UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Departamento de Artes Cênicas

CHARLES ROBERTO SILVA

Formação, Ruptura e Criação

(A recepção crítica de Sábato Magaldi aos novos dramaturgos 1966 – 1969)

SÃO PAULO

2011

CHARLES ROBERTO SILVA

Formação, Ruptura e Criação

(A recepção crítica de Sábato Magaldi aos Novos Dramaturgos 1966 – 1969)

Dissertação apresentada à Escola
de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em
Artes Cênicas.

Área de Concentração:
Teoria e Prática do Teatro.

Orientadora: Prof^a Dr^a
Elizabeth F. C. Ribeiro Azevedo

São Paulo

2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Silva, Charles Roberto

Formação, ruptura e criação: a recepção crítica de Sábato Magaldi aos novos dramaturgos 1966-1969 / Charles Roberto Silva – São Paulo: C.R. Silva, 2011.

230 p.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Elizabeth F. C. Ribeiro Azevedo

1. Dramaturgia brasileira 2. Nova dramaturgia 3. Novos dramaturgos 4. Crítica teatral 5. Magaldi, Sábato, 1927- I. Azevedo, Elizabeth F. C. Ribeiro II. Título

CDD 21.ed. – 808.2

Nome: SILVA, Charles Roberto

Título: Formação, Ruptura e Criação: A recepção crítica de Sábato Magaldi aos Novos Dramaturgos 1966 – 1969.

Dissertação apresentada à Escola
de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em
Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

A Ana Francisca, José Xavier, Ildete Francisca, José Faustino, Maria da Conceição e Olavo Mansueto, que em busca da felicidade se abriram para uma nova vida.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a Dr^a Elizabeth F. C. Ribeiro Azevedo, orientadora generosa que me acolheu e ofereceu o estímulo necessário para a realização deste trabalho.

Aos Profs. Drs. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos e Welington Wagner Andrade, pelas preciosas observações feitas no Exame de Qualificação, que foram indispensáveis para o desenvolvimento da pesquisa.

Ao Arquivo Público do Estado de São Paulo, ao Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo e ao Centro de Documentação da Fundação Nacional das Artes (Cedoc/Funarte) - aliados fundamentais na vida dos pesquisadores.

A minha mãe (Ildete), ao meu pai (José Faustino), aos meus irmãos (Ana Paula, Roberta e José Eduardo) e aos meus sobrinhos (José Nilson, Renato, Beatriz e Giulia) pelo amor incondicional. Aos amigos (regalos da vida) Augusto Velloso Pampolha, Surya Pombo, Talita Lessa, Carlos Eduardo Ribeiro, Daniela Prado, Paula Saci, Devanilson Furlan, Fernando Ferraz, Aldair Rodrigues, Marco Rosa Jr., Denise Pereira, Renato C. Araújo, Micael Cortes, Tarcisio D'Almeida, Ricardo Lourenção, Judith Zuquim, Júlio Groppa Aquino, Gilmar Lemos, Rodrigo Godoy, Rafael Vieira, Regiane Lúcio, Livia Amaral, Regina Marques, Walkíria Machado, Ivan Salmeron, Fabiana Coelho, Claudia Melo, Cícero Oliveira, Marcelo Salum, Leonardo Fraga, Regina Munhoz, Tompson Loiola e SJT.

O papel de um autor é um papel bastante pretensioso: é o de um homem que se crê em condições de dar lições ao público. E o papel do crítico? É bem mais pretensioso ainda: é o de um homem que se crê em condições de dar lições àquele que se crê em condições de dá-las ao público.

O Autor diz: Senhores, escuta-me, porque sou vosso mestre. E o Crítico: é a mim, senhores, que deveis escutar, porque sou o mestre de vossos mestres.

(Dennis Diderot – *De La poésie dramatique*. Trad. Livre: Décio de Almeida Prado)

RESUMO

SILVA, C. R. Formação, Ruptura e Criação: A recepção crítica de Sábato Magaldi aos Novos Dramaturgos 1966 – 1969. 2011. 232f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

A proposta principal desta dissertação é analisar a recepção que o crítico teatral Sábato Magaldi ofereceu no *Jornal da Tarde* às primeiras montagens das peças de Antonio Bivar, Leilah Assunção, José Vicente de Paula, Consuelo de Castro e Isabel Câmara e quais as questões em evidência na cena teatral paulista e carioca, durante a segunda metade da década de 60, que levaram Sábato Magaldi a considerá-los representantes da Nova Dramaturgia Brasileira.

O trabalho possui três capítulos. No primeiro, procuramos apontar aspectos históricos da constituição da imprensa como esfera pública e da crítica teatral nos jornais diários do Rio de Janeiro e São Paulo entre os séculos XIX e XX. O segundo, por sua vez, aborda o legado de Sábato Magaldi para a crítica nacional, além de recuperar os principais debates teóricos envolvendo os críticos e a classe teatral paulista durante a década de 60. Por fim, o último capítulo, construído a partir de uma acervo documental amplo, trata da recepção que o crítico do *Jornal da Tarde* deu às montagens dos chamados novos dramaturgos.

Palavras-Chave: Dramaturgia brasileira, Nova Dramaturgia, novos dramaturgos, crítica teatral, Sábato Magaldi.

ABSTRACT

SILVA, C.R. Formation, Rupture and Creation: Sábato Magaldi's critical reception to the New Dramaturgists - 1966 – 1969. 2011. 232f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

The main goal of this essay is to analyze the reception given by the theater critic Sábato Magaldi at the *Jornal da Tarde* newspaper to the first stagings of the plays by Antonio Bivar, Leilah Assunção, José Vicente de Paula, Consuelo de Castro e Isabel Câmara. Also, which are the relevant issues on both Rio de Janeiro and São Paulo theater scenes, during the second half of the 1960's, that lead Sábato Magaldi to single the above mentioned authors as representants of Brazilian new dramaturgy.

The essay has three chapters. The first tries to identify historic aspects of the constitution of the press as public sphere and of the theater critic on Rio de Janeiro and São Paulo daily newspapers between the centuries 19 and 20. The second approaches Sábato Magaldi's legacy to the national critics, and recovers the main theoretical debates involving critics and theater workers during the 1960's. At last, the third chapter, built upon a wide collection of documents, addresses the reception provided by the critic of the *Jornal da Tarde* to the stagings of the so-called new dramaturgists.

Keywords: Brazilian dramaturgy, New dramaturgy, new dramaturgists, theater critics, Sábato Magaldi.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I – FORMAÇÃO.....	16
CAPÍTULO II – RUPTURA.....	92
CAPÍTULO III – CRIAÇÃO.....	164
CONCLUSÃO.....	217
REFERÊNCIAS	223

INTRODUÇÃO

Pouco mais de quatro décadas separam o presente trabalho da primeira recepção que o crítico teatral Sábato Magaldi realizou para as montagens dos textos de Leilah Assunção, José Vicente de Paula, Consuelo de Castro e Isabel Câmara.

No texto “*A grande força do nosso melhor teatro*”, publicado no *Jornal da Tarde*, no mês de agosto de 1969, o comentarista apontava, num primeiro momento, para aqueles autores como os representantes da nova dramaturgia brasileira. Em janeiro de 1970, retornando ao assunto, o crítico oficial do *JT*, acrescentava ao grupo o dramaturgo Antonio Bivar.

É bem verdade que, em relação à profícua produção teatral brasileira da década 60, pouco foi escrito sobre a Nova Dramaturgia Brasileira, todavia, quem se aventurou em fazê-lo, conseguiu explorá-la de forma um tanto criativa, deixando, no mínimo, apontamentos indispensáveis às pesquisas futuras.

Fora as safras de texto que Sábato Magaldi produziu sobre o fenômeno da Nova Dramaturgia Brasileira, como podemos constatar nos livros *Moderna dramaturgia brasileira* e *Panorama do teatro brasileiro*, alguns trabalhos acadêmicos tomaram a produção dos novos dramaturgos como objeto de análise.

O primeiro deles “*Dramaturgia feminina no teatro brasileiro contemporâneo: a contribuição de São Paulo*”, de Elza Cunha de Vicenzo, seguido de *A Geração de 69 no teatro brasileiro: mudança dos ventos*, de Sônia Regina Guerra, ambos elaborados na década de 80. E dois outros estudos, *Nova Dramaturgia: anos 60, anos 2000* de Ana Lúcia Vieira de Andrade e *Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68*, de Welington Wagner Andrade, colocaram novamente os

trabalhos daqueles autores e de outros em evidencia nos primeiros anos do século XXI.

O enorme fascínio pelos debates culturais e artísticos em evidencia no país durante os anos 60 e uma acentuada queda por aqueles que estavam postos no campo teatral levaram-nos a escolher a Nova Dramaturgia como objeto de análise para o mestrado.

Na primeira conversa com a orientadora, constatou-se que o foco de análise da pesquisa precisaria de contornos mais precisos. Afinal, no que o nosso estudo poderia ser diferente dos trabalhos que trataram do assunto desde os anos 80?

Estava lançado o primeiro desafio: redescobrir um novo ângulo para abordar os trabalhos da geração 69. Ao retomarmos a leitura das dissertações e teses que enfrentaram a Nova Dramaturgia, a proposta inicial de investigar os textos dos novos dramaturgos se esfumou por completo. Brotava um novo anseio: explorar a recepção que os críticos teatrais haviam dado para aqueles autores na imprensa diária.

Inicialmente desejávamos cotejar as críticas de Sábato Magaldi, no *Jornal da Tarde* com as de Yan Michalski, no *Jornal do Brasil*. No período de qualificação, a banca examinadora apresentou um arranjo mais que lúcido; ao invés de considerar as produções dos dois comentaristas sobre o assunto, seria mais elucidativo, tratar da recepção orquestrada por um deles. A escolha da produção de Sábato Magaldi sobre o assunto foi imediata, afinal, ele havia cunhado o termo Nova Dramaturgia.

Não nos interessava tratar os apontamentos da crítica teatral como fonte histórica, embora ela tenha este valor, também, queríamos nos enveredar pelos contextos das ideias que levaram Sábato Magaldi a formular a hipótese de uma Nova Dramaturgia no final da década de 60.

O que estava em debate na seara teatral no momento em que o crítico se posicionou a este respeito? O que levava o crítico a definir a hipótese de jovens escritores produzindo uma nova dramaturgia? Haveria na concepção da crítica teatral uma velha dramaturgia? Como os críticos teatrais, mesmo atuando numa imprensa acusada de comercialismo, no que tangia aos assuntos teatrais, durante segunda metade da década de 60, permaneciam tendo uma ascendência fundamental sobre os debates teatrais e sobre a classe artística do Rio de Janeiro e São Paulo? E, por fim, como os apontamentos dos críticos de teatro orientavam a escrita da história do teatro brasileiro?

As perguntas sobre o tema ganhavam forma à medida que nos enveredávamos por obras de autores como Paul Veyne, representante da *Escola dos Annales*, que dedicou parte dos seus estudos questionando o modo como a história tendia a ser escrita; Quentin Skinner e John Pocock, representantes da *Escola de Cambridge*, que teorizaram sobre os aspectos do cotidiano que estavam envolvidos na tessitura de um contexto de ideias e, também, sobre as redes intelectuais; Hans Robert Jauss representante da *Teoria da Recepção*. Partindo deste referencial teórico seguimos para a construção dos três capítulos da dissertação.

No primeiro deles, apresentamos um estudo ligeiro sobre a constituição da imprensa como *Esfera Pública* e crítica teatral. No caso da crítica teatral, uma justificativa se faz necessária; o alvoroço dos críticos na imprensa diante dos textos dos novos dramaturgos reacendeu as discussões sobre o papel do dramaturgo nacional na consolidação do teatro no Brasil. Esta questão, à medida que investigávamos os apontamentos sobre a Nova Dramaturgia, nos levava à seguinte constatação: as colocações da crítica teatral em relação aos textos dos jovens dramaturgos reabria a terceira fase dos escritos da moderna crítica teatral brasileira sobre a produção

dramatúrgica de autores nacionais. A primeira delas ocorrera durante a década de 40 e a segunda, no final dos anos 50, com a participação ativa de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi.

As reivindicações dos principais nomes da crítica teatral moderna, em torno da questão do dramaturgo nacional, nas décadas 50 e 60, levavam-nos ao próprio ideário que orientou o trabalho dos críticos teatrais na imprensa do século XIX.

Por se tratar de um estudo cujo foco se volta à historicização de ideias, pareceu-nos necessário criar, no primeiro capítulo, um estudo panorâmico sobre a crítica teatral na imprensa do Rio de Janeiro e São Paulo. Dentre as muitas leituras realizadas, as obras de Jürgen Habermas, Décio de Almeida Prado, João Roberto Faria, Sérgio Carvalho e Victor Adler Pereira tiveram de um valor inestimável à composição da primeira parte da dissertação.

No segundo capítulo, por sua vez, estudamos mais meteticulosamente a obra crítica de Sábato Magaldi e a veiculação dos assuntos teatrais, entre os anos de 1966 a 1969, no *Jornal da Tarde*.

Por fim, o último capítulo do contexto da recepção e da recepção que Sábato Magaldi ofereceu aos textos dos novos dramaturgos.

Para a elaboração da segunda e terceira parte do trabalho, tomamos como guia à investigação a documentação jornalística. Em função do tempo e espaço disponíveis, abrimos mão, assim, dos registros memorialísticos que constituem o grosso das fontes utilizadas para a escrita da história do teatro brasileiro.

A pesquisa sobre a Nova Dramaturgia Brasileira possibilitou-nos investigar o campo da crítica teatral brasileira.

Capítulo I

Formação

Iluminismo, imprensa e crítica

A fé do Iluminismo, durante o século XVIII, no poder do conhecimento criou, entre seus fiéis, aquilo que eles costumavam denominar como “República das Letras”, ou seja, um reino do qual a política estaria ausente, não haveria fronteiras, e tampouco desigualdade que, se ali existisse, seria determinada pelo talento. Para aqueles que nela acreditavam qualquer um poderia integrá-la, desde que dominassem a leitura e a escrita.

Portanto, a boa cidadania na República ao estilo dos Iluministas apenas seria possível por meio do domínio destas técnicas. Saber ler e escrever era importante para eles porque caberia aos escritores formular as ideias, e aos leitores julgá-las; mas podemos pensar que essas capacidades requeridas pela República poderiam ser adquiridas e, uma vez dominadas, testemunhariam a habilidade desses homens e mulheres em conduzir seus destinos a partir do seu próprio entendimento, dispensando para tanto a condução do outro e servindo, portanto, a si mesmo.

O reino da felicidade, representado pelo imaginário da República da Letras, nos coloca diante do próprio pensamento Iluminista, o qual substituía a fé, a superstição, a tradição e o preconceito pela Razão – a esta última somando-se também a crítica e a ideia de público.

É importante ressaltar que os pensadores ligados às ideias “Ilustradas” exigiam reformas; não havia no horizonte deles, porém, a perspectiva de revolução. Seu papel, de acordo com aquilo que afirmavam a respeito de si mesmos, era o de educadores:

Voltaire, Rousseau, Diderot e D’Alembert, designando a si mesmos como “homens de letras”, muitas vezes foram descritos como os primeiros intelectuais, independentes de patronos, ou mesmo como a primeira manifestação de *intelligentsia*, no sentido de serem críticos sistemáticos do regime sob o qual viviam. Eles tentaram difundir sua mensagem, dentro e fora da

França, embora não buscassem atingir o “povo”. Voltaire em particular foi desdenhoso com o que chamava “ralé” [*canaille*].¹

Nas palavras do historiador norte-americano Robert Darnton:

[...] a República das Letras só era democrática em princípio. Na prática, era dominada pelos ricos e bem-nascidos. Longe de conseguirem viver do que escreviam, a maioria dos autores precisava cortejar mecenas, solicitar sinecuras, fazer *lobby* em busca de indicações para periódicos estatais, escapar de censores e usar de subterfúgio para ter acesso aos salões e academias onde reputações eram criadas. Ao mesmo tempo em que sofriam humilhações nas mãos de seus superiores sociais, se voltavam uns contra os outros. [...] Os conflitos pessoais se misturavam às distinções sociais. Longe de funcionar como ágora igualitária, a República das Letras sofria da mesma doença que corroeu todas as sociedades do século XVIII: o privilégio.²

O imaginário em torno da República das Letras passou a frequentar as reuniões dos salões, orquestradas por senhoras aristocratas, e os cafés, que eram territórios propícios à sociabilidade entre a nobreza e a burguesia.

Na França do XVIII, os jornais – proibidos de tratarem de assuntos políticos – converteram os cafés, marcados pela comunicação oral, em locais onde a cultura se tornou politicamente importante. Conforme os apontamentos de Asa Briggs e Peter Burke:

No século XVIII, em Paris, os principais cafés incluíam o Café de Maugis, um centro de ataque à religião, e o Procope's, frequentado pelos principais intelectuais do Iluminismo, como Denis Diderot. Em várias cidades, as autoridades, preocupadas com a possibilidade de os cafés estimularem comentários subversivos sobre o governo, mantinham-nos sob vigilância.³

¹ BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia*. São Paulo: Jorge Zahar, p.102.

