992, p. 4-8).

Os comentários de Coelho deixam transparecer que Antunes Filho, por não se portar como era esperado, havia executado um espetáculo ruim, fora dos padrões que costumava obter. Essa ideia levantada por Coelho toma por base as encenações anteriores de Antunes e o grande sucesso obtido com as encenações de textos de Nelson Rodrigues e Oswald de Andrade. Dessa maneira, ao não corresponder a uma estética já consagrada e optar por “soluções modernas”, para Coelho, Antunes teria se distanciado não apenas do texto de Shakespeare, mas de sua própria trajetória como diretor de teatro.

Apesar de todas as apostas dos críticos, nenhum dos espetáculos superou plenamente as expectativas quando às suas realizações. No campo estético, ou mesmo no que se referiam às atuações, as duas adaptações de *Macbeth*, tanto de Ulysses Cruz quanto de Antunes Filhos, receberam opiniões desaprovadoras da maioria da crítica especializada. Salta aos olhos ainda, o fato o qual, mesmo com todos os problemas apontados pelos críticos, os espetáculos haviam sido sucesso de público. O que explicaria isso? Ou seja, como entender que as encenações obtiveram sucesso de público e insucesso na crítica especializada?

De antemão poder-se-ia justificar que o tipo de parâmetro utilizado em cada recepção das encenações, por um lado, a do público geral e, por outro, a da crítica especializada, partiu de juízos diferentes para suas análises. Em último caso, até mesmo a finalidade almejada pelos dois segmentos, público e crítica — pois até mesmo o crítico não deixa de assumir essa posição — parece se diferenciar ao longo das montagens do texto de Shakespeare.

Tais desaprovações na recepção da crítica, exemplificadas nesses dois casos acima, tinham, na verdade, um pano de fundo comum que perpassava questões meramente cênicas, pois as críticas diziam respeito à busca de uma identidade do teatro nacional após o período de redemocratização no Brasil (1985). Isso porque, encerrado o período ditatorial (1964-1985) — época de produção de espetáculos com alto teor político e de crítica ao regime —, o corpo de críticos entendeu que no campo do teatro as produções haviam perdido sua autenticidade, prezando apenas por uma questão meramente comercial⁵.

⁵ Tal idéia ganha força a partir da década de 1970, quando o meio teatral passa a se organizar sob novas formas

Essas críticas traduzem no panorama histórico uma questão relacionada a uma delimitação dos embates e problemas relacionados à construção de uma história do teatro brasileiro que, a partir de 1985, parecia desprovida de algo que merecesse ser encarado como importante acontecimento histórico. De fato, essa questão se apresenta implicitamente nessas críticas, dada a desaprovação das montagens em 1992. Essas críticas, portanto, se transformam em uma documentação de duplo significado: demonstram a opinião (no campo estético) dos críticos sobre os espetáculos, bem como fornecem um material histórico sobre questões sociais observadas durante o período.

Agora vejamos um exemplo no caso do cinema. Não de um filme específico, mas de um movimento cinematográfico: os filmes carnavalescos produzidos dentro da *Atlântida Cinematográfica*. Fundada em 1941 no Rio de Janeiro, por iniciativa de José Carlos Burle e Moacir Fenelon e, tendo como sócio majoritário, a partir de 1947, Luiz Severiano Ribeiro, detentor de expressiva parcela do mercado de distribuição e exibição nacional, a empresa produtora se dedicou à produção de filmes com um viés cômico, utilizando-se de músicas carnavalescas e recursos estéticos de fácil comunicação e identificação popular, cuja matriz remontava ao gênero teatral de revista.

de produção dos espetáculos. O teatro de grupo ou mesmo o teatro de criação coletiva passa a ser encarado como uma forma de oposição ao empreendedorismo do chamado teatro empresarial. A dicotomia entre o teatro arte e o teatro comercial pautou-se pela noção de que grupos teatrais não estariam submetidos às mesmas lógicas de mercado que as de um teatro fundado a partir de uma estrutura empresarial. O resultado dessa distinção foi a afirmação de dois pólos contrastantes: a arte *versus* a mercadoria. Tal imagem do período repercutiria posteriormente nas críticas e na história do teatro nacional, assim como pontuava Mariângela Alves de Lima, ao afirmar: “*Repetidamente, a história mostra que o modo de produção de uma arte adapta-se, por tortuosos caminhos, ao modo de produção predominante na sociedade em que essa arte é produzida. No caso do teatro, que é por natureza uma arte produzida por várias pessoas, a empresa teatral funcionou durante muito tempo como uma organização intermediária, que adapta esse produto coletivo às exigências do modelo econômico capitalista. No caso do teatro, a empresa participa da natureza de qualquer núcleo de produção que trabalhe com produtos essencialmente diferentes, como sapatos ou enlatados. Uma empresa teatral precisa do dono do capital, de assalariados e de intermediários que se encarregam de vincular o produto ao mercado consumidor*” (LIMA, 1979/1980, p. 45). Tal visão orientou nos anos seguintes a imagem de um teatro firmado a partir do conceito de arte enquanto mercadoria. As produções teatrais das décadas de 1980 foram interpretadas segundo o parâmetro de avaliação no qual o teatro empresarial vinculava-se à ideia de esvaziamento do conteúdo da arte. Esse parâmetro vigorou inclusive na recepção dos espetáculos produzidos nas décadas de 1980 e 1990. Segundo Rosângela Patriota, “*As análises de Lima e Arrabal são polêmicas e um estudo mais aprofundado envolveria diferentes níveis de reflexão, especialmente aquele que remete a discussões atinentes à estética da recepção. Contudo, interessa aqui ressaltar o fato de que suas idéias tornaram-se referências para reflexões sobre o teatro dos anos 1970. Elas contribuíram para o estabelecimento de uma hierarquia, a partir da qual as propostas alternativas e/ou os grupos independentes foram as respostas políticas ao arbítrio daquela conjuntura, por intermédio do debate acerca das condições de produção dessas montagens como contraponto a um teatro de empresário apresentado no centro das cidades [São Paulo e do Rio de Janeiro] em detrimento das periferias. Daí nasceu uma oposição que, até hoje, organiza a maioria dos estudos sobre teatro brasileiro, a saber: teatro comercial x teatro de vanguarda e/ou teatro de idéias. Todavia, essas concepções foram elaboradas a partir do processo criativo e não pelo campo de circulação das obras*” (PATRIOTA, 2008, s/p).

Nesse contexto, filmes, como por exemplo: *Nem Sansão nem Dalila* (1953), *Matar ou correr* (1954), *De vento em poupa* (1957) e *O homem do Sputnik* (1959), todos dirigidos por Carlos Manga, ou *Carnaval no fogo* (1949), *Aviso aos Navegantes* (1950) e *O petróleo é nosso* (1954), dirigidos por Watson Macedo, de imediato, foram analisados esteticamente pela crítica especializada enquanto produto mimético, sem inovação artística e descompromissados com a “legítima realidade nacional”. Desse modo, para essa crítica, tais filmes deveriam ser exorcizados da prática dos cineastas brasileiros e, conseqüentemente, das telas de nossos cinemas, pois não possuíam recursos estéticos apreciáveis.

Como exemplo claro dessa postura da crítica especializada, utilizamos como exemplo empírico duas críticas de Salviano Cavalcanti de Paiva, colaborador assíduo da revista *A Cena Muda*. O primeiro data de 1952, em que Paiva afirma:

O que se chama no Brasil comédia cinematográfica é pura “chanchada”, é o disparate vulgar combinado a um pouco de sexo e frases de duplo sentido. Influência do baixo teatro, da burleta e do radiologismo mais ruim. [...] A “alta comédia”, a comédia elegante, não existe no cinema brasileiro. [...] O mal costume generalizou-se, o termo “comédia” se reduziu, se encaracolou como marisco na cabeça dos produtores e realizadores locais. [...] Os “scripts” são péssimos, mas na maioria dos casos os filmes nem “scripts” têm. (PAIVAa, 1952, p. 22-23-29).