² DARNTON, Robert. *A questão dos livros*. São Paulo: Cia das Letras, 2010, pp.22-23.

³ BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *op. cit.*, p.37.

Concomitante a isso, as ideias iluministas passaram a circular por cartas manuscritas, cujos destinatários estavam espalhados pela Europa e pelas Colônias Britânicas da América do Norte.

A palavra também se difundia através de cartas manuscritas, pois o século XVIII foi uma era grandiosa de intercâmbio epistolar. Ler a correspondência de Voltaire, Rousseau, Franklin e Jefferson – cada uma preenchendo cerca de cinquenta volumes – é como assistir à República das Letras em funcionamento. Esses quatro autores debatiam todas as questões de seu tempo num fluxo constante de cartas que cruzava a Europa e os Estados Unidos numa rede de informação transatlântica.⁴

Na modalidade dos textos impressos havia uma complexa rede que envolvia impressores, comerciantes de livros, prestígio de escritores e privilégio real, o qual autorizava a publicação de um livro e a censura, cuja função era permitir ou não a versão integral de uma obra.

Diante de tal quadro, a comunicação clandestina – que se organizou frente a censura do Estado e da Igreja e que era responsável pela difusão de livros contrabandeados do exterior ou produzidos secretamente – gradativamente despertou o interesse do público leitor por autores e obras que, de acordo com a leitura Briggs e Bruke, passariam despercebidos, caso o controle sobre as impressões não fosse tão rígido como foi durante o Antigo Regime. A comunicação clandestina já era uma prática amplamente difundida na cena europeia desde o século XV:

Os livros impressos frequentemente eram contrabandeados nas fronteiras. No início da década de 1550, havia rotas clandestinas regulares da Suíça para Veneza, por onde viajavam livros heréticos. No começo do século XVII contrabandeavam para a Espanha livros proibidos, normalmente não encadernados (grandes bíblias escondidas em peças de fazenda e pequenos catecismos disfarçados como pacotes de cartas de jogar). Livros de crítica de Luís XIV e à sua Corte eram

⁴ DARNTON, Robert. *Op. cit.*, p.22.

publicados em francês, em Amsterdã e depois contrabandeados para a França.⁵

No caso da França, as publicações que circulavam, sob o signo da clandestinidade, eram chamadas pelos livreiros de *livres philosophiques*; nesta categoria estavam inclusas as obras pornográficas, as heréticas e as politicamente subversivas.

Outros elementos importantes do universo da clandestinidade foram os jornais não oficiais, muitas vezes lidos em voz alta e discutidos nos cafés. Para o sociólogo alemão, Jürgen Habermas, no livro *Mudança estrutural da esfera pública*⁶, (publicado em 1962), os jornais, os cafés, os clubes, os salões, como locais de divulgação do ideário Iluminista, comporiam um sistema de mídia em que elementos distintos trabalhariam em conjunto.

A obra de Habermas foi o primeiro trabalho dedicado à sondagem do conceito de *esfera pública*. Para o autor, trata-se de uma zona para o discurso em que as ideias são exploradas e na qual, ao mesmo tempo, uma visão pública pode ser expressa. No caso da França, o ideário iluminista que se propagou pelas diversas mídias ao mesmo tempo em que atingiu o propósito pedagógico dos iluministas (de educar através da leitura e da escrita) corroborou o aparecimento da opinião pública: para se ter uma ideia disso, os primeiros registros deste termo em francês apareceram em 1750.

No final do século XVIII, o governo francês reconheceu a opinião pública como uma entidade que precisava ser informada:

Ao fazer isso, ajudou a oposição a derrubar o *Antigo Regime*; dessa maneira a Revolução pode ser descrita como a continuação do

⁵ *Idem, ibidem*, p.60.

⁶ HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

Iluminismo sob outra forma. O apelo à razão, personificada como deusa, e aos “direitos dos homens”, tratados como universais, seguiam as tradições do Iluminismo. Os *philosophes* eram venerados, e o corpo de Voltaire foi levado em procissão solene para ser sepultado no Panthéon em 1791. No entanto, o programa revolucionário foi mais radical. Deveria mudar o sistema em vez de reformá-lo. A reorganização do calendário, tornando 1792 o “Ano 1”, foi importante ato simbólico, um declaração de independência em relação ao passado.⁷

Com a Reforma na Alemanha no século XVI, e a Inglaterra marcada por crises e revoluções no XVII, houve a constituição de uma esfera pública que, segundo Jürgen Habermas, caracterizara-se pela temporalidade, a qual se orquestrava ao sabor da conjuntura.

Repetidas vezes as disputas entre as elites levaram-na a requisitar apoio de um grupo maior, frequentemente descrito como “o povo”. Para atingir esse grupo mais amplo, as elites não podiam se basear na comunicação boca a boca, e então começaram a promover debates públicos e utilizar panfletos.⁸

Na França de 1789, a imprensa, organizada em jornais e periódicos que elevaram o tom da crítica em relação às autoridades, já era suficientemente forte, a ponto de alguns autores tratarem-na como uma força de grande magnitude, levando-os a compará-la à nobreza, ao clero e a burguesia, tamanho o poder de sua influência.

É importante salientar que a experiência francesa não significou somente a consolidação de um modelo de imprensa noticiosa no XVIII, copiada pelos países que se deixaram penetrar pelos ideais iluministas – afinal a questão do analfabetismo era um problema generalizado em grande parte dos países católicos do continente. Mais de uma rede mídias atuou em diferentes frentes, na divulgação dos ideais de Liberdade,

⁷. HABERMAS, Jürgen. *Op. cit.*, p.103.

⁸. *Idem, ibidem*, p.82.

Fraternidade, Igualdade, Nação, Pátria, Povo e Cidadão, o que contribuiu progressivamente para a destruição de antigas tradições. Conforme sugere Habermas:

A Revolução na França criou da noite para o dia o que na Grã-Bretanha havia levado mais de um século de evolução constante; as instituições para o debate crítico público de matéria política. A mídia francesa desempenhou um papel necessário, tanto na destruição de tradições antigas quanto na invenção de novas, ao tentar criar uma nova cultura política sem igreja ou rei. Não é por acidente que a frase *opinion publique* e “propaganda” tornaram-se de uso comum na época.⁹

O que se assistiu na Europa, a partir da experiência da imprensa francesa da segunda metade do século XVIII, foi a constituição de um discurso por parte dos editores dos periódicos (que se tornaram diários), caracterizado por uma suposta isenção diante do debate político.

Segundo o receituário que passou a orientar a livre imprensa, em contraposição à imprensa oficial, caberia a seus editores observarem os debates promovidos pelos partidos políticos sem tomar parte destes e levarem os debates filosóficos para fora das academias, visando com isso atingir um público maior, que estava localizado principalmente nas assembleias, clubes e cafés.

Outra invenção desse periodismo, à moda francesa, foi a inclusão em suas páginas de eventos cotidianos, questões estéticas, última moda, a convocação de leitores para enviarem missivas para os impressos, além dos primeiros vestígios daquilo que conhecemos como propaganda.

Os efeitos do aparecimento de jornais e outros noticiosos têm sido discutidos desde aqueles dias até hoje. No início, eles tiveram seus críticos, alguns se queixando de que traziam à luz o que devia ser mantido em segredo, outros acusando-os de trivialidade. O jornal *Il*

⁹ HABERMAS, Jürgen. Mudança estrutural da esfera pública. *apud* BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia*. São Paulo: Jorge Zahar, 2003, p.106.

Caffè, de Milão, alegava que abria as mentes das pessoas e, mais exatamente, transformava romanos e florentinos em europeus. O aparecimento de novos tipos de livros de referência, com o “dicionário jornalístico” ou dicionário das gazetas, mostra que tais publicações abriam o horizonte de seus leitores, pelo menos ao tornar as pessoas conscientes daquilo que elas não sabiam.

Dois exemplos concretos de como ajudar a moldar as atitudes de seus leitores referem-se ao suicídio e ao ceticismo. Em *Sleepless Souls* (1990), Michael MacDonald e Terence Murphy escrevem que “o estilo e o tom das histórias dos jornais sobre suicídio promoveram uma atitude secular crescente e simpática sobre esse ato” no século XVIII na Inglaterra. Essa impressão foi-se criando pela frequência dos relatos, que mostravam o suicídio como coisa comum. As cartas dos que se matavam eram publicadas nos jornais, permitindo aos leitores ver o evento do ponto de vista dos atores, sendo que essas cartas, por sua vez, influenciavam o estilo de outras deixadas por suicidas posteriores.¹⁰

A organização de uma Imprensa Livre, na cena europeia, principalmente a partir das últimas décadas do XVIII, detentora de poder de influência diante daquilo que se constituiu como opinião pública, foi gradativamente atraindo para suas sessões homens de ciência, filósofos e homens de letras, os quais podem ser classificados como críticos.

Embora a questão da censura fosse um fato que ainda assombrava a imprensa europeia até as três últimas décadas do XIX, coube ao periodismo diário a domesticação dos grandes contingentes populacionais que viviam em verdadeiro estado promiscuidade, diante de um quadro de grandes transformações econômicas, políticas e sociais, decorrentes da maciça industrialização e urbanização, principalmente na parte ocidental do continente ao longo daquele século.

A mera presença de multidões urbanas insufladas por líderes militantes, ou quase tão perigosas quanto estas, “de massa sem líderes”, pode provocar tanta apreensão entre os proprietários quanto a linguagem que usavam, assim como o medo da “turba” dos tempos pré-industriais.¹¹

¹⁰ HABERMAS, Jürgen. Mudança estrutural da esfera pública. *apud* BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia*. São Paulo: Jorge Zahar, 2003, pp.78-79.

¹¹ HABERMAS, Jürgen. *Op. cit*, p.122.

No caso da colônia brasileira, a instalação do Estado português, nessas terras, a partir de 1808, desencadeou um processo de mudanças que, para uma colônia administrada aos moldes do capitalismo comercial monopolista, configurava-se como uma transição com feição radical, colocando fim ao *Antigo Sistema Colonial*¹², do qual o Brasil era uma peça fundamental nos interesses portugueses.

As diversas medidas tomadas pela coroa na consolidação do novo reino, além da abertura dos portos, envolveram desde incentivos para a criação de redes de abastecimento ao redor da nova capital do Império, o Rio de Janeiro¹³, até a implantação de estradas que visavam a melhoria das comunicações entre as províncias, o estímulo ao povoamento do reino, os incentivos à migração estrangeira, a criação de um aparelho cultural para o desfrute da nobreza e das elites locais (constituído por teatro, biblioteca, passeios públicos, academias, imprensa, faculdades e escolas voltadas à formação de jovens da elite letrada local), além de atrair para a corte toda sorte de artistas oriundos principalmente da Europa, como foi o caso das missões artísticas, que registraram sistematicamente a organização da esfera privada do novo Reino.

Tratou-se de uma experiência de urbanidade inédita, pois de acordo com a leitura de Sérgio Buarque de Holanda, “toda a estrutura de nossa sociedade colonial teve sua base fora dos meios urbanos [...] e o que os portugueses instauraram no Brasil foi, sem dúvida, uma civilização de raízes rurais”¹⁴. O processo de racionalização aplicado na organização da nova sede da monarquia, por meio do seu planejamento urbano era um engenho herdeiro da tradição europeia, que inaugurava a experiência de urbanidade no Brasil.

¹² NOVAIS, Fernando. *Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial*. São Paulo: Hucitec, 1996.

¹³ No quadro das reformas pombalinas, o Rio de Janeiro tornou-se capital da colônia em 1763.

¹⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p.73.

Todos esses processos, que a historiadora Maria Odila da Silva Dias chamou de “a interiorização da metrópole”,¹⁵ marcados pelas migrações das instituições portuguesas para o *além-mar*, encontraram amplo apoio tanto entre comerciantes portugueses estabelecidos na terra, quanto em meio à elite ilustrada nativa, os quais se uniram para promoção de seus interesses. Destarte, o processo de instalação da família real no Brasil inaugurou o que podemos definir como um “período de paz” entre as elites para a construção e organização do novo reino.

A união entre os interesses da elite nativa e dos comerciantes portugueses colocou fim a quase dois séculos de lutas em torno de questões comerciais, as quais estavam prioritariamente relacionadas ao abastecimento da Colônia, conforme podemos observar no caráter das revoltas nativistas.

Para o estabelecimento disto que estamos entendendo como “período de paz”, a presença do monarca português teve papel fundamental, com um manejo hábil, que envolvia benesses, concessões e honrarias. Tornou-se uma espécie de árbitro diante dos interesses de brasileiros e portugueses e garantiu algo que em alguns países da Europa e nos Estados Unidos já não se sustentava mais: o caráter privativo do poder exercido pelo monarca.

A manutenção do poder privativo na mão do monarca pode ser entendida também como um testemunho do forte controle que Portugal manteve sobre a colônia, durante três séculos, o qual desarticulou qualquer possibilidade de constituição de uma esfera pública com traços locais.

¹⁵ DIAS, Maria Odila Leite da Silva. A interiorização da metrópole. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). 1822 – *Dimensões*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

À luz das transformações sofridas na Europa e nos Estados Unidos (as quais tiveram como pilar de sustentação a organização de uma esfera pública, para lembrar o conceito de Habermas), o processo de instalação da imprensa no país, através do decreto real de 13 de maio de 1808, criando oficialmente a Imprensa Régia, oferece-nos pistas no mínimo interessantes de como o alinhamento entre elites, que estavam envolvidas diretamente no ordenamento do novo reino, corroborou a criação de um tipo de imprensa, que herdava a tradição do *Antigo Regime*, na qual o Estado era o responsável pelo controle da produção e pela circulação de informações.

A *Gazeta do Rio de Janeiro* pertencia à Secretaria do Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, e era redigida por seus oficiais. Nas suas quatro a oito páginas bissemanais, durante os 14 anos em que circulou, foram impressas notícias do estrangeiro, da família real, atos do governo e muitos anúncios. Apesar de declarar, logo no primeiro número, que não era uma publicação oficial do governo, nada a impedia a deixar de sê-lo. Tanto as feitas pela Imprensa Régia – também dirigida por prestigiados membros da corte portuguesa – como a *Gazeta do Rio de Janeiro*, além do fato de serem administradas por membros do Estado português, eram ainda submetidas aos seus censores.¹⁶

Ora, se os acordos entre monarquia e elites tropicais apontavam para a exclusão da ideia de público nas questões administrativas, à medida que nos afastamos dessa zona, encontramos elementos que já estavam operando no sentido de dar os primeiros passos na militância para o reconhecimento de uma esfera pública no Brasil.

O *Correio Brasiliense* ou *Armazém Literário*, de Hipólito da Costa, impresso em Londres, surgiu apostando em uma nova racionalidade cujo veículo para as discussões das questões públicas era a imprensa, de acordo com a pesquisadora Lavina Ribeiro:

¹⁶ RIBEIRO, Lavina Madeira. *Imprensa e espaço público: a institucionalização do jornalismo no Brasil (1808-1964)*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004, p.36.

O *Correio Brasiliense* era um periódico mensal relativamente caro para o poder aquisitivo das populações urbanas livres da época, chegando ao Brasil, por vezes, com três ou quatro meses de atraso, mas que compensava estes entraves com o grande número de páginas impressas e a novidade de um discurso fundamentalmente informativo, analítico e opinativo. É aceitável que tantos autores nacionais o relevem à posição de periódico inaugural da imprensa brasileira, dado que, do ponto de vista discursivo, esta é a primeira publicação, tanto no Brasil, como em Portugal, a pressupor uma esfera de discursividade pública no País, em termos comparáveis com aqueles em que histórica e sociologicamente ela se desenvolveu nas sociedades europeias dos séculos XVIII e XIX. É o primeiro periódico a discutir publicamente questões até então particulares do Estado português, ancorado, em certa medida, nas premissas e procedimentos próprios à racionalidade comunicativa, como liberdade individual de expressão e a igualdade de condições dos integrantes do seu público.¹⁷

Embora houvesse por parte das elites a adoção do “arcaísmo como projeto”, a circulação do *Correio Brasiliense* possibilita-nos perceber um pouco melhor que não eram totalmente desconhecidas por aqui as ideias que se associaram na orquestração da Opinião Pública no cenário europeu e norte-americano:

Os leitores de Hipólito da Costa eram, provavelmente, os componentes do que se poderia denominar de elite brasileira, grande parte dela integrada aos quadros da burocracia estatal. [...] a elite brasileira não necessariamente compartilhava uma mesma origem social, mas dependia, em geral, dos rendimentos obtidos no serviço público e homogeneizava-se por treinamento e internalização de uma disciplina da carreira.¹⁸

Tratava-se de um caso um tanto *sui generis* o tipo de imprensa admitido no Brasil a partir da sua legalização. O modelo da *Gazeta do Rio de Janeiro* não se preocupava em registrar a esfera local, os interesses recaíam exclusivamente sobre os assuntos estrangeiros e as notícias referentes à família real e suas coirmãs europeias. De acordo com a sugestão de L. M. Ribeiro, ela funcionava quase como um órgão de propaganda da corte portuguesa.

¹⁷ RIBEIRO, Lavina Madeira. *Op. cit.*, p.38.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p.59.