As colocações do crítico são claras: os filmes carnavalescos sequer são dignos de serem enquadrados no gênero da comédia, mas, sim, de algo que se convencionou intitular de comédia no Brasil. “Disparate vulgar”, “influência do baixo teatro, da burleta e do radiologismo” são colocações que vinham no sentido de desqualificar, rebaixar e propor a repulsa.

O teor dessa crítica é similar ao do segundo artigo, publicado três números posteriores, em que Paiva salienta sem benevolência alguma:

Nada de novo no cinema brasileiro. Nada de novo, exceto sexo, misticismo e policialismo, que se traduzem melhor por NUDISMO, MACUMBRA e MALANDRAGEM. Nada de novo na forma, nem no conteúdo, nem tampouco no sentido. Estrutura capenga: o progresso foi apenas de técnica; a estética continua na estaca zero. O conteúdo é cada vez cosmopolita, cada vez menos brasileiro, nacionalista, típico. O colorido verde-amarelo desaparece diluído, continentalhado, universalhado... Pior para os adeptos do cinema nacional... Sentido, exatamente zero à esquerda (PAIVAb, 1952, p. 10).

Dessa passagem nota-se que Forma e conteúdo são rebaixados ao valor de “zero à esquerda”. “Estrutura capenga”, estética na “estaca zero”, recobertos de universalismo e cosmopolitismo. Eis a concepção da crítica sobre os filmes carnavalescos, que não se resumia ao crítico citado, mas compunha-se de diversos profissionais dedicados à cultura cinematográfica nacional, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro.

Como Paulo Emílio Salles Gomes acentuou: “O fenômeno repugnou os críticos e estudiosos” (SALLES GOMES, 1980, p. 73). Acrescentaríamos: inclusive ele, como poderá ser demonstrado no argumento subsequente. Tamanha foi a repugnância da crítica especializada atinente aos filmes carnavalescos, que se convencionou intitulá-los de “chanchada”, um termo bastante pejorativo, conforme salientou o pesquisador Sérgio Augusto, pois trazia consigo a depreciação de sua origem etimológica do termo espanhol *chancho*, destinado a conceituar porcária, depois peça de teatro sem valor, apenas com intuito apenas de suscitar o riso (AUGUSTO, 1989, p. 17).

O mais agravante desse processo é a transposição dos “juízos de valor” expressos na crítica especializada para as obras que versam sobre a história do cinema brasileiro. Não é raro nas obras atinentes a história de nosso cinema aparecem apreciações estéticas similares à de Salviano Cavalcanti de Paiva e muitos outros.

Somente para citar alguns, Alex Viany chamou o gênero de “apressado” e “desleixado” (VIANY, 1959, p. 106). Paulo Emílio Salles Gomes salientou que as “chanchadas” eram “[...] a contribuição das invenções cariocas efêmeras em matéria de anedota, maneira de dizer, julgar e de se comportar [...]”, bem como, “[...] traziam, como seu público, a marca mais cruel do subdesenvolvimento” (SALLES GOMES, 1980, p. 91). Por seu turno, Jean-Claude Bernardet seguiu a risca o teor depreciativo, tanto ao mencionar seu suposto caráter alienante, “[...] desde a produção e o equipamento até a distribuição da arte” (BERNARDET, 2007, p. 35), quanto ao enfatizar sua “[...] desvalorização do modelo imposto e simultaneamente uma autodesvalorização” (BERNARDET, 1979, p. 80).

Em vista disso, uma vez mais a questão do público salta aos olhos. Os filmes carnavalescos, depreciadamente chamados de “chanchada”, possuíam um expressivo sucesso de público. O que explicaria a recepção excessivamente negativa da crítica especializada e, posteriormente, da historiografia do cinema brasileiro? Com base nas proposições de Jauss é possível esboçar uma resposta.

Ao atentarmos para o horizonte de expectativas presente no momento de fruição estética, tanto do público em geral, que garantiu o sucesso mercadológico desses filmes, quanto da crítica especializada, podemos notar um profundo descompasso. Esse, por sua vez, envolve questões mais amplas que perpassam a análise crítica exclusivamente formal dos filmes produzidos pela *Atlântida cinematográfica* e/ou a fruição estética do público em geral. Em outros termos, o horizonte de expectativas da crítica especializada corresponde a um, o do público em geral corresponde a outro.

O suposto parâmetro estético que norteia os primeiros possui profundas raízes de cunho político-ideológico. No Brasil entre dos anos até o golpe militar de 1964, o campo político e social existe um recrudescimento das idéias nacionalistas e democráticas de cunho esquerdista. Em um lado da moeda, encontravam-se as teses desenvolvimentistas surgidas no interior do ISEB (*Instituto Superior de Estudos Brasileiros*), acentuando a necessária superação do “subdesenvolvimento” através conciliação de forças progressistas formadas por proletariado, burguesia industrial nacionalista e intelectuais de classe média esquerdistas (PECAULT, 1990; TOLEDO, 1992); de outro, situava-se as teses do PCB (*Partido Comunista Brasileiro*), que sinalizavam a revolução burguesa como um estágio necessário para conscientizar as massas "e avançar rumo ao socialismo (CARONE, 1982).

Desse modo, a caracterização de nosso país como “subdesenvolvido” e culturalmente colonizado e a propagação da necessidade da luta antiimperialista em prol do desenvolvimento nacional foi uma leitura da realidade brasileira que incentivou as mais variadas críticas negativas aos filmes carnavalescos. Colocados como marca cruel de nosso subdesenvolvimento, os filmes carnavalescos foram marcados como tipo de cinema que deveria ser colocado ao largo.

Os críticos ferrenhos das “chanchadas”, em sua maioria, defensores da tese de que no processo de afirmação da identidade nacional frente aos interesses imperialistas o cinema brasileiro deveria procurar conscientizar o público de sua situação de colonizado culturalmente, consideravam os filmes carnavalescos um produto mimético do cinema hollywoodiano, totalmente desprovido de ousadia estética ou qualquer possibilidade de conscientização do público. Em outros termos, as “chanchadas” não atendiam ao horizonte de espera de uma crítica especializada ávida por películas que “supostamente” retratassem nossas mazelas sociais na tela dos cinemas.

Já o horizonte de expectativa do público que garantia o sucesso mercadológico dos filmes carnavalescos, certamente não correspondia ao supracitado da crítica especializada. O historiador Alcides Freire Ramos contribui com nosso argumento ao enfatizar que, no seguimento da crítica especializada, houve prosseguimento da concepção estética ancorada na tradição clássica ocidental (Platão e Aristóteles) que valoriza a tragédia e desprestigia a comédia (RAMOS, 2006, p. 3-4). Por contraponto, podemos auferir que possivelmente o público geral das “chanchadas” não compactuava com tal tradição clássica.

Com efeito, o mais agravante é notar que os “juízos de valor” proferidos no âmbito da crítica especializada encontrou eco preciso na historiografia do cinema brasileiro. Essa

historiografia, já em grande parte constituída no momento posterior ao golpe militar de 1964, ignorou sua própria historicidade e prosseguiu alavancando o caráter negativo atribuído aos filmes carnavalescos pelos críticos cinematográficos. Talvez o próprio fato de os críticos de cinema e os historiadores de cinema brasileiro se confundirem e, às vezes serem os mesmos indivíduos, explique essa “cristalização” da depreciação das “chanchadas” nos textos panorâmicos sobre a história do cinema nacional.