O Correio Brasiliense, ainda que fosse impresso na Inglaterra, possuía um caráter informativo, analítico e opinativo. Era um jornal que continha um forte tom doutrinário, segundo os pesquisadores que se debruçaram sobre tema, que circulava com a chancela real e que, de certo modo, adaptava-se, diga-se de passagem, muito bem aos limites da discussão sobre liberdade de expressão impostos pela censura real.

A geração dos anos 1820, que atuou no processo de Independência do Brasil, tornou realidade aquilo que no *Correio Brasiliense* aparecia como sugestão a respeito da liberdade de opinião.

A partir de 1821, começaram a circular concomitantemente uma série de jornais pelo Brasil, que rompiam com o modelo de publicação autorizado pela censura real, cujos promotores, filiados aos postulados do Iluminismo, colocavam em prática o que era considerado espírito da República das Letras: a crítica e a ideia de público. A imprensa paulatinamente transformou-se no principal palco para o debate político.

Formou-se, então, nesses anos de 1821 e 1822, com elementos visíveis e ativos, nas principais cidades brasileiras, uma esfera pública liberal de feição essencialmente política, que tinha na imprensa sua principal instituição. Fatores externos desencadearam o seu novo espaço de discursividade pública com decisiva força interventora sobre o longo processo de consolidação das instituições político-jurídicas do Estado brasileiro. A distinção dos atributos institucionais que a imprensa adquiriu neste período depende da compreensão das finalidades, estrutura e poder de atuação desse espaço público emergente. As razões do seu aparecimento, como já foi visto, derivam das ameaças concretas que sombrearam as conquistas políticas e econômicas já adquiridas pelo País.¹⁹

O debate político inaugurado pela geração de 1820, em sua atuação na imprensa, foi marcado pela defesa da nacionalidade. Tratava-se, *grosso modo*, de uma geração que

¹⁹ RIBEIRO, Lavina Madeira. *Op. cit.*, p.64.

se formou sob a égide dos últimos resquícios do Estado absolutista e, portanto, avessa a essa forma de governo, embora tenha admitido conviver, após a Independência, com o Poder Moderador – uma forma de exercício de poder que descendia da linhagem do absolutismo. Essa geração conhecia o ideário da República das Letras – seja pela educação recebida na Europa ou pelo conhecimento dos desdobramentos que tiveram as últimas revoluções do século XVIII – e inspirou-se nesse ideal. Por fim, eles vivenciaram a implementação de um modelo de urbanidade até então desconhecido nessas paragens.

[...] esses novos bacharéis e clérigos, com seu prestígio crescente na sociedade colonial e com sua mentalidade nova, romântica e revolucionária, marcavam o triunfo político não só do homem da cidade sobre a gente do campo, mas da Colônia contra a Metrópole, dos ideais republicanos sobre as tendências monárquicas de portugueses e proprietários de terra [...]. Não eram apenas novos costumes que traziam esses rapazes educados na Europa, mas o sentido de pátria pela consciência mais viva das diferenças que cada vez mais distanciavam a Colônia da Metrópole.²⁰

Não se pode tratar da formação do Império brasileiro e da sua consolidação sem considerar o poder que a imprensa ganhou ao longo desses anos; basta averiguarmos a legislação que passou a regulamentar a prática jornalística no país com a Constituição de 1824 e os diversos nomes da política imperial que atuaram na imprensa antes do início da sua vida pública.

Ainda que o problema do analfabetismo fosse uma chaga sem solução, era pelos jornais que acontecia o debate político, e dele participavam poucos, afinal a maioria da população brasileira era composta por escravos e homens livres pobres, que não tinham acesso aos códigos do universo letrado – a saber, a leitura e a escrita.

²⁰ AZEVEDO, Fernando *apud* RIBEIRO, Lavina Madeira. *Imprensa e espaço público: a institucionalização do jornalismo no Brasil (1808-1964)*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004, p.61.

Seguindo a sugestão de Maria Helena Capelato e Maria Lígia Coelho Prado: [A imprensa foi utilizada] “como instrumento de manipulação de interesses e de intervenção na vida social”.²¹ Foi no interior dessa imprensa, marcada pela discussão política, que gradativamente se orquestrou uma vida literária, a qual garantia para a chamada “aristocracia do espírito” o acesso à vida pública. Segundo Fernando Azevedo, foi

[...] no ambiente literário que se estabeleceram e se estreitaram as comunicações entre profissionais: pois se as letras ornando o diploma e a fortuna facilitavam o acesso à vida pública, não eram elas, pelo idealismo que costumavam estimular, as mais capazes de habituar os homens, colocados em pontos de observação, a ver sem amarguras a política em estado de nudez (...). Para libertar-se da tirania da profissão e escapar às especializações estreitas, não havia outro recurso para o brasileiro senão a literatura que lhe alargava os horizontes, lhe dava novas armas intelectuais (...). Assim, pois, se poucos profissionais deveram todo o prestígio que conquistaram exclusivamente ao exercício de sua profissão, a maior parte dos que, entre eles, atingiram as eminências intelectuais, não só desempenharam as letras, mas nela procuraram e às vezes encontraram um ponto de apoio e o meio eficaz para dilatar a sua autoridade além da fronteira das profissões liberais. Em alguns as letras acabaram por dominar a profissão; em outros, prevaleceu sobre as letras (...) e, em raros, a profissão e a arte literária, elevando-se a um alto grau, associaram-se e equilibraram-se (...). Essa atração pelas letras chegou a gentilizar-se de tal modo no Brasil, que nenhum profissional parecia julgar-se completo sem se dobrar de um “letrado”. Os bacharéis foram os mais sujeitos a essa atração. Não havia quase estudantes de direito que não pagassem esse tributo à poesia e à retórica ou perpetrasse, na mocidade, alguns ‘pecados’ literários (...). Foi a época dos poetas, dos organizadores, cronistas, eruditos, gramáticos e letrados.²²

A crítica teatral no Brasil a partir do século XIX

O processo de organização da vida literária, no transcurso do século XIX, embora rico em aspectos, leva-nos a optar pela investigação da seara teatral e mais

²¹ CAPELATO, Maria Helena Rolim; PRADO, Maria Lígia Coelho. *O bravo matutino – imprensa e ideologia: o jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1986. p.19.

²² AZEVEDO, Fernando *apud* RIBEIRO, Lavina Madeira. *Imprensa e espaço público: a institucionalização do jornalismo no Brasil (1808-1964)*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004, p.167.

especificamente do modo como os assuntos teatrais foram permeando a esfera pública e tornando-se recorrente no cotidiano do público que lia os periódicos que circulavam nesse período.

O primeiro registro que comentava uma apresentação na imprensa de que temos notícia apareceu em 1826 no diário carioca *O Spectador Brasileiro*, segundo nos informa Luís Antônio Giron, no livro *Minoridade Crítica*.²³ O texto, cujo título era *Representação d'Adelina*, embora não tenha garantido seu lugar na posteridade, configurou-se como um fato inédito, em duplo sentido: era a primeira vez que aparecia circulando na esfera pública um comentário sobre uma apresentação de ópera²⁴ destinado ao público leitor e, ainda pelo caminho do ineditismo, era a primeira vez que surgia na imprensa brasileira, recém-organizada e ainda marcada pelo predomínio das discussões políticas, um espaço dedicado ao comentário das formas de divertimento da elite cortesã. O que chama atenção nesse comentário refere-se à maneira como o seu autor estava apresentando ao público leitor sua concepção de crítica:

A crítica, disse um grande autor francês, é a mãe da perfeição: esta asserção tem-nos sempre parecido verdadeira; e a experiência cotidiana confirma-a de dia a dia. Com efeito, se não tivessem tido crítica aqueles passos perigosos que se tem dado nos Povos da Europa, seriam hoje renovados para a desgraça de todo o mundo.

Se a escravidão da imprensa não tivesse crítica, as luzes estariam, todavia, de baixo alqueire e o jugo da ignorância pesaria sobre nossas cabeças. Se não tivessem crítica os crimes da Revolução Francesa como das outras revoluções, ainda se veriam os mesmos espetáculos horrorosos cuja lembrança estaria no sangue dos homens virtuosos; e assim as demais cousas. Em vão certos espíritos dizem a crítica é fácil e a arte dificultosa; é necessário que saibam eles que se a crítica é fácil, também é vantajosa. Pensamos, pois, que com dar o nosso parecer sobre

²³ GIRON, Luís Antonio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte*. São Paulo: Edusp/Ediouro, 2004.

²⁴ Segundo os apontamentos de Décio de Almeida Prado, “a palavra ‘ópera’, no contexto nacional e em Portugal, aplicava-se se não a todas a qualquer peça que intercalasse trechos falados com número de canto, executando-se a parte musicada conforme os recursos locais” (PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999, p.24).

a peça que se tem representado, poderão os atores aproveitarem-se das nossas observações, se acaso as julgarem bem fundadas [...].²⁵

Até essa data, as práticas teatrais e operísticas da colônia eram registradas apenas por particulares por meio de cartas e diários, como foi o caso dos viajantes alemães Von Martius, Von Spix e do francês Saint-Hilaire, que servem de guia para o estudo do período.

A entrada dos assuntos teatrais na imprensa, para além da ideia de divulgação para um público mais amplo, neste caso o letrado, oferece-nos pistas para compreendermos: como a vida cultural e artística do Rio de Janeiro passou a frequentar os periódicos nos primeiros anos da Independência; como os jornais foram constituindo espaços que tornavam públicas as principais formas de sociabilidade da elite instalada na corte, cujas principais distrações eram o teatro e a ópera, principalmente a partir da instalação da família real no Brasil. As abordagens sobre teatro no Brasil foram deixando de ser entendidas meramente como cerimônia cívica às comemorações dos aniversários de autoridades políticas provinciais e eclesiásticas, ou homenagem a membros da família real, e passaram a ser encaradas como forma de divertimento e por último como arte²⁶, os comentários sobre teatro nos jornais foram paulatinamente se encaminhando para o exercício de crítica.

A circulação dos temas teatrais nos jornais cariocas, a partir da segunda metade da década 1820, apareceu em forma de crônicas. Na maioria delas, os autores

²⁵ *O Spectador Brasileiro* – Representação d'Adelina (19/06/1826) *apud* GIRON, Luís Antonio. *Op. cit.*, p.219.

²⁶ PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 1999, p.26.

esmeravam-se para descrever em minúcias tudo que estava envolvido nas apresentações: do palco tratavam do desempenho dos atores, procurando destacar, quase sempre, a figura do primeiro ator; da plateia ao público leitor, davam informações sobre os tipos de traje utilizados pelos presentes nas encenações, passando de notícias das figuras ilustres que ocupavam os melhores lugares no teatro aos aspectos arquitetônicos e técnicos do local da apresentação. Ao labor descritivo somavam-se as opiniões subjetivas e pessoais.

É importante ressaltar que a utilização da crônica, para comentar os assuntos teatrais na imprensa do Rio de Janeiro, alastrou-se para os periódicos provinciais e permaneceu como um estilo predominante ao longo do século XIX, adentrando pelo século XX.

Antônio Dimas, tratando da crônica no século XIX, oferece-nos outros elementos com os quais podemos interpretar o modo como os assuntos teatrais foram inaugurados entre nós, os moldes oferecidos pelos jornais e o público ao qual se dirigiam em larga medida definiam o modo de escrita do mote teatral.

[...] ciente da multiplicidade de temas à sua disposição e não menos ciente do relativo poder de fogo de sua coluna, o cronista cumpria sua proposta dentro dos moldes brandos que o gênero requer. Diferente do poeta que se protege e se resguarda no casulo do ócio fecundo e prolongado, favorável à criação que dispensa o convívio imediato, o cronista está sujeito ao burburinho da informação cotidiana, trazida pelo próprio jornal, para o qual devolverá a matéria que lhe serviu de suporte ou de pretexto. Nessas condições, espremido pelo tempo e pelos acontecimentos em ação, sua reflexão sai a jato e sua intimidade ideológica torna-se, portanto, mais porosa porque não pode contar, em princípio, com o manejo medido da língua, o que deixa exposto à curiosidade futura.²⁷

²⁷ DIMAS, Antônio. Vossa insolência – Crônicas. In: RIBEIRO, Lavina Madeira. *Imprensa e espaço público: a institucionalização do jornalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004, p.173.

Avaliando historicamente o predomínio do registro em detrimento do julgamento das questões teatrais na imprensa, não nos parece demasiado afirmar que desde a vinda da corte portuguesa para o Brasil, o país converteu-se num poderoso centro de atração de companhias estrangeiras. Companhias exclusivamente europeias, é bem verdade, que migravam para a América do Sul com repertórios já bastante experimentados em seus países de origem, mas que, para a capital do Império e suas províncias, constituíam verdadeiras novidades, atraindo com isso uma elite que não media esforços para frequentar os espetáculos e, sobretudo, uma imprensa sedenta de informações.

Quanto à cristalização daquele gênero no periodismo diário, não podemos abrir mão da chave que o explica pelo viés do comercialismo. Aliás, essa tendência em transformar literatura e teatro em mercadorias destinadas ao consumo do público vulgarizou-se amplamente nos periódicos ligados à burguesia na Europa, durante o século XVIII:

Na verdade, desde o século XVIII, com a aspiração da burguesia ao poder, a literatura passa a ser vista na Europa como um objeto que adquire o caráter de mercadoria, sobre o qual o público passa a ter direito de opinar.²⁸

Percorrendo a literatura sob crítica na imprensa na tentativa de compreender como esse campo foi se desenhando, a pesquisadora Maria Elizabeth Mello (no artigo “Crítica e Séculos das Luzes”), ao refletir sobre esse assunto coloca que, em linhas gerais, a entrada da crítica tanto nos jornais europeus do século XVIII, quanto nos periódicos brasileiros do século XIX, foi marcada pela não especialização,

²⁸ MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. *Lições de crítica*. Niterói: Ed. UFF, 1997, p.61.

uma vez que os indivíduos que se dedicavam à arte dos julgamentos imiscuíam-se no culto das *belles lettres* e do pragmatismo do jornalismo. Por se tratar de um campo em formação, essa crítica era oscilante e marcada pela ambiguidade, além de ser dependente da retórica.

O grande desafio posto aos quadros que assumiam a função do comentário, de acordo com os apontamentos da autora, era conseguir vulgarizar, para o público dos jornais, as ideias que frequentavam os círculos intelectuais e as academias.

O escritor relaciona-se à figura daquele que pratica as *belles lettres*, herdeiro de uma cultura e dirigindo-se a uma elite letrada. Quer ele se dedique a uma obra de vulgarização científica, quer trabalhe com a arte da epopeia ou da tragédia, quer vise prioritariamente a seduzir o público ou a obter o reconhecimento das instituições literárias, o escritor se caracteriza sempre pelo exercício soberano de uma retórica. As *belles lettres* permanecem uma referência exemplar, que determina uma prática do discurso baseada em uma concepção valorizada da criação literária. Entretanto, essa definição vai aos poucos se tornando restritiva, à medida que cresce o papel do jornalista, que mistura o culto das *belles lettres* a uma concepção mais pragmática e aberta da sua função. É nessa terceira categoria, oscilante e ambígua, dependente da retórica, que vai se estabelecer, o que Koselleck chama de o reino da crítica.²⁹

Para Mello, a atuação dos cultores das *belles lettres* na imprensa, além do exercício da arte do julgamento (destinada ao público leitor), foi um dado primordial para o estabelecimento da imprensa como local de verdade, e o estabelecimento do indivíduo que exercia o ofício de crítico, como uma espécie de sábio.

O trabalho de Alessandra El Far, sobre o livro e a leitura no Brasil, oferece-nos pistas sobre o peso que o ofício de crítico foi ganhando no periodismo diário do Rio de Janeiro. A partir da perspectiva dos livreiros, que atuavam, também, na

²⁹ MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. Crítica e Século das Luzes. Londrina: *Revista- Terra Roxa e outras terras*, vol. 1, 2002, pp.65-66.

esfera da edição e da publicação de livros no Império, a autora nos informa sobre o editor Baptiste Louis Garnier, o qual esteve à frente do mais destacado projeto de livraria que se organizou no Brasil nesse período. Garnier somente publicava uma obra caso esta tivesse sido recomendada pelos críticos literários que atuavam na imprensa.

Dizia-se na época que Baptiste Louis Garnier não publicava o primeiro de ninguém. Para conseguir o selo editorial da livraria, era preciso antes conquistar o apreço dos críticos literários, assinar colunas na grande imprensa ou ter algum destaque na vida política do país.³⁰

Embora a palavra crítica tenha sido empregada, na Inglaterra e na França, no início do século XVII, para definir a arte da apreciação competente dos textos antigos, o termo ganhou destaque no contexto político e filosófico da França, no século XVIII.