Mesmo quando o historiador do cinema nacional não é o próprio crítico especializado, outro fator digno de consideração é uma suposta ignorância no tocante aos filmes. Desse modo, a interpretação da crítica se reveste de documentação com a qual os historiadores do cinema brasileiro lidam. Nesta medida, esses historiadores, ao ignorarem os filmes, não tomarem contato com as películas mesmo, se pautam em documentos com excessiva carga interpretativa, incorrendo nos juízos estéticos dessa crítica e atendendo a um horizonte de expectativas que não consiste no seu, mas, sim, de outros.

Em última análise, retomando as considerações de Jauss, se em um primeiro momento a estética da recepção tenta dar conta do objeto artístico na sua vinculação com a recepção da mesma, posteriormente essa própria relação permite a reorganização desses papéis. Se os críticos teatrais e de cinema passam a ser os autores da obra artística, a crítica especializada verte-se na obra em si e nos historiadores (sujeitos da recepção), a partir de um horizonte de expectativas que é próprio do seu momento histórico. Dito de outra maneira, para o historiador, a crítica especializada tem uma dupla conotação: possui as relações oriundas da estética da recepção e, ao mesmo tempo, torna-se objeto de apreciação e de novas reformulações.

Algumas considerações teórico-metodológicas

As consequências teórico-metodológicas da adoção dos postulados enfatizados por Hans Robert Jauss são as mais variadas. A partir das distinções e convergências efetuadas a partir de suas proposições, elimina-se, por exemplo, a possibilidade limitadora de analisar períodos históricos por meio de apreensões gerais e globalizantes — derivadas do modelo estético do *Zeitgeist* hegeliano — tão caras ao historiador que lida com objetos artísticos quanto ao crítico especializado.

Nesse sentido, prescindir desse postulado resulta na articulação do estudo do objeto artístico em sua face sincrônica (a relação com o seu tempo, atribuindo-lhe historicidade) e diacrônica (as relevâncias adquiridas ao longo do tempo). Como resultado dessas relações, as

obras (texto crítico, literário, cinematográfico, etc.) adquirem seu valor à medida que deixam de fazer sentido apenas no momento de sua criação, o que resulta em novos olhares em diferentes períodos, dependendo do momento em que ela é redescoberta e explorada.

Nesse movimento, o objeto de recepção deixa de ser meramente estético e passa a ser histórico, conduzindo à análise reflexiva, atribuindo-lhe uma função que é, em última instância, social, pois, como sugere Jauss,

A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando o seu entendimento de mundo, e assim, retroagindo sobre o seu comportamento social (JAUSS, 1994, p. 50).

Situando as críticas teatrais e de cinema nesse ínterim, ao menos duas questões merecem ser discutidas: a primeira diz respeito às críticas sobre as encenações e as produções cinematográficas no momento exato de suas apresentações, delimitando os posicionamentos da crítica especializada e seus horizontes de expectativa. A segunda reside na retomada dessas críticas *a posteriori* e quais os seus valores mediante uma abordagem com finalidade historiográfica.

Voltando às colocações de Jauss, a literatura — e porque não a crítica teatral e de cinema? — atinge sua função ao passo que consegue promover rupturas e realocar o posicionamento do leitor frente à sociedade. Caso contrário, seus usos somente consistem em reafirmar ideias já esboçadas, deixando de acrescentar algum tipo de reflexão e passando a ser uma “literatura de culinária”: apenas reprodutiva e sem qualidade estética.

Dessa forma, a intenção de esboçar as principais características da teoria da estética da recepção visa compreender em que medida suas colocações podem ser usufruídas quando pensadas à luz das críticas teatrais e de cinema analisadas. Não obstante, os escritos de Jauss fornecem valiosas informações para situar qual é a função e o sentido dessas mesmas críticas junto à construção da história do teatro e do cinema nacionais em qualquer época, desde que analisadas em todas as suas singularidades.