A partir do século XVIII julgar é nivelar tudo, é reduzir até mesmo o rei à condição de cidadão. Para o filósofo das luzes, o poder é sempre abuso de poder. Assim, um bom monarca é pior do que um mau, porque impede a criatura humilhada de perceber a estupidez do princípio absolutista. Deste modo, a soberania dos críticos parece aumentar cada vez mais. Levar os seus julgamentos ao extremo era tornar-se mestre dos mestres, verdadeiro soberano. Ironicamente, em 1758, Diderot descreve esse processo que já se anuncia em Bayle: “O autor diz: Senhores, escutem-me; pois eu sou o seu mestre. E o crítico: Sou eu, senhores, que devo ser ouvido; pois eu sou mestre dos seus mestres”.³¹

Em *Minoridade crítica*, Luís A. Giron, na impossibilidade de encontrar indícios de críticas “voltada[s] para a especulação gnoseológica em torno da arte”³², na documentação que pesquisou referente ao início da crítica musical nos periódicos da Corte, o autor afirma que não havia uma separação entre os diferentes tipos de crítica:

³⁰ EL FAR, Alessandra. *O livro e a leitura no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.21.

³¹ MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. *Crítica e Século das Luzes*. Londrina: *Revista- Terra Roxa e Outras Terras*, vol. 1, 2002, p.67.

³² GIRON, Luís Antonio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte*. São Paulo: Edusp/Ediouro, 2004, p.17.

aqueles que se dedicavam ao comentário teatral também o faziam na seara musical; não havia o dado da especialização, e tal situação, de acordo com Giron, permaneceu inalterada até meados de 1870:

A crítica era exercida pelos folhetinistas, escritores e/ou jornalistas que, em sua grande maioria, frequentavam as páginas dos periódicos sem assinar os textos. Formavam a confraria dos cronistas teatrais, que se liam e se influenciavam mutuamente e julgavam a temporada musical do alto de suas funções de líderes de opinião e *entertainers*. Do exercício da crítica nos rodapés e páginas especializadas participaram, no início de suas carreiras, intelectuais de relevo como Gonçalves Dias, Luís Carlos Martins Pena, José de Alencar e Machado de Assis [...] Chefes de escolas estéticas, como Manuel de Araújo Porto-Alegre, um dos fundadores do Romantismo no Brasil, tomaram parte dos debates e animaram o folhetim. Mas raramente comparece na imprensa da época a crítica pura.³³

É importante ressaltar que Giron, embora procure os aspectos musicais na crítica, afirma categoricamente que essa era realizada pelo cronista teatral. Parece-nos, no entanto, equivocada a ideia que aposta somente na figura dos cronistas teatrais atuando na imprensa brasileira ao longo século XIX. Havia a crônica, mas conforme podemos observar em diversos escritos sobre teatro que circularam em jornais da época, havia indivíduos que se encaminharam para este veículo, os quais não se atinham ao simples registro do espetáculo da noite anterior. Além disso, colocavam-se como juízes, que apostavam no peso de suas palavras para orientar a opinião do público leitor, ainda que este fosse constituído por um número exíguo de pessoas, para os assuntos teatrais.

O marco para o surgimento do campo³⁴ da crítica teatral no Brasil na imprensa estabeleceu-se na década de 1830. Conforme nos informa João Roberto Faria

³³ GIRON, Luís Antonio. *Op. cit.* pp.16-17.

³⁴ Para Pierre Bourdieu, criador do conceito de *campo*, este se apresenta como espaço estruturado de posições, possui propriedades específicas, as quais podem ser analisadas independentemente dos outros *campos*. De acordo com o filósofo e sociólogo, o *campo* é dinâmico e obedece a um movimento de leis próprias, para que ele funcione é necessário aquilo que o teórico classificou como *habitus*, em outras

em *Ideias Teatrais*, o primeiro autor que se dedicou ao exercício da crítica teatral no Brasil, pretendendo com isso criar a função específica de crítico de teatro, foi José Justiniano da Rocha, em 1836, no jornal carioca *O Cronista*. De acordo com os apontamentos do pesquisador, J. J. Rocha, no intuito de justificar o seu labor crítico, oferecia aos leitores da sua coluna os critérios que seriam utilizados para o julgamento das apresentações teatrais; conforme ele mesmo apontava, suas opiniões eram influenciadas diretamente pelas ideias de dois críticos literários que atuavam na imprensa francesa, no mesmo período: Charles Augustin Sainte-Beuve e Jules Janin.

Em 1836, já radicado no Rio de Janeiro, vamos encontrá-lo nas fileiras do jornal *O Cronista* defendendo a ideia de que os espetáculos teatrais deveriam ser comentados nos jornais. [...] Justiniano pretende inaugurar uma atividade nova no Brasil, a de crítico teatral, e para isso não nomeia apenas os mestres a serem seguidos – os críticos franceses Sainte-Beuve e Jules Janin – como também resume os princípios que o guiarão. [...] Nenhuma peça nova deixaremos ir à cena sem que a análise crítica faça sobressair seus defeitos e sua beleza, sua boa ou má representação. O elogio, a censura, serão sempre imparciais, procuraremos fazer que sejam justos e judiciosos.³⁵

Os critérios de julgamentos propostos por J. J. Rocha estavam em consonância com o entendimento que temos na contemporaneidade sobre o assunto, para Reinhart Koselleck, principal teórico da história dos conceitos: “a crítica é uma arte do julgamento, sua atividade consiste em interrogar um fato dado para conhecer a sua

palavras, um capital de técnicas, de referências ou conjunto de crenças que alimentem as disputas que ocorrem em seu interior. “Todas as pessoas que estão envolvidas num campo tem em comum um certo número de interesses fundamentais, a saber tudo o que está ligado à própria do campo: daí uma cumplicidade objetiva que está subjacente a todos os antagonismos. Esquece-se que a luta pressupõe um acordo entre os antagonistas sobre aquilo que merece que se lute e está recalcado no que é óbvio”. (BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 1984).

³⁵ FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

verdade, a sua justeza ou a sua beleza para, a partir do conhecimento, fazer um julgamento que possa estender-se também às pessoas”.³⁶

O modelo de crítica inaugurado na imprensa por José Justiniano da Rocha instalou no país uma matriz de comentário que se orientava pela comparação entre os estilos teatrais. Um ponto interessante a esse respeito refere-se ao modo como Rocha recepcionou a experiência do teatro romântico em nossos palcos. Como sabemos este estilo, que orientou os primeiros passos da dramaturgia brasileira, não se tratava de uma simples recusa aos postulados da escola; para fazê-la o crítico tomava como parâmetros as regras do teatro clássico, o que o levou a julgar esse estilo como algo monstruoso, porque ele abria mão, entre outras coisas, dos ensinamentos morais.

O caso dos dramaturgos que se filiaram aos postulados da Escola Realista, os quais exerciam também a função de críticos na imprensa da corte, demonstra como o dado da comparação foi amplamente utilizado com o intuito de demonstrar ao público leitor a superioridade do Realismo em relação ao Romantismo.

Não foi raro observar que, do exercício comparativo, esses indivíduos se encaminhavam para o registro da situação em que se encontrava o teatro na capital, e conseqüentemente nas províncias, e finalizavam seus comentários solicitando medidas para sanar os problemas que diagnosticavam como urgente nesse campo.

O caso de José de Alencar, que atuava no comentário teatral nos anos 1850, oferece-nos indícios do modo particular como a crítica de teatro foi demarcando seu espaço no periodismo do século XIX. Sua perspectiva frente aos acontecimentos que agitaram a vida teatral brasileira, a partir da década de 1830, era de negação. A

³⁶ KOSELLECK, Reinhart. Crítica e crise. In: MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. Crítica e Século das Luzes. Londrina: *Revista Terra Roxa e Outras Terras*, vol. 1, 2002, p 66.

leitura de seus comentários, em certa medida, seduz pelo tom das iniciativas que propunha às autoridades para melhoria do teatro, dando a nítida impressão de que nada acontecera até aquele momento na esfera teatral, e que tudo ainda estava por ser feito:

O governo não se negará certamente a auxiliar uma obra tão útil para o nosso desenvolvimento moral; e, em vez de vãs ostentações de coroas, o que lhe tem faltado até agora é o apoio e a animação da imprensa desta Corte.

Uma das coisas que tem obstado a fundação de um teatro nacional é o receio da inutilidade a que será condenado este edifício, com a qual se deve despendar avultada soma. O governo não só conhece a falta de artistas, como sente a dificuldade de criá-los não havendo elementos dispostos para esse fim. Não temos uma companhia regular, nem esperança de possuí-la brevemente. A única cena onde se representa a nossa língua ocupa-se com *vaudevilles* e comédias traduzidas do francês, nas quais nem o sentido nem a pronúncia é nacional.³⁷

No tocante à formação, a principal zona de influência dos críticos do século XIX, que estavam trabalhando, no estilo de J. J. Rocha, era a França. Muitos deles estiverem em Paris a estudo e conheciam por dentro os debates que os críticos literários travavam na imprensa francesa.

Outra forma para a penetração de ideias, que orientavam os julgamentos dos críticos, vinha através de livros franceses ou pelas traduções feitas por livreiros que atuavam na cena carioca. Era, principalmente, através dos prefácios que esses homens de letras atualizavam-se sobre os debates estéticos do cenário europeu.

É importante lembrar, ainda, que havia uma série de outros escritos sobre teatro nesse período, que apareciam por meio de prefácios de peças, ensaios e cartas que não chegaram a ser veiculadas pela imprensa. Entretanto, quem as lia possuía estreitas

³⁷ ALENCAR, José *apud* GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a crítica nos jornais*: Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra no jornalismo cultural. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2004, p.118.

vinculações com os debates voltados à criação de uma dramaturgia nacional, com o Conservatório Dramático e com os comentários críticos na imprensa, o que demonstra como esses debates sobre teatro, que ocorriam no campo da esfera privada, foram permeando e informando a produção crítica destinada à esfera pública.

Não deixa de ser interessante observar que, nesse período, tanto os discursos dos dramaturgos que pretendiam fundar o teatro no Brasil quanto a atuação dos indivíduos que trabalhavam como críticos na imprensa irmanavam-se, embora houvesse divergências à medida que se entendia que a constituição do teatro nacional estava sendo capitaneada pela figura do dramaturgo. A esse respeito, Jean-Jacques Roubine informa-nos que

O problema do lugar e da função do texto dentro da realização cênica é menos recente do que se costuma imaginar e, além e acima das considerações estéticas, ele representa um cacife ideológico. No fundo, trata-se de saber em que mãos cairá o poder artístico, ou seja, a quem caberá tomar as opções fundamentais, e quem levará aquilo que antigamente se chamava “a glória”. Não por acaso se, já no século XVII, um partido *intellectual** [*les doctes/les connaisseux*] tende a impor uma hierarquia dos gêneros, a separá-los uns dos outros através de uma rígida regulação e de decretos que os valorizam ou desvalorizam. E não é por acaso que a maior valorização beneficia aquelas formas teatrais que repousam sobre um domínio exclusivo do texto.³⁸

Parece-nos claro (à medida que comparamos os escritos sobre teatro que foram se avolumando ao longo do século XIX, com os comentários teatrais dos periódicos) que o tipo de julgamento que dominou em ambos os casos não possuía um caráter propriamente pedagógico destinado à formação do leitor. As intervenções possuíam, muitas vezes, um tom político, por meio do qual os seus autores procuravam

³⁸ ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.45.

chamar a atenção do poder imperial para a necessidade de apoio às atividades teatrais no país.

A esse respeito, Joaquim Manuel de Macedo, mesmo mantendo estreitas vinculações com o imperador D. Pedro II e com a vida política do Império, publicou um texto, em 1861, na sessão “Crônica da Semana” do *Jornal Comércio*, no qual criticava o descaso que o governo mantinha em relação ao teatro:

A situação do teatro dramático no Brasil continua sempre desanimadora e triste. Temos na capital alguns teatros, empresas industriais. Não temos o que deveríamos ter – um teatro instituição civilizadora. As letras e as artes são exploradas pelos teatros existentes tanto quanto lhes é preciso para reunir algumas dezenas de mil réis na casinha o bilheteiro em cada noite de espetáculo. Mas não há esforço nem empenho para favorecer e desenvolver as letras e as artes com poderosos incentivos [...]. Eu nem me lembro mais de queixar-me dos nossos teatros, porque o governo do país é o primeiro a dar-lhes o exemplo de abandono e desprezo da cena dramática como instituição civilizadora. Não me digam que não! Não me venham dizer que o governo do país dá testemunho do seu interesse pelo teatro alimentando o de S. Pedro de Alcântara com uma subvenção. Entendo que há necessidade e convivência em se subvencionar um teatro dramático nacional. [...] o governo tem obrigação de saber gastar, e cumpria-lhe criar um teatro normal, embora despendesse com ele o dobro da subvenção que concedeu ao Teatro S. Pedro. Procedendo como procedeu, não mostrou verdadeiro interesse pelo teatro como instituição civilizadora. De tudo isto se segue que o governo ainda não pensou seriamente sobre teatro durante cinco minutos. [...] A imprensa tem repetido mil vezes os seus clamores, que vão sempre passando despercebidos, como se ela clamasse no deserto. [...] E que faz o governo?. O mesmo que tem feito até hoje pelo teatro, nada absolutamente nada. Por consequência, temos razão de queixar-nos, e pela minha parte não cessarei de repetir minhas queixas [...].³⁹

Avaliando parte da produção da crítica que estava impressa, podemos interpretá-la sob duas perspectivas: a primeira, dos literatos que enveredavam pelo

³⁹ MACEDO, Joaquim Manuel de. Crônica da Semana. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 12.08.1861 *apud* FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, pp.530-531.

campo do julgamento e partilhavam a ideia de que o teatro se constituiria numa instituição fundamental ao aprimoramento de qualquer nação – não é por acaso que o modo como interferiam neste campo ganhava muitas vezes um tom de reivindicação política:

Nós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e a criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda. É uma obra monumental que excede as forças do indivíduo, e que só pode ser tentada por muitos, porém muitos ligados a confraternidade literária, fortes pela união que é a força do espírito, como a adesão é a força do corpo⁴⁰.

O tom de reivindicação política, que a crítica teatral ganhou nos periódicos do século XIX, em muito herdava a tradição que fundou o exercício da livre imprensa no Brasil. Essa característica, que marcou o surgimento do órgão, migrou para a atuação dos críticos de maneira geral, os quais, em muitos casos, colocavam as questões teatrais na esfera do *vir a ser*, flertando assim com o potencial que estava sempre posto na ordem das coisas futuras, e compreendendo o aqui e agora dos acontecimentos teatrais como impotência ou mesmo como inexistência. Parece-nos claro, no entanto, que a militância política em relação aos assuntos teatrais apagava o próprio dado das filiações estéticas de quem a fazia.

A segunda perspectiva, ainda que a atuação na imprensa garantisse para esses homens uma visibilidade no mundo público, poderia se reverter em honra e fortuna, dada nossa herança patrimonialista às questões da administração pública. Alguns deles atuavam, no que tangia aos assuntos teatrais, no sentido de reconhecer que havia uma esfera pública, muito próxima ao ideal da República das Letras, que poderia ser convencida através da imprensa sobre os ideais que os animavam:

⁴⁰ FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.100.

A escola moderna prestava-se precisamente ao gosto da atualidade. As *Mulheres de Mármore* – *O Mundo Equívoco* – *A Dama das Camélias* – agradaram, apesar das traduções. As tentativas do Sr. Alencar tiveram lisonjeiro sucesso. Que mais querem? A transformação literária e social foi exatamente compreendida pelo povo; e as antigas ideias, os cultos inveterados, vão caindo à proporção que a reforma se realiza. Qual é o homem de gosto que atuara no século XIX uma *punhalada* insulsa *tragicamente* administrada, ou os trocadilhos sensaborões da antiga farsa?

Não divaguemos mais; a questão toda está neste ponto. Removido os obstáculos que impedem a criação do teatro nacional, as vocações dramáticas devem estudar a escola moderna. Se uma parte do povo ainda está aferrada às antigas ideias, cumpre ao talento educá-la, chamá-la à esfera das ideias novas, das reformas, dos princípios dominantes. É assim que o teatro nascerá e viverá; é assim que se há de construir um edifício de proporções tão colossais e de um futuro grandioso.⁴¹

A existência de uma crítica teatral na Imprensa do século XIX, embora não seja um fato consensual nos poucos trabalhos que se dedicaram ao assunto ou mesmo dentre aqueles que o tangenciaram, parece-nos relevante. Havia um exercício crítico sendo conduzido no periodismo do XIX, que não se confundia com a crônica e, *grosso modo*, esses comentários críticos apontavam o teatro como instituição fundamental para o Estado e se voltavam para a reflexão sobre as condições em que se encontrava o teatro, propondo algumas vezes soluções, além de apresentarem tom marcadamente nacionalista.

A consagração do teatro cômico e musicado pelo público nos anos 1860, como forma de entretenimento, alterou a tônica do comentário crítico na imprensa, constatando que a retórica da necessidade de fomento às atividades teatrais no país pelo governo e os debates em torno das escolas estéticas não encontraram respaldo para além do círculo que a promoveu. A palavra decadência, diante do avolumado público que se dirigia ao teatro para rir, fazia-se presente no vocabulário da crítica. Somava-se a isso, a ideia de inexistência do teatro no Brasil.

⁴¹ FARIA, João Roberto. *Op. cit.*, p.108.

Se por um lado as plateias se divertiam e os empresários ganhavam rios de dinheiro com as peças cômicas e musicadas, ou de grande aparato, por outro os escritores e os intelectuais lamentavam a guinada do teatro brasileiro, que se afastava cada vez mais da literatura e se transformava em puro entretenimento. Alguns textos de cunho teórico ou crítico depois de 1865 ainda insistiam na ideia de que o teatro fazia parte da literatura, que a peça devia exprimir valores morais e sociais, que o espetáculo devia ter uma finalidade edificante para o público e coisas afins. Mas onde o teatro pulsava de verdade mesmo, nos palcos, a realidade era outra [...]. A hegemonia do teatro cômico e musicado, a especificidade de cada tipo de peça e a “decadência” da arte dramática tornaram-se então a matéria sobre a qual foram escritos os principais textos teóricos e críticos da época. Eles nos dão uma dimensão exata das transformações pelas quais passou o teatro brasileiro no período posterior ao predomínio do realismo teatral na cena do Ginásio.⁴²

No debate acalorado – feito pelos homens de letras que atuavam na imprensa, contra as formas comerciais do teatro que se instalaram no Rio de Janeiro, a partir das últimas décadas do século XIX – percebemos o aparecimento de indivíduos que empunhavam a pena na imprensa em defesa do teatro comercial. Muitos deles mantinham estreitas vinculações com as peças que caíam no gosto do público, como foi o caso de Artur Azevedo, de acordo como os apontamentos de Flora Süssekind: “não parecia nada problemático, no período, que um crítico fosse também um autor, ensaiador ou promotor de espetáculos em temporada. Sequer se cogitava numa diferenciação radical de funções”.⁴³

Neste caso, é importante lembrar que mesmo os intelectuais que se envolveram com a crítica na imprensa, em busca de um teatro com consistência literária, atuavam também como dramaturgos; entretanto, ao se dirigirem ao público leitor pelos rodapés dos jornais procuravam muito mais criar oportunidades para tratar da situação

⁴² FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.150.

⁴³ SÜSSEKIND, Flora. Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira na virada do século. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: IMS, 2005, p.47.

do teatro brasileiro e da função civilizadora que este possuiria, do que propriamente realizar um discurso publicitário destinado ao consumo.

O caso de Joaquim Manuel de Macedo, que assumiu a função de crítico de teatro no *Jornal do Comércio*, após a morte José Justiniano da Rocha, conforme aponta João Roberto Faria, ilustra bem essa situação:

[...] a contribuição de Macedo para a afirmação do novo ideário estético não foi pequena. Graças ao espaço privilegiado que tinha no *Jornal do Comércio* – uma vez por semana, um rodapé na primeira página – pôde escrever sobre as peças brasileiras realistas que foram encenadas em 1860 e 1861 e explicar aos leitores os princípios estéticos que nortearam a sua criação [...]. Mas além de criar quase sempre uma oportunidade para expor o novo pensamento teatral que adotara, Macedo abraçou uma outra ideia e defendeu-a sem medir esforços. A seu ver, o teatro brasileiro estava abandonado pelo governo e era preciso urgentemente uma reforma para salvá-lo da derrocada. A subvenção que era dada ao S. Pedro de Alcântara não podia ser considerada uma prova de interesse do governo pelo teatro, porque sustentava “um simples divertimento público”, não um teatro concebido como “instituição civilizadora”. O Ginásio, por sua vez, lutava contra todas as dificuldades para manter-se. Sem receber subvenção ou qualquer tipo de auxílio, dependia unicamente da bilheteria.

Para Macedo, essa situação não podia continuar. A capital do Império precisava de um “teatro normal”, isto é, um teatro subvencionado e administrado pelo governo, à semelhança do que ocorria na França [...]. Cabia ao governo criar um teatro que se pautasse apenas pelo interesse artístico, com um repertório que podia até afastar inicialmente o público já com o gosto corrompido. Isto não importava. Com o tempo, o próprio público seria educado pelas verdadeiras obras de arte que seriam representadas.⁴⁴

Desandado o projeto de teatro que fora gestado pelos homens de letras durante o Império, o projeto de crítica teatral na imprensa lentamente vai-se apagando. Entretanto, o noticiário sobre teatro se mantinha ativo e a figura do cronista teatral voltava a reinar absoluta na cena do periodismo das primeiras décadas do século XX. A esse respeito, Sérgio de Carvalho, em sua tese de doutorado, *O drama impossível*:

⁴⁴ FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001, pp.134-135.

teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, aponta para o comportamento mercantilizado do comentário teatral deste período: “a origem mercantilizada da crítica delineava a eleição dos objetos teatrais, mesmo quando os objetos eram mais ilustrados e universais”.⁴⁵ Seguindo pela mesma seara, Ana Bernstein, no livro *A crítica cúmplice*, informa o modo como esses comentários apareciam nos jornais:

A crítica que se fazia até meados da década de 1940 não era uma crítica *stricto sensu*. Quase todos os jornais possuíam um espaço destinado ao noticiário teatral, onde vez por outra saíam as “Primeiras” (primeira – e na maioria das vezes única – avaliação de um espetáculo), que tanto podiam ser publicadas sem assinaturas, não se distinguindo muito das demais notícias teatrais, como podiam ser identificadas por iniciais, sendo comum ainda o uso de pseudônimo. Aos poucos, porém, começam a ser mais frequentes as críticas assinadas de fato. O formato dessas críticas é tipicamente curto, de 15 a 20 linhas no máximo, não fazendo, de hábito, nenhuma objeção ao espetáculo. Mas o que nelas chama a atenção é o seu tom próximo à crônica social, onde os critérios mais fartamente empregados são o bom gosto, a beleza, a correção, a elegância e a graciosidade das atrizes, o brilho do cenário, a comicidade do texto, a leveza da peça [...]. Tudo o que ficamos sabendo das peças é, na verdade, excessivamente vago e indefinido [...]. Ao caráter social das críticas somava-se ainda o publicitário. [...] Ele é, geralmente, um jornalista, um homem de letras, um autor teatral.⁴⁶

É interessante notar que questões como: a retórica da inexistência do teatro no Brasil, a necessidade de fomento à prática teatral pelo governo e a necessidade de criação de uma dramaturgia brasileira, que estavam no universo dos homens de letras que atuavam na imprensa, como críticos no século XIX, permaneceram, ainda que dispersas, no discurso dos comentaristas teatrais do século seguinte.

⁴⁵ SANTOS, Sérgio Ricardo Carvalho de. *O drama impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. Tese de Doutorado, FFLCH / USP, 2002, p.17.

⁴⁶ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: IMS, 2005, pp.46-47.

No livro *Cem anos de teatro em São Paulo*, organizado por Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, observamos que os primeiros registros nas páginas do jornal *O Estado de São Paulo*, questionando a existência de um Teatro Nacional, reapareceram durante a década de 1910.

É claro que o grupo de artistas não tem a pretensão de regenerar o teatro nacional, se é que ele existe, e muito menos o de estabelecer novas correntes de estética teatral modificando o gosto do público. As aspirações da Companhia que ontem estreou, e com sucesso, são mais modestas. Levar à cena uma ou outra produção de atores nacionais, fazer a reprise de algumas peças escolhidas as que mais agradam ao público [...]. E não é prova de pequena coragem afrontar assim a indiferença do público. A *mise-en-scène* é decente. Os preços são módicos.⁴⁷

Vale lembrar que a questão não estava mais circunscrita à capital da República; ao que parece, como ocorrera no período anterior, ela tinha se alastrado para a imprensa de São Paulo. Havia uma série de comentários na imprensa do Rio de Janeiro e São Paulo no período e que tematizavam sobre o mesmo assunto. O reaparecimento na imprensa da retórica da inexistência do teatro no Brasil, nas primeiras décadas do século XX, em nada lembrava o contexto que a forjou, orientado pelo ideário romântico de Pátria, Nação e Identidade.

Depurada de todos os aspectos românticos, a ideia de criação que acompanhava a retórica da inexistência do teatro no Brasil deu lugar ao ideário de regeneração do teatro brasileiro. Se ele havia existido em algum momento era, de fato, uma dúvida que estava colocada para aqueles que exerciam os comentários teatrais da imprensa; entretanto, para eles era preciso reorganizá-lo, melhorá-lo, retirá-lo da situação em que se encontrava.

⁴⁷ MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Ed. Senac, 2000, p.53.

A ação se reduzia aos apontamentos, não havia propostas objetivas para a tão reivindicada regeneração, nem mesmo se sabia por onde se começaria. O que havia de mais concreto nessas falas que apareciam nos jornais contra o obscurantismo do teatro brasileiro, durante a década de 10, era a xenofobia contra os atores portugueses: “as campanhas jornalísticas contra o atraso do teatro nacional, muito comum na década de 10, alimentavam a xenofobia contra os atores portugueses das companhias”.⁴⁸

Ora, o ideário de regeneração ou das reformas redentoras que impregnava os comentários teatrais na imprensa, de certo modo, herdava o vocabulário que animou o horizonte de ação da geração de 1870⁴⁹, de acordo com Nicolau Sevcenko:

Arrojados num processo de transformação social de grandes proporções, do qual eles próprios eram frutos na maior parte das vezes, os intelectuais brasileiros voltaram-se para o fluxo cultural europeu como a verdadeira, única e definitiva tábua de salvação, capaz de selar de uma vez a sorte de um passado obscuro e vazio de possibilidades, e de abrir um mundo novo, liberal, democrático, progressista, abundante e de perspectiva ilimitadas, como ele se prometia. A palavra de ordem da “geração modernista de 1870” era condenar a sociedade “fossilizada” do Império e pregar as grandes reformas redentoras: “a abolição”, “a república”, “a democracia”. O engajamento se torna a condição ética do homem de letras. Não por acaso, o principal núcleo de escritores cariocas vangloriava fazendo-se conhecer por “mosqueteiros intelectuais”. Os tópicos que esses intelectuais enfatizavam como as principais exigências da realidade brasileira eram: a atualização da sociedade como o modo de vida promanado da Europa, a modernização das estruturas da nação, com a sua devida integração na grande unidade internacional e a elevação do nível cultural e material da população. [...] Toda essa elite europeizada esteve envolvida e foi diretamente responsável pelos fatos que mudaram o cenário político, econômico e social brasileiro: eram todos abolicionistas, todos liberais democratas e praticamente todos republicanos. Todos eles trazem como lastro de seus

⁴⁸ SANTOS, Sérgio Ricardo Carvalho. *Op. cit.*, p.25.

⁴⁹ A Geração de 1870 ou Geração Intelectual de 1870 foi constituída por intelectuais brasileiros que se filiaram às ideias do cientificismo, positivismo, liberalismo, spencerianismo e darwinismo social. Os intelectuais vinculados a essa geração tiveram papel ativo nas transformações políticas, econômicas e sociais que ocorreram no Brasil durante as últimas décadas do século XIX. Pertenciam ao grupo: Tobias Barreto, Silva Jardim, Joaquim Nabuco, Miguel Lemos, Pereira Barreto, André Rebouças, Quintino Bocaiúva, Salvador de Mendonça, Rui Barbosa, Julio de Castilho, entre outros. As obras destes intelectuais tiveram grandes influências nos trabalhos de Silva Romero, Nina Rodrigues, Euclides da Cunha, Araripe Jr., Capistrano de Abreu e Graça Aranha.

argumentos as novas ideias europeias e se pretendem os difusores [delas].⁵⁰

Nos assuntos teatrais nos jornais, tanto do Rio de Janeiro como de São Paulo, embora se divulgasse o ideário da não existência do teatro no Brasil, a maioria dos comentários adequava-se aos novos cânones do periodismo diário: o culto ao cosmopolitismo da *belle époque*. Com uma linguagem mais branda, a imprensa abandonava definitivamente o tom político que a dominou ao longo do século XIX.

De acordo com Christina Barros Riego, em sua dissertação de mestrado, *Do futuro e da morte do teatro brasileiro: uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período modernista (1922-1942)*, a discussão da não existência do teatro brasileiro não ficou circunscrita às páginas dos jornais: segundo a autora, as revistas literárias e culturais também cumpriram um destacado papel durante as décadas de 1920, 1930 e 1940, para difusão dessa questão.

O registro do tema teatral pelas revistas modernistas é bem similar: ou publicavam os acontecimentos do teatro estrangeiro (exemplo de teatro moderno e de qualidade) ou divulgavam a não-existência de um teatro nacional, constituindo uma retórica de negação que culminava com a certeza da morte dessa arte.⁵¹

Se a crítica à moda de Arthur de Azevedo tornou-se uma coqueluche nos jornais, a presença de Alcântara Machado⁵² na imprensa paulista, nos anos 1920, confirmava a ideia da exceção. No curto período que esteve atuando nas colunas dedicadas ao teatro, o crítico, como informa Sérgio de Carvalho, no início da carreira,

⁵⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp.78-79.

⁵¹ RIEGO, Christina Barros. *Do futuro e da morte do teatro brasileiro: uma viagem pelas revistas literárias e culturais do Período Modernista (1922-1942)*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, p.37.

⁵² Antônio de Alcântara Machado foi responsável pela coluna “Teatro e música” do *Jornal do Comércio* (1923-1925) e colaborou com a *Revista do Brasil* (1926) e *Diário Nacional* (1928-1929).

trabalhou no estilo dos seus contemporâneos, com uma reportagem sobre o comportamento do público, um resumo da peça e o esperado comentário sobre o desempenho do elenco:

Alcântara Machado aderiu sem querer à hierarquia do ofício. O liberalismo verboroso e sonoro atribuído à bacharelise romântica estava embutido naquela técnica de julgamento concebida sobre aristocráticas coações de gênero.⁵³

Em poucos anos de trabalho, o modo como Alcântara Machado comentava os assuntos teatrais sofreu significativas guinadas. Cecília Lara aponta que o crítico passou a avaliar os diversos elementos que compunham a cena como: o texto, a interpretação e a música.

No caso da dramaturgia, de acordo com Sérgio Carvalho, procurava-se ressaltar a ausência de realidade, uma vez que essa era “excessivamente caricatural, sem um pinga de observação e verdade”. A filiação do crítico ao movimento modernista levou-o a reivindicar em seus comentários soluções para resolver a miséria do teatro brasileiro, que passavam pelo apoio ao surgimento de uma dramaturgia com características nacionais. A partir de 1928, Alcântara Machado passou a proclamar que a salvação do teatro brasileiro dar-se-ia pelo viés popular:

[...] a salvação pelo popular é o que se pode tentar no teatro brasileiro. Que venham a farsa grosseira, a comédia de costumes, de pé no chão, os ingênuos de subúrbios, o folclore, o samba, o carnaval, a feitiçaria, o vernáculo estropiado, os dramas do sertão [...] graças e desgraças da civilização brasileira.⁵⁴

⁵³. SANTOS, Sérgio Ricardo Carvalho. *Op. cit.*, p.19.

⁵⁴. LARA, Cecília. *De Pirandello a Piolim – Alcântara Machado e o teatro no Modernismo*. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro Moderno*. São Paulo: IMS, 2005, p.53.

Décio de Almeida Prado, nos anos 70, escrevendo sobre o modernismo brasileiro e a crônica teatral de Alcântara Machado, reunida no livro *Cavaquinho e Saxofone*, apontava para o significado que o termo popular ganhou na obra do escritor:

Essa procura da brasilidade, a autêntica, a moderna, não tradicionalista e saudosista, conduz Antônio de Alcântara Machado a indagar, inclusive, qual seria o gênero de teatro apropriado para captar o que as camadas populares possuem de mais genuíno, de mais recôndito e significativo. Não o seduzem as companhias de primeiro plano [...] Para descobrir uma imagem não enganosa, não “bovarysta” do Brasil, a única saída seria recorrer aos gêneros menores, bastardos, despreocupados com o próprio brilho, inconscientes do que são e do que exprimem. [...] Alguns degraus abaixo na escala social, alguns degraus acima na escala estética, estaria o nosso derradeiro reservatório de nacionalidade: o circo.⁵⁵

Sérgio de Carvalho avaliando a mutabilidade da crítica de Alcântara Machado aponta que:

Foi com Piolim que Alcântara Machado se distanciou de uma expectativa dramática que julgava necessária ao teatro brasileiro e reconheceu virtudes numa cena da desordem, instituindo também que o primado da transformação teatral haveria de ser cênico.⁵⁶

A década de 1930 desabrochou sob o signo da ruptura. A crítica ao regime das oligarquias que predominou durante a República Velha levou diversos intelectuais a depositarem suas fichas no programa defendido pela Aliança Liberal, a qual reivindicava muito claramente a defesa da liberdade política e de expressão, reforma do regime eleitoral, implantação do voto secreto e separação entre os poderes públicos e partidários. A mobilização em torno destas questões visava à defesa dos princípios de uma democracia liberal.

⁵⁵ PRADO, Décio de Almeida. O teatro. In: ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p.142.

⁵⁶ SANTOS, Sérgio Ricardo Carvalho. *Op. cit.*, p.87.

No caso da intelectualidade paulista, muitos dos que aderiram às propostas da Aliança Liberal possuíam relações diretas com partidos políticos desde a década anterior; não por acaso, encontramos figuras como Menotti del Picchia (PRP)⁵⁷, Cassiano Ricardo (PRP), Mario de Andrade (PD)⁵⁸, Oswald de Andrade (PRP), Plínio Salgado (PRP), Júlio de Mesquita (PRP), entre outros, contribuindo para a propagação do ideário aliancista.

Do projeto inicial à consolidação da Revolução, após o Golpe de 30, os desdobramentos que se seguiram, devido aos vários projetos políticos que orbitavam em torno das reivindicações liberais foram de rupturas profundas, de acordo com Sergio Miceli no livro *Intelectuais à brasileira*:

As derrotas de 1930 e 1932 exerceram influências decisivas na carreira dos membros do estado-maior intelectual dos grupos dirigentes paulistas. Aqueles que faziam parte da ala perrepista passaram às fileiras dos movimentos radicais à direita e à esquerda, enquanto alguns de seus antigos companheiros foram cooptados para cargos de cúpula da administração pública federal. Por sua vez, a maioria dos intelectuais que militavam junto à oposição “democrática” permaneceu em São Paulo, dando colaboração ao projeto de reunificação das oligarquias em âmbito regional. Diversamente dos intelectuais “perrepistas”, cujos anseios de fazer carreira política nos moldes daquela seguida por seus pais ruíram por terra com as derrotas de 30 e 32, os integrantes do estado-maior intelectual do Partido Democrático tiveram a oportunidade de continuar prestando colaboração política à oligarquia. Contudo, o fato de os políticos filiados ao Partido Democrático e os herdeiros das antigas dissidências terem liderado o projeto de reunificação das forças oligárquicas protelou a tomada de consciência dos intelectuais “democráticos” quanto às probabilidades de sobrevivência política deles mesmos, dos grupos dirigentes do antigo regime e da própria classe a que pertenciam.⁵⁹

Diante de um quadro político tenso, transformações econômicas irreversíveis e uma experiência de revolução que não rompeu com as formas de

⁵⁷ Partido Republicano Paulista.

⁵⁸ Partido Democrático.

⁵⁹ MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p.102.

organização social, a década 1930 coroou, no campo intelectual, um processo de “redescobrimto do Brasil”. Acompanhamos o surgimento de obras como *Evolução política do Brasil* (1933), de Caio Prado Jr., *Casa grande e senzala* (1933), de Gilberto Freyre e *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, que romperam definitivamente com o primado das interpretações europeizantes. Nelas, seus autores procuravam estabelecer novos parâmetros para o conhecimento do Brasil. Havia nessas obras aquilo que o historiador Francisco Iglésias identificou como a principal orientação do modernismo brasileiro, isto é, “o sentido de dar balanço do que é a sua realidade, com orientação eminentemente crítica, de modo a substituir o falso e o superado pelo autêntico e atual”.⁶⁰

Na leitura de Iglésias sobre o modernismo brasileiro, a Semana de Arte Moderna de 1922 foi o ponto de chegada para um movimento que foi longamente preparado:

[...] [o modernismo] no Brasil foi longamente preparado. Tanto que seus estudiosos apresentam antecedentes, alguns até discutíveis, como 1902, data de *Canaã* de Graça Aranha, e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Também é pouco razoável lembrar o discurso de posse de João do Rio na Academia de Letras, em 1909, quando fala da necessidade de renovação, por vago demais. Já digno de referência é o ano de 1912, com a chegada de Oswald de Andrade, com a novidade do futurismo. No ano seguinte há a primeira exposição de Lasar Segall, negação da pintura acadêmica; em 1914 é a vez de Anita Malfatti, que exhibe o expressionismo que aprendeu na Alemanha, sem repercussão; em 1915 Oswald funda o jornal *O Pirralho*, que se bate por uma pintura nacional. Mais digno de nota é 1917, em que se dá a estreia de Mário de Andrade, com o nome de Mário Sobral, em *Há uma gota de sangue em cada poema* que, sem ser propriamente moderno, ainda marcado pela poética vigente, tem elementos novos; o mesmo se pode dizer de Manuel Bandeira – *Cinza das horas* – e Guilherme de Almeida – *Nós*. Menotti Del Picchia obtém a consagração com *Juca Mulato*. Também publicam livros, com sinais mais antigos que modernos, Cassiano Ricardo e Murilo Araújo. Oswald conhece Mário e Di Cavalcanti. O fato mais notável, no entanto, e que vai fazer de 1917 um precursor significativo, é a exposição de Anita Malfatti, que traz, além do expressionismo que aprendera na Alemanha e já exibira antes, sua experiência nos Estados

⁶⁰ IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reverificação da inteligência nacional. In: ÁVILA, Affonso, *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p.13.

Unidos, sem falar na originalidade própria. O que exhibe agora é forte demais para o convencionalismo reinante, transformando-se a exposição em escândalo. Que cresce de proporções com o artigo de Monteiro Lobato – “Paranoia ou Mistificação?” – que faz do simples acontecimento um divisor de opiniões. [...] Em 1919 é a vinda de Brecheret, com a experiência de inovações europeias. Oswald em 1921 anuncia o grupo modernista, em artigo que provoca sensação: “O meu poeta futurista”, sobre Mário e *Pauliceia Desvairada*, com citação de versos que causam espanto. Outros fatos ainda poderiam ser citados. Di Cavalcanti expõe na Livraria Jacinto Silva. Dele teria partido, segundo depoimentos, a ideia da Semana de Arte Moderna, como exposição maior e debate na mesma livraria.⁶¹

Muitos intelectuais, que partilhavam do ideário de redescobrimento do Brasil, atuavam na imprensa e tiveram participação ativa no Governo de Vargas. Em *A musa carrancuda*, Victor Adler Pereira demonstra como esse grupo passou a atuar na esfera do poder⁶²:

Grande parte da intelectualidade brasileira, a partir do governo Vargas, passa a manter com os órgãos públicos relações especiais de dependência e favor. Os mecanismos pelos quais se desenvolveram as relações dos intelectuais com a administração pública são vários. Alguns intelectuais ingressam em cargos de confiança de alto nível, o que implica, portanto, algum nível de comprometimento com o projeto político do regime. Outros, por questão de competência em um campo específico de conhecimento, são empregados em repartições públicas em funções técnicas e de pesquisa. Outros, ainda, usando de influências políticas em sua localidade de origem ou de vínculos familiares, tornaram-se funcionários públicos para garantir sua subsistência e a realização de atividades intelectuais que não constituem sua fonte principal de proventos. A extensa rede formada pelos órgãos especializados na promoção e controle das atividades culturais era reforçada pela participação de intelectuais de prestígio na máquina administrativa com a qual o Estado empreende a burocratização da cultura.⁶³

Carlos Guilherme Mota, por sua vez, aponta para o comportamento desse grupo na estruturação de políticas culturais, no período 1930 a 1945, e para o poder que a palavra *cultura* ganhou durante a Era Vargas:

⁶¹ *Idem, ibidem*, p.14.

⁶² Cabe, no entanto, salientar, que atuação de intelectuais junto ao Estado brasileiro foi muito mais uma regra do que propriamente uma exceção.

⁶³ PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda*. São Paulo: Ed. FGV, 1998, p.40.

A noção liberal de Cultura foi instrumento de abertura política no Estado Novo, ajudou na consolidação dos quadros da democracia liberal durante certo tempo (Universidades, Campanhas da Escola Pública etc.) e, em seu nome, criaram-se também os argumentos para frear as manifestações que extrapolassem os interesses das classes dominantes. No momento em que segmentos populares iniciaram a mobilização de seu potencial crítico, foi em nome dos “interesses nacionais”, da qual “cultura brasileira”, da “cultura nacional” etc. que se cortaram as linhas dessa esfera da produção cultural. Não será, pois, um paradoxo, que exatamente nessa fase de pesada massificação a ideologia da cultura brasileira surja revigorada: corresponde à velha concepção da organização social em termos de elite/massas, que substitui (ou mascara, quando menos) as concepções críticas que veiculavam a ideia de organização social baseada na divisão das classes.⁶⁴

No caso dos assuntos teatrais, a criação do Serviço Nacional de Teatro, em menos de três meses após a instauração do Estado Novo, pelo decreto-lei nº.29, de 21 de dezembro de 1937, pelo Ministro da Saúde e Educação, Gustavo Capanema, oferece pistas de como o ideário da não existência do teatro brasileiro (proclamado pelas elites letradas do país nas páginas da imprensa carioca e paulista, combinado com a redescoberta do Brasil) foi apropriado pelos quadros intelectuais que atuavam no Governo Vargas para a definição de uma política teatral fomentada pelo Estado Brasileiro:

Compete ao S.N.T. as seguintes funções: “a) promover ou estimular a construção de teatros em todo o país; b) organizar ou amparar companhias de teatro declamatório, lírico, musicado e coreográfico; c) orientar e auxiliar, nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas e outros centros de trabalho, nos clubes e outras associações, ou ainda isoladamente, a organização de grupos amadores de todos os gêneros; d) incentivar o teatro para crianças e adolescentes nas escolas e fora delas; e) promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro; f) estimular, no país, por todos os meios, a produção de teatro de todos os gêneros; g) fazer o inventário da produção brasileira e portuguesa em matéria de teatro, publicando as melhores obras existentes; h) providenciar a tradução e a publicação das grandes obras escritas em idioma estrangeiro.”⁶⁵

⁶⁴ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 2008, p.89.

⁶⁵ Decreto-Lei nº 29 / 21.12.1937. In: RIEGO, Christina Barros. *Do futuro e da morte do teatro brasileiro: uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período modernista (1922-1942)*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, p.196.

A criação de uma política teatral pelo Governo Vargas em larga medida retomava o ideário teatral proposto pelos homens de letras do século XIX, entretanto, a sua operacionalização mantinha o binômio teatro de elite/teatro de massa, como bem observou Aline Pereira Andrade:

Enquanto o Ministério da Educação voltava-se para a cultura erudita e para a educação formal, o DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, encabeçado por Lourival Fontes, se ocupava da cultura popular. O fato de o teatro ser considerado diversão popular pode ser bem entendido se lembrarmos que o teatro de revista era o gênero de maior público, ao lado das comédias de costume. Até mesmo a posição do regime getulista era ambígua em relação ao teatro de revista. Ao mesmo tempo em que criticava a sua falta de civismo e a elevada sátira social, o próprio Getúlio Vargas incentivava piadas envolvendo seu nome, como forma de testar sua popularidade.⁶⁶

As agitações das décadas de 20 e 30, embora tenham alterado o panorama da produção cultural brasileira, não alteraram o tom do comentário teatral na imprensa: naquilo, que podemos notar, permaneciam as mesmas questões colocadas nas décadas anteriores.

É interessante observar que o jornalista e crítico literário Álvaro Lins, na nota de rodapé de “Shakespeare e o teatro no Brasil” – publicada no jornal carioca *Correio da Manhã* em 29 de novembro de 1941 – escreveu um comentário direcionado ao Ministro da Saúde e Educação, Gustavo Capanema, no qual sugeria “uma fórmula de salvação com propósito de situar o nosso teatro num plano que não seja este em que se acha: um plano vazio e negativo”. A fórmula proposta – a tradução e representação de todos os textos de Shakespeare no Brasil – ajudaria a estabelecer uma corrente de influências e tradições teatrais que até aquele momento não existia, aos olhos do crítico,

⁶⁶ ANDRADE, Aline Pereira. *Sobe o pano: a crítica teatral moderna e a sua legitimação através de Vestido de Noiva*. Dissertação de Mestrado, UFF, Niterói, 2004, p.30.

e cujo “resultado final, como em outros países, poderá ser o advento do teatro brasileiro”.⁶⁷

O artigo de Álvaro Lins na imprensa dirigido ao Ministro da Saúde e Educação, Gustavo Capanema, ao mesmo tempo em que sugeria uma solução para o Teatro Brasileiro, pode ser lido na condição de uma demanda feita por um intelectual que seria acolhido por outro intelectual que estava envolvido diretamente com a criação do Serviço Nacional de Teatro.

Novamente a condição ideal para criação do teatro brasileiro, posta por um intelectual, desconsiderava a prática teatral que havia no país e corroborava, ainda que indiretamente, com a destruição da produção dramatúrgica feita por grupos operários e filodramáticos, operada pelo governo de Vargas. O Teatro de Revista também sofreu forte censura no período.

Outro elemento que podemos apreender do comentário de Álvaro Lins refere-se à matriz que salvaria o teatro no Brasil – a redenção para situação em que se encontravam as práticas teatrais no país seria dada por Shakespeare. O que nos chama atenção é que essa ideia estava em circulação no Rio de Janeiro desde o século XIX, e sua retomada, de certo modo, demonstra que mesmo para elite intelectual carioca (que atuava na imprensa) os procedimentos das vanguardas europeias na cena teatral não eram totalmente conhecidos e, se eram, passavam despercebidas.

Para a historiografia teatral que aborda o surgimento do teatro moderno no Brasil, o debate que prevaleceu no imaginário da crítica até a década de 1940 de que não havia teatro no Brasil foi rompido, em 1943, com a montagem carioca de *Vestido de*

⁶⁷ Apud BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice*: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: IMS, 2005, p.34.

Noiva.⁶⁸ O crítico literário Álvaro Lins – que dois anos antes fazia coro com a crítica que circulava na imprensa carioca afirmando a não existência do teatro brasileiro, e que havia proposto como solução para resolver o vazio do teatro nacional a tradução e representação da obra de Shakespeare – foi um dos principais nomes a proclamar, junto à crítica teatral e à intelectualidade carioca, os aspectos do teatro moderno europeu que estavam presentes na encenação de *Vestido de Noiva*.

Chama a atenção que os comentários que surgiram na imprensa após a apresentação da peça de Nelson Rodrigues, em 28 de dezembro de 1943 (os quais ressaltavam os aspectos do teatro moderno europeu presentes na encenação de *Os Comediantes* e a consequente modernização para o teatro brasileiro) já tivessem circulado pela imprensa meses antes da estreia, no comentário “Amadorismo *versus* Profissionalismo”, de Abadie Faria Rosa.⁶⁹ Publicado no Diário de Notícias, em 27 de março deste ano, encontra-se o seguinte trecho:

Um dos grupos de amadores, que se batizou com o nome de *Os Comediantes*, já lançou, em entrevista de um de seus ilustres dirigentes, a luva do desafio... São eles que vão nos dar, no seu próprio dizer, o verdadeiro teatro, o teatro que ainda não tivemos, a expressão concreta do teatro-arte”.⁷⁰

A subvenção de 160 contos pelo Ministério da Saúde e Educação ao grupo Os Comediantes para a montagem de *Vestido de Noiva* gerou alguns debates e insinuações na imprensa carioca.

⁶⁸ Peça escrita por Nelson Rodrigues, que no período trabalhava no jornal *O Globo*, dirigida pelo polonês Zbigniew Marian Ziembinski, que chegou ao Brasil em 1941. Cenografia e figurinos de Tomás Santa Rosa, que desde a década de 1930 assinava projeto gráfico da Editora José Olympio, e pela atuação do grupo de atores *Os Comediantes*, que se formou no Rio de Janeiro no final da década de 1920.

⁶⁹ Abadie de Faria Rosa além de dramaturgo e crítico do jornal *Diário de Notícias* foi o primeiro diretor do Serviço Nacional de Teatro.

⁷⁰ ROSA, Abadie Faria. Amadorismo *versus* Profissionalismo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27/03/1943. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: IMS, 2005, p.48.

[*Os Comediantes*] não devem expor ao ridículo os profissionais que pensam em cruzeiros, que fazem do teatro um meio de vida para si e os seus contratados. Ninguém pode pensar em arte apenas e a não ser quando se tem a felicidade de recrutar para o palco comerciantes abastado como o sr. Carlos Perry ou altos funcionários do Banco do Brasil, como o sr. Nelson Vaz. E quando, ainda assim, se vai buscar nos cofres do governo aquela coisa abjeta que *Os Comediantes* tanto desprezam: o cruzeiro.⁷¹

Era a primeira vez que um grupo de teatro amador recebia subvenção federal. Os incentivos do Serviço Nacional de Teatro limitavam-se a poucas companhias, e não abrangiam toda a produção nacional. A primeira concessão fora dada a Jaime Costa e Álvaro Moreyra que, com um auxílio de 600 contos, deveriam organizar novas companhias.

Seguindo pela seara de redes intelectuais que iam se articulando em torno de ideias, projetos e poder, o trabalho de Victor Hugo Adler Pereira, sobre o teatro brasileiro na década de 1940, apresenta a seguinte constatação em relação a *Os Comediantes*:

Os comediantes surgiram de um núcleo de intelectuais consagrados no movimento modernista, que se vincularam ao poder político e à administração pública. Por conseguinte, o grupo teatral contava com o apoio junto a instância decisória de financiamento e legitimação da cultura pelo poder público, assim como despertavam a simpatia de intelectuais de renome.⁷²

O ideário que circulou na imprensa carioca e paulista por décadas, afirmando a não existência no Teatro do Brasil, transformou-se a partir da década de

⁷¹ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. 'Os Comediantes' quem riem e 'Os Comediantes' que choram. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 20/11/1944. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: IMS, 2005, p.48.

⁷² PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Momento teatral: cultura e poder nos anos 1940*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras da PUC-RJ. In: Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: IMS, 2005, p.44.

1940. O discurso da inexistência foi substituído pelo da existência, mas, existência para o teatro moderno, o qual possuía data de nascimento no país: tudo que havia sido feito antes de 1943 pertencia à categoria do vazio, termo bastante utilizado por Álvaro Lins ao tratar do teatro brasileiro na época.

Avaliando os comentários na imprensa a partir da encenação de *Vestido de Noiva* podemos afirmar que houve uma rearticulação da crítica teatral carioca. Ana Bernstein aponta que o debate sobre teatro nos jornais foi encampado por dois grupos: de um lado estava a velha crítica (caracterizada pelo comercialismo), e do outro a nova crítica (mais preocupada em defender os espetáculos de arte). Tania Brandão⁷³, seguindo na mesma esteira, preferiu tratar o assunto como a querela dos antigos e dos modernos.

O que chama mais atenção nesse novo reposicionamento da crítica carioca era o objeto da disputa: não se tratava de uma querela motivada apenas por questões de fundo estético; a maior parte da discussão realizada pelos comentaristas teatrais refletia os debates que apareceram na classe artística sobre financiamento oficial, e a questão em foco era se o governo deveria financiar espetáculos que não faziam concessões ao gosto do grande público. Segundo Tania Brandão:

Houve, portanto, uma reação forte, efetiva, do teatro profissional conservador contra os novos. Mas a reação começara antes da estreia de *Vestido de Noiva* – e com certeza não se deu apenas porque se vislumbrava uma ameaça, a existência de uma dinâmica específica, de mudança, diametralmente oposta, em sua essência, ao teatro de mercado e do poder que praticavam. Parece evidente que os antigos não acreditavam no novo teatro; julgavam existir uma arte eterna que dominavam e que no seu entender os jovens não sabiam bem como alcançar. O que estava na verdade em jogo era a disputa das verbas oficiais.⁷⁴

⁷³ BRANDÃO, Tania. Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009.

⁷⁴ *Idem, ibidem*, p.90.

Os debates entre a chamada velha geração de críticos e a nova geração permaneceram ativos na imprensa carioca até a década de 1950. Dentre os diversos periódicos que circulavam pela Capital Federal, esses dois grupos se digladiavam. Além da divergência de pontos de vistas e disputas em relação ao estilo de análise empreendido na avaliação dos espetáculos havia insultos de ambas as partes; o mais interessante, porém, é que tantos os velhos quanto os novos pertenciam à Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT). Tal situação foi alterada em 1958, com a fundação do Círculo Independente dos Críticos Teatrais (CICT), cujo principal motivo foi a divergência em relação aos prêmios que ABCT distribuía anualmente à classe teatral.

Para a CICT convergiram os críticos(as) Accioly Neto, Alfredo Santos de Almeida, Inês Barros de Almeida, Bárbara Heliodora, Brício de Abreu, Carlos Perez, Claudio de Mello e Sousa, Claudio Bueno da Rocha, Edgar de Alencar, Gustavo Dória, Henrique Oscar, Luiza Barreto Leite, Milton Soares Emery, Paulo Francis, Renato Vieira de Melo e Rubens Rocha Filho; estes críticos, comenta George Moura, “embora heterogêneos em suas opiniões, estavam sintonizados com uma causa emergente, que era a consolidação do Moderno Teatro Brasileiro”.⁷⁵ E a existência da CICT inscreve-se no processo de crítica iniciado por Décio de Almeida Prado.

A consagração de *Vestido de Noiva* pela intelectualidade e por parte da crítica carioca colocou-a como o marco para o aparecimento do Teatro Moderno no Brasil⁷⁶. A ruptura que a peça realizou em relação ao teatro convencional era de natureza cênica; não deixa de ser interessante observar, contudo, que em praticamente

⁷⁵ MOURA, George. *Paulo Francis: o soldado fanfarrão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996, p.50.

⁷⁶ A historiadora Tânia Brandão, no livro *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*, lançado em 2009, recoloca em debate o marco utilizado pela crítica teatral para o estabelecimento do Teatro Moderno no Brasil.

todos os comentários sobre teatro que circularam na imprensa brasileira até a encenação de *Vestido de Noiva* vaticinaram que a salvação do teatro brasileiro seria dada pelo dramaturgo. As previsões não se confirmaram, e o regaste ficou a cargo também do diretor.

No caso da dramaturgia de Nelson Rodrigues, ao longo dos anos foram sendo feitas reconsiderações que retiravam a genialidade da esfera do texto e a depositavam ainda mais nas mãos do encenador. A esse respeito, Gilda de Mello e Souza, no ensaio *Teatro do Sul*, considerando aspectos sociológicos, aponta que a modernidade dramática no Brasil começou com Jorge Andrade, nos anos 1950:

A moratória descobre, sobretudo, um tema, abrindo para a literatura teatral do Sul uma nova era. Na verdade, representa para o nosso meio o que os romances de Lins do Rego representaram para o Nordeste: a descoberta de um riquíssimo filão literário, o drama do café. [...] No mundo que converge para a fazenda existe um tempo único, o tempo da fazenda, o presente e o passado.⁷⁷

E conclui:

A Moratória nos revela um autor prisioneiro, como as suas personagens, do espaço e do tempo perdido da fazenda. Mas consciente de que este mundo extinto só pode ser refeito pela imaginação. Jorge Andrade lhe dá permanência através da obra de arte. *A Moratória* é a primeira obra-prima do moderno teatro brasileiro.⁷⁸

Outros intelectuais, como Sábato Magaldi, defendem, a partir de concepções estéticas, a genialidade do texto de Nelson Rodrigues:

Não me lembro de peça que, no cinquentenário de sua estreia, provocasse a celebração de *Vestido de Noiva*. [...] O que se passa agora é inusitado. Talvez a razão dos festejos, além da grande voga que Nelson Rodrigues goza hoje, esteja em que no dia 28 de dezembro de

⁷⁷ SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p.113.

⁷⁸ *Idem ibidem*, p.116.

1943, no Municipal do Rio de Janeiro, nascia o teatro brasileiro moderno. O marco não se deve apenas às inovações do texto. Por feliz coincidência, o espetáculo do grupo amador *Os Comediantes* transplantava para estas plagas os novos conceitos de encenação.⁷⁹

Se por um lado a representação de *Vestido de Noiva* gerou um delicioso debate entre os indivíduos que faziam o comentário teatral na imprensa, afinal os dois lados possuíam argumentações suficientemente sólidas para convencer os leitores, por outro gerou fissuras irreparáveis, as quais, para alguns autores, significou o fim da hegemonia carioca nos assuntos teatrais.

A cena paulista *grosso modo* reverberava aquilo que ocorria no Rio no final dos anos 1940; a situação, todavia, inverteu-se drasticamente: São Paulo transformou-se na principal vitrine cultural do país. As mudanças econômicas contribuíram sem sombra de dúvidas para este novo estatuto de cosmopolitismo de que a cidade gozava; entretanto, é preciso focar nas ações que foram implementadas para que São Paulo assumisse o posto de Meca cultural do país.

Desde a década de 1930, por conta das sucessivas derrotas sofridas no campo político, a elite paulista passou a gestar um novo projeto de poder com pretensões nacionais, e nele a figura do intelectual ganhava um lugar de destaque. Dessa forma, acreditava-se que seria pela ação dos intelectuais que a elite paulista retornaria à grande esfera do poder, e o modo como São Paulo apareceu na cena nacional durante a década de 1940 refletia em larga medida o cumprimento desse projeto, conforme aponta Sérgio Miceli:

⁷⁹ MAGALDI, Sábato. *Vestido de Noiva Completa 50 Anos*. *Folha de São Paulo*, 26.12.1993 *apud* BRANDÃO, Tânia. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.70.

São os herdeiros das antigas dissidências – em especial, Armando de Sales Oliveira, genro do velho Mesquita e principal responsável pela reunificação das forças políticas oligárquicas – que tomam a dianteira da frente única paulista e patrocinam vários empreendimentos culturais da década de 1930. Em vez de se dar conta da emergência de demandas sociais que haviam sido represadas por falta de canais de expressão e participação, os dirigentes da oligarquia paulista atribuem as derrotas sofridas em 1930 e 1932 à carência de quadros especializados para o trabalho político e cultural e, escorados nesse diagnóstico, passam a condicionar suas pretensões de mando no plano federal à criação de inesperados instrumentos de luta: a Escola de Sociologia e Política, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, no contexto da nova Universidade de São Paulo, e o Departamento Municipal de Cultura são iniciativas que se inscrevem nesse projeto.⁸⁰

Os fatos em torno da instalação do moderno teatro brasileiro em São Paulo testemunham como a ação intelectual casou-se com o novo projeto de poder da elite paulista. Em São Paulo, esse foi um projeto gestado que se organizou numa espécie de tripé. Nele estavam presentes a crítica especializada (1946), a montagem de um teatro dedicado principalmente à produção de peças europeias e norte-americanas – no caso o Teatro Brasileiro de Comédia (1948) e a criação de uma escola, como foi o caso da Escola de Arte Dramática (1948).

Diferente do Rio de Janeiro, onde o Governo Federal se envolveu diretamente com o financiamento para a criação do teatro moderno brasileiro, em São Paulo o financiamento ocorreu pelas mãos da iniciativa privada.

A moderna crítica teatral de Décio de Almeida Prado

Cento vinte anos separam o primeiro comentário sobre uma apresentação no Rio de Janeiro da entrada oficial de Décio de Almeida Prado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1946. Não se trata de uma observação de efeito, certamente; entretanto, foi a partir da chegada do crítico à imprensa paulista que o público leitor dos assuntos teatrais

⁸⁰ MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p.101.

passou a conviver mais cotidianamente com uma tradição de pensamento crítico que herdava o dado da pesquisa sistemática (oriundo da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade de São Paulo), aliava a noção de trabalho especializado, desvinculava o seu discurso do tom político que dominou parte do comentário teatral desde o século XIX e, sobretudo, voltava-se para a educação do leitor.

Todavia, é preciso ressaltar que, diferentemente dos periódicos brasileiros do XIX – marcados pelos folhetins, pelos artigos políticos e pela presença de homens de letras que se associavam como colaboradores para tratar, muitas vezes, de assuntos de pouco interesse para o leitor – Décio de Almeida Prado embarcou nos anos 1940 como crítico teatral num ambiente jornalístico que ostentava uma série de inovações iniciadas a partir da década de 1910, conforme nos conta Nelson Werneck Sodré, no clássico livro *História da Imprensa no Brasil*:

a tendência ao declínio do folhetim, substituído pelo colunismo e, pouco a pouco, pela reportagem; a tendência para a entrevista, substituindo o simples artigo político; [...] o aparecimento de temas antes tratados como secundários, avultando agora, e ocupando espaço cada vez maior, os policiais com destaque, mas também os esportivos e até os mundanos. Aos homens de letra, a imprensa impõe, agora, que escrevam menos colaborações assinadas sobre assuntos de interesse restrito do que o esforço para se colocarem em condições de redigir objetivamente reportagens, entrevistas, notícias [...]. As colaborações literárias, aliás, começam a ser separadas, na paginação dos jornais constituem matéria à parte, pois o jornal não pretende ser, todo ele, literário. Aparecem seções de críticas em rodapé, e o esboço do que mais tarde serão os suplementos literários. Divisão da matéria, sem dúvida, mas intimamente ligada à [...] divisão do trabalho que começa a impor suas inexoráveis normas.⁸¹

Décio de Almeida Prado entrou na função de crítico de teatro do jornal *O Estado de S. Paulo*, alguns meses após a família Mesquita retomar o controle acionário da S. A. 'O Estado de S. Paulo'. O retorno do jornal para mãos de seus antigos

⁸¹SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p.318.

proprietários colocava fim a um processo complicadíssimo, que havia se arrastado ao longo de cinco anos.⁸²

Há que se notar que *O Estado de S. Paulo*, ao acolher o jovem intelectual em sua redação, já manifestava o interesse de apresentar para o público leitor, que frequentava os poucos espetáculos que aportavam na cidade, um tipo de comentário crítico mais adensado e menos vinculado ao comercialismo, que caracterizava, em muitos casos, o exercício da crítica até aquele momento.

O trabalho que Décio de Almeida Prado vinha realizando na imprensa alternativa (se assim podemos classificar sua atuação como crítico da Revista *Clima*) vinha, de certo modo, ao encontro de uma prática de comentário crítico – guardada as devidas proporções – que o *Estadão* passou a acolher na segunda metade da década de 1930, com Alfredo Mesquita. A esse respeito, Almeida Prado (no livro *Peças, Pessoas, Personagens*) recupera, num rápido lampejo, o tipo de comentário que Alfredo Mesquita tecia na sua breve passagem pela sessão de teatro do jornal:

Não admira, pois, que Alfredo Mesquita haja assumido a crítica teatral de *O Estado de São Paulo* (de quem era, incidentemente, um dos proprietários), por ocasião das temporadas francesas de 1936 e 1938. A sua perspectiva mantinha-se brasileira, levando em consideração os hábitos e os conhecimentos literários do nosso público. A partir daí, no entanto, ele se movimentava por entre o repertório e a carreira dos artistas que nos visitavam, com desenvoltura de um parisiense.⁸³

⁸² Uma das primeiras atitudes dos Mesquita, ao retomarem o controle do jornal, em dezembro de 1945, foi “para marcar o encerramento dos anos de ocupação: fez retroceder a numeração da edição à do dia seguinte à invasão do jornal”. In: GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita: um grã-fino na contramão*. São Paulo: Terceiro Nome, 2007.

⁸³ PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.155.

Por outro lado, refletindo sobre o retorno do jornal *O Estado de S. Paulo* para as mãos dos Mesquita nos anos 1940, e o processo de acolhimento que esse órgão de imprensa deu a uma fatia de intelectuais residentes em São Paulo (como foi o caso de Décio de Almeida Prado), que passou a atuar em suas sessões na função de críticos, deparamo-nos com a concretização do projeto de poder da elite paulista. Este foi gestado ao longo dos anos 1930, e dele participaram ativamente membros da família Mesquita, como foram os casos de Júlio de Mesquita Filho e Armando Salles de Oliveira, cujo ideário central passava pela formação de quadros intelectuais para intervenção na cena pública, como formadores de opinião.

Ainda que o grupo de intelectuais que passaram a atuar no jornal *O Estado de S. Paulo* a partir da década de 1940 estivessem “alheios” aos interesses do jornal, atuando muito mais pelo dever do seu ofício – o intelectual – parece-nos claro que acabaram sendo cooptados para um projeto de poder que dizia respeito ao Grupo *O Estado de S. Paulo* e à classe da qual ele se colocava como porta-voz.

Cabe aqui ressaltar, mais uma vez, que o limite de intervenção do intelectual, no tipo de imprensa a que a *S.A. O Estado de S. Paulo* vinculava-se era estabelecido, sobretudo, pelos grupos que se viam representados pelo jornal.

Sergio Miceli, no livro *Intelectuais à brasileira*, procura dar conta desta questão, demonstrando que a constituição de uma esfera pública, com caráter liberal, como era a posição do jornal *O Estado de S. Paulo*, não possui um caráter universal; pelo contrário, ela atende a interesses particulares, que são elevados a condição de universal, mascarando, com isso, as diferenças de classes.

O controle dos jornais constituía um dos principais móveis da luta em que estavam envolvidas as diversas facções oligárquicas.

Um jornal era forçosamente o porta-voz de grupos oligárquicos, seja daqueles que estavam no poder (a “situação”), seja dos que estavam momentaneamente excluídos do poder. Tal vínculo aparece de modo explícito nos inúmeros relatos que mostram presidentes da República envolvidos em manobras visando submeter a imprensa aos interesses políticos da facção a que pertenciam: negociatas para a aquisição de jornais, utilização de “testas de ferro”, concessão de subvenções especiais, favores e prendas de toda ordem, que eram concedidos aos polígrafos mais apreciados pelo público etc. Esse trabalho de celebração das oligarquias materializadas em toda uma série de rubricas, comentários políticos, notas apologéticas e biografias acerca das grandes figuras da oligarquia, “artigos de fundo”, “tópicos” “ecos” e, sobretudo, os editoriais. O posto de editoriais era muito cobiçado, e para muitos escritores significou a ponte para iniciar uma carreira política. Os escritores engajados nessas tarefas viam-se obrigados a identificar-se com os interesses políticos do jornal para qual trabalhavam; o êxito que alcançavam por meio de sua pena poderia lhes trazer salários melhores, sinecuras burocráticas e favores diversos⁸⁴.

Ora, a aproximação de Décio Almeida Prado ao jornal *O Estado de S. Paulo*, pelo viés da análise do projeto de poder – que, desde anos 30, transformava o intelectual em ator político – dá conta de uma perspectiva dessa relação entre o intelectual e o jornal. Entretanto, ela não deve ser a única chave para entendermos a recepção que recebeu nesse veículo a partir de 1946: há a questão do capital relacional, tão fundamental quanto essa. Almeida Prado descendia de uma família tradicional paulista: seu pai, Antônio de Almeida Prado, fora uma figura marcante na vida de Décio; professor da Faculdade de Medicina de São Paulo, possuía uma relação bastante próxima com os Mesquita, como aponta Heloisa Pontes:

Em São Paulo, mais atarefado, às voltas com obrigações profissionais e familiares, Antônio de Almeida Prado deixaria de comparecer ao teatro com a mesma assiduidade dos tempos de estudante. Em compensação, continuou um ouvinte de ópera inveterado e tornou-se um frequentador rotineiro da redação de *O Estado de São Paulo*, que funcionava como um centro literário e intelectual da cidade. À noite, depois do expediente, passava quase sempre por lá, para conversar sobre literatura

⁸⁴ MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p. 55.

e política. Seus contatos com os Mesquita, como médico de família e como colaborador do jornal, levaram-no [...] à direção da Faculdade de Filosofia. Quanto à literatura, foi como todos os homens cultos de sua época “alimentado pela França”, e um admirador entusiasta da poesia de Olavo Bilac.⁸⁵

Logo, Décio de Almeida Prado não era um intelectual desconhecido em começo de carreira, que havia ascendido para um veículo de imprensa de grande influência na cidade, a sua aproximação com o clã dos Mesquita dava-se, antes de mais nada, por intermédio dos laços de amizade que o pai mantinha com aquela família. Não queremos com esta afirmação propor que a relação que Décio de Almeida Prado estabeleceu com *O Estado de S. Paulo* tenha sido da ordem das encomendas, mas que a teia de relações a que tinha acesso, imiscuída à sua formação intelectual, facilitaram ainda mais a sua entrada para a lista de colunistas desse veículo, garantindo-lhe ascensão na imprensa paulista e influência no colunismo teatral nacional.

Não deixa de ser interessante observar que, ao longo dos anos, os laços fraternos que Décio mantinha com os Mesquitas foram utilizados de forma extremamente habilidosa pelo crítico para mediar situações desagradáveis, nas quais os proprietários do jornal recusavam-se a aceitar contribuições de intelectuais oriundos da esquerda, como foi o caso de Anatol Rosenfeld:

O suplemento semanal que circularia aos sábados até 1966 teve a colaboração da fina flor da intelectualidade brasileira e pôs à prova a flexibilidade do diretor do jornal diante de uma cultura que ele estranhava – a modernista – e, eventualmente, com uma visão de esquerda, com a qual não simpatizava. Uma vez, disse ao diretor do *Suplemento* que tinha informações de que um certo Anatol Rosenfeld, o colaborador da área de literatura germânica, era comunista, e por isso achava recomendável que ele não continuasse a escrever no jornal. Décio respondeu-lhe que a colaboração de Rosenfeld era para ele motivo de orgulho e que considerava as crenças políticas dos

⁸⁵ PONTES, Heloisa. *Destinos mitos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p.150.

integrantes da equipe assunto de sua vida pessoal, mas que respeitava a restrição do dono do jornal, e colocava, por isso, seu cargo à disposição. A divergência não prosperou: desconcertado, o dr. Julinho recomendou ao editor que agisse como bem entendesse.⁸⁶

Percorrendo ainda a seara das teias de relações a que Décio de Almeida Prado se vinculou, não podemos deixar de refletir sobre o apoio que recebeu para o exercício da crítica de uma parcela da classe teatral, que o via como aliado – uma espécie de intelectual orgânico⁸⁷ que estivera envolvido com o teatro amador paulista, o qual gerou os melhores frutos – no processo de renovação cênica que a cidade viveu nos anos 1940, dando-lhes condições de se profissionalizarem e fazerem frente aos atores do chamado “velho teatro”, marcados, na visão de Almeida Prado, pelo pouco estudo na construção das personagens e, quase sempre, representando a si mesmo. Além disso havia ainda sua intimidade ao tratar dos segredos do palco, adquirida ao longo do período que esteve à frente do Grupo Universitário de Teatro (como diretor) e a facilidade com que transitava pelos teóricos do teatro moderno. Numa das passagens do texto de abertura de *Exercício findo*, Prado destacou o quanto o seu trabalho na imprensa dependia, além do público leitor comum, da sua irmandade com a classe teatral: “o prestígio do crítico não advém de si próprio mas do grau de representatividade que lhe é atribuído, de sua repercussão sobre o corpo de leitores, entre os quais se inclui a classe teatral”.⁸⁸

⁸⁶ GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita: um grã-fino na contramão*. São Paulo: Terceiro Nome, 2007, pp.175-176.

⁸⁷ Para o filósofo italiano Antonio Gramsci, *grosso modo*, os intelectuais orgânicos seriam aqueles que, pertencendo ou se identificando com uma classe, conseguem organizar seus interesses. Os intelectuais orgânicos operam no sentido de obter mais poder para os grupos, dos quais se colocam como porta-vozes.

⁸⁸ PRADO, Décio de Almeida.- *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.13.

Esboços para uma crítica madura

A coluna “Palcos e Circos” do jornal *O Estado de S. Paulo* foi o ponto de chegada para um projeto de crítica especializada que começou a ser tecido nas páginas da *Revista Clima*, conforme a colocação de Heloisa Pontes:

o caráter inédito do trabalho intelectual que se propunham a realizar, assentado na crítica analítica e na atualização da formação acadêmica e universitária, fortemente impregnada pela influência francesa, aprendida na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Herdeiros, sem dúvida, do legado modernista, mas empenhados desde cedo em administrar a herança recebida por meio de operações intelectuais e de procedimentos discursivos distintos dos utilizados por seus antecessores.⁸⁹

A *Revista Clima* fora lançada em maio de 1941, com o objetivo de cobrir o movimento cultural da cidade e sua produção intelectual. A publicação fora idealizada e inicialmente patrocinada Alfredo Mesquita; seu conteúdo estava sob a responsabilidade de Gilda de Moraes Rocha, Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Ruy Coelho, Lourival Gomes Machado e Paulo Emilio Salles Gomes. O grupo tinha como patrono Mário de Andrade.

Analisando o corpo editorial de *Clima*, podemos perceber que praticamente todos os seus membros eram frutos das ações que foram implementadas pela elite paulista, após as derrotas políticas da década de 1930, no sentido de formação de quadros especializados para o trabalho político e cultural. Tratava-se de ex-alunos da primeira turma da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo:

A Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo foi criada em 1934, com o apoio do grupo Mesquita, durante a

⁸⁹ PONTES, Heloisa. *Destinos mitos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo: 1940 – 1968*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p.66.

gestão Armando Salles Oliveira no governo do estado. [A Faculdade de Filosofia Ciências e Letras] deu preferência aos modelos europeus. A contratação de professores estrangeiros visava à formação de “quadros técnicos”, especializados em ciências sociais [...] de uma elite ‘numerosa e organizada’, instruída sob métodos científicos, a par das instituições e conquistas do mundo civilizado, capaz de compreender, antes de agir, o meio social em que vivemos [...] personalidades capazes de colaborar eficaz e conscientemente na direção da vida social.⁹⁰

A figura de Mário de Andrade, que na publicação aparecia como o patrono da geração Clima, testemunharia como a atuação de parte da geração modernista de 20 forjou um tipo trabalho intelectual no campo da crítica cultural, que passou a ser reivindicado como ideal para aqueles que desejavam se aventurar por essa seara, como foi o caso da Geração Clima.

Antonio Candido, numa entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, embora negue qualquer influência de Mário de Andrade no trabalho crítico da *Clima*, mostra-nos como a influência dos modernistas em sua geração norteava os seus trabalhos, não como caudatários, mas continuadores:

Os da geração famosa de 20 formaram também, a seu modo, uma geração crítica. E fizeram mais: criticaram criando, isto é, já mostrando como deveria ser – o que é natural em se tratando de ficção, poesia, arte. Foi uma geração de artistas, e se separa radicalmente da nossa por esse caráter. Mas foi também uma geração de crítica, no que está mais perto de nós. O que nos distingue aí, no entanto, é o caráter da nossa crítica respectiva.

A deles foi demolidora e construtora. A nossa é mais propriamente analítica e funcional [...] Sob esse aspecto, de que abriram caminho para o estudo de muitos problemas brasileiros e colocaram a necessidade do trabalho que hoje fazemos, somos os seus continuadores. Mas, veja bem, pouca influência exerceram intelectualmente sobre nós, pelo fato, mesmo, de serem artistas. Você [Mário Neme] quase não encontrará influências de Oswald, ou de Mário, ou de Menotti ou de Guilherme de Almeida [...] Somos seus continuadores por uma questão de inevitável continuidade histórica e cultural.⁹¹

⁹⁰ MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p.102.

⁹¹ CANDIDO, Antonio. *Plataforma da nova geração*. In: PONTES, Heloisa. *Destinos mitos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo: 1940-1968*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p.59.

Alfredo Mesquita – o financiador da *Revista Clima*, nos primeiros números, era, talvez e até aquele momento, de acordo com a biografia escrita por Marta Góes⁹², a figura mais errática das que estiveram envolvidas no projeto editorial – possuía, entretanto, um faro apurado para capitalizar com as demandas intelectuais; a criação da Livraria Jaraguá, no início da década de 1940 e que se tornou um dos pontos de encontro da intelectualidade paulista, oferece-nos pistas a esse respeito.

O que nos chama a atenção para a atuação de Alfredo Mesquita no contexto da *Clima* foi o texto que escreveu para o primeiro número da Revista; nele o autor compara o trabalho dos críticos da *Clima* com um estilo de crítica que estava preocupado em ganhar dinheiro e galgar posições. Se retomarmos comentários publicados na imprensa diária da época, essa era a principal acusação que rondava a chamada crítica velha ou antiga:

Clima é uma revista feita por gente moça, mas que deve e pretende ser lida pelos mais velhos. [...] Não discutiremos a sua originalidade. Estamos, porém certos da sua utilidade e, mesmo, da sua necessidade entre nós. Toda a gente já ouviu falar nas dificuldades encontradas pelos jovens cientistas, escritores, artistas, nos primeiros passos das suas carreiras. Esta revista foi fundada não só com o fim de facilitar esses primeiros passos, como também para mostrar aos mais velhos e aos de fora, sobretudo àqueles que têm o mau hábito de duvidar e de negar *a priori* valor às novas gerações, que há em São Paulo uma mocidade que estuda, trabalha e se esforça, sem o fim exclusivo de ganhar dinheiro ou galgar posições.⁹³

A *Revista Clima* circulou até 1944. Praticamente todo seu corpo editorial, para além das trajetórias acadêmicas que seguiram, espalhou-se pela imprensa paulista, exercendo o ofício da crítica; mesmo trabalhando no periodismo diário, reino por

⁹² GÓES, Marta. *Op. cit.*

⁹³ LORENZOTTI, Elizabeth de Souza Lorenzotti. *Do artístico ao jornalístico: vida e morte de um suplemento: Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo (1956 a 1974)*. Dissertação de Mestrado, São Paulo: ECA-USP, 2002. p.23.

excelência da crônica, permaneciam operando de acordo com os preceitos que orientaram aquela geração. Nas palavras de Antonio Candido:

[...] uma geração que encara a atividade intelectual como um estudo e um trabalho que sejam instrumento de vida, sendo esta concebida como uma necessidade permanente de revisão e um ataque sem dó a tudo o que signifique individualismo narcísico e hipertrofia do próprio eu.⁹⁴

Avaliando a atuação da Geração Clima, Heloisa Pontes faz a seguinte constatação:

A oposição entre elite e massa, traduzida também pelo par cultura erudita e cultura popular, revela uma dimensão importante da experiência social dos editores de *Clima*. Apesar da formação recebida nas teorias e metodologias da sociologia e da antropologia, eles se mantinham presos, no período, à concepção mais geral que as elites dirigentes brasileiras nutriam acerca do universo cultural e social das camadas populares. O fato de essa concepção ter sofrido modificações substantivas ao longo da trajetória intelectual dos membros mais expressivos da revista – motivadas pela contribuição decisiva das ciências sociais nesse domínio e pelas alterações que se produziram no quadro político e partidário brasileiro – não nos deve impedir de resgatar os termos com que ela foi apreendida no momento de emergência da geração de que faziam parte, quando então pensavam “os seus deveres para com a coletividade” por meio da colaboração que poderiam dar “para moldar a consciência de uma nova geração, armada dos instrumentos culturais necessários a agir em benefício da sua gente.”⁹⁵

Numa espécie de texto inventário que acompanhou o último lote de críticas produzidas para *O Estado de S. Paulo*, entre os anos de 1964 e 1968⁹⁶, e publicadas quase duas décadas depois pela editora do professor e crítico de teatro Jacob Guinsburg, Décio de Almeida Prado perguntava-se, com fina ironia, se as críticas que publicara na imprensa paulista, no período de 1946 e 1968, poderiam ser tratadas – por parte dos

⁹⁴ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p.70.

⁹⁵ PONTES, Heloisa. *Op. cit.* p.116.

⁹⁶ O livro *Exercício findo*, publicado na coleção *Debates* da Editora Perspectiva, apareceu quase duas décadas depois de Décio de Almeida ter-se demitido da carreira de crítico na imprensa paulista; as outras duas obras, *Apresentação do Teatro Brasileiro* e *Teatro em Progresso*, foram publicadas pela Editora Martins, sendo republicadas nos anos 2000 pela Perspectiva.

chamados críticos objetivos ou científicos, que as viam como escritos subjetivos ou impressionistas – como foram as de Jules Lemaître e Anatole France no debate da cena teatral francesa do final do XIX.

A questão colocada por Prado, ainda que deslocada no tempo, porque registrava o ambiente de trabalho que passou a atuar em 1966⁹⁷, retomava, assim, os debates sobre o estruturalismo e a semiologia que passaram a marcar as pesquisas acadêmicas brasileiras como instrumental teórico na década 70. *Grosso modo*, essas linhas de pensamentos colocavam em questão a tradição do ensaísmo que predominou entre nós desde a década de 30, e reordenava, no campo acadêmico, o posicionamento dos intelectuais frente ao debate do engajamento intelectual dominante durante os anos 60. A historiadora Elizabeth Cancelli, refletindo sobre a produção historiográfica dos 70, aponta os novos rumos que os estudos das humanidades tomaram neste momento:

No Brasil, especialmente a partir do final dos anos 60, pudemos observar uma importante guinada historiográfica. De uma forma abrangente diríamos que este redimensionamento se fez em duas direções: numa dimensão teórica propriamente dita, onde foram abandonadas as premissas deterministas, sistêmicas, e retidas na análise de predicados em detrimento da ação, bem como rejeitadas as noções de desigualdade, atraso, etapas, etc.; e a dimensão de direcionamento da pesquisa historiográfica, com a incorporação definitiva da pesquisa e de novos acervos documentais como possibilidade de reflexão sobre a diversidade. [O Brasil como região] buscou novos aportes, rompendo com as representações acadêmicas presas à valorização dos mitos de identidade nacional [fossem quais fossem], de uma pseudo incompletude burguesa, da procura dos tipos ideais weberianos, do *ethos* das classes médias e da burguesia, da aposta em modelos de desenvolvimento econômico como explicação do mundo dos homens e da busca desenfreada e incessante de um standard para o homem brasileiro. É a partir desta reflexão, e da possibilidade de aprofundamento de novos aportes teóricos que se situam no âmbito bibliográfico da área de humanas⁹⁸.

⁹⁷ Décio de Almeida Prado torna-se professor do Departamento de Letras da Universidade de São Paulo.

⁹⁸ CANCELLI, Elisabeth. *Política, história, cultura e poder*. São Paulo: FFLCH-USP, 2007.

Sobre a pergunta que Décio de Almeida Prado se fazia no final dos 80, acreditamos que deva ser respondida à luz dos textos que ele produziu sobre seu trabalho como crítico ao longo de sua carreira. Há que se notar, no entanto, que embora haja diversos trabalhos que trataram da figura Décio e da sua militância pela consolidação do teatro moderno nesta parte do globo, ainda somos carentes de trabalhos que avaliem a fundo a produção crítica do autor.

Ao tomarmos os prefácios que acompanharam a publicação de suas críticas em *O Estado de S. Paulo*, deparamo-nos com uma atitude inédita: tratou-se da primeira empreitada assumida por um crítico teatral brasileiro de reunir em publicação suas observações sobre o cotidiano da produção cênica paulista, embora Prado assumisse na introdução de *Apresentação do teatro brasileiro moderno* ter-se inspirado nos escritos do crítico teatral inglês Thomas Cuthbert Worsley⁹⁹. Parece-nos, todavia, que a empreitada do nosso crítico começava a se constituir como uma das primeiras ações no sentido de enfrentar o novo-antigo discurso da inexistência do teatro no Brasil.

Na justificativa oferecida por Décio aos leitores, tratava-se de um projeto fundamental, que ia além do comentário de aprovação ou reprovação de uma montagem, uma vez que, através do seu olhar, o futuro público leitor poderia ter acesso: a uma crônica do labor teatral daqueles anos, a pessoas e personagens que estiveram envolvidos direta e indiretamente com a cena, aos problemas e às pretensões que tomavam o teatro nacional, aos debates teóricos que nos chegavam via Europa e Estados Unidos (e nos quais Prado transitava com certa desenvoltura), à apresentação de escolas estéticas e autores para jovens que ingressavam na carreira artística e a viam como profissão e não como passatempo. Neste último caso, podemos perceber que o crítico

⁹⁹Thomas