As inúmeras críticas produzidas sobre os espetáculos teatrais e produções cinematográficas ressaltam, indubitavelmente, a diversidade das opiniões sobre essas obras artísticas e os horizontes de expectativas ali alocados. Longe de um consenso e, apesar de formadas por um mesmo corpo de críticos, as considerações sobre as peças teatrais e as produções cinematográficas acabam por recair sobre pontos específicos, exprimindo uma singularidade de análises e posicionamentos que são, em última instância, históricos.

Embora não seja o propósito específico de nossos argumentos, é importante ressaltar

que algumas das considerações anteriormente discutidas necessitam ser retomadas, pois são essenciais para compreender o movimento feito pela crítica especializada, sobretudo quando encarada como documentação histórica. O fato de os objetos artísticos estarem intrinsecamente permeados por questões referentes ao seu momento de produção não se configura como um dado inteiramente novo. A mesma máxima também encontra validade para a apropriação de textos escritos — críticas teatrais e de cinema, textos teatrais, roteiros de filme, etc. — em outros períodos que não são mais o nosso, pois eles adquirem novos significados e usos distintos daqueles encontrados no momento de sua criação.

Com efeito, novos sentidos são conferidos através das maneiras pelas quais diretores, críticos e historiadores abordam esses objetos. Passíveis de serem incorporados às análises, também mediadas pelos espectadores e suas particularidades, a obra de arte passa a comportar uma complexa rede de valores e interpretações que se encontram inseridas no campo de sua recepção. Portanto, o papel destinado ao receptor dessa obra de arte define quais as atribuições de sentido estarão presentes, determinando quais os aspectos serão ressaltados ou deixados em segundo plano.

Assim, o gosto e o entendimento derivariam de condições oriundas das experiências advindas do contexto em que emanam as apreciações estéticas, servindo, assim, como fonte de pesquisa e objeto de conhecimento histórico. Associadas às formulações teóricas de Jauss, as relações entre produção, recepção e historicidade da obra de arte podem, na medida em que o historiador expande sua documentação em relação às diversas produções artísticas, fornecer importantes ferramentas de interpretação. Associadas ao instrumental consolidado e presente nas práticas historiográficas, as problemáticas propostas nos estudos da estética da recepção permitem interessantes convergências nos debates travados pelos historiadores com as diversas linguagens artísticas.

Referências bibliográficas

AUGUSTO, Sérgio. **Esse mundo é um pandeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 2ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CARONE, Edgar. **O PCB – 1943 a 1964**. São Paulo: Difel, 1982.

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

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

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

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

LIMA, Mariangela Alves. Quem Faz o Teatro. In: ARRABAL, José. (org.) **Anos 70: Teatro**. Rio de Janeiro: Europa Ed., 1979-1980.

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

PAIVA, Salviano Cavalcanti de. É difícil fazer rir... O cômico no cinema brasileiro. São Paulo, **A Cena Muda**, n. 2, 1952, p. 21-23/29.

_____. Nada de novo no cinema brasileiro, exceto... NUDISMO, MACUMBA e MALANDRAGEM. São Paulo, **A Cena Muda**, n. 5, 1952, p. 10-13/26.

PATRIOTA, Rosangela. **Notas Sobre a História e a Historiografia do Teatro Brasileiro dos Anos 1970**. In: *Anais do V Congresso da Abrace: Criação e Reflexão crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2008, s/p.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e política no Brasil: entre o povo e nação**. São Paulo: Ática, 1990.

TOLEDO, Caio Navarro de. **ISEB: Fábrica de ideologias**. 2ª Ed. São Paulo, Ática, 1982.

RAMOS, Alcides Freire. Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrimo a chanchada. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, Vol. 2, Ano II, n.º. 4, outubro/novembro/dezembro de 2006, p. 1-15.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2^a Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

Trabalho enviado em junho de 2012, trabalho aceito em setembro de 2012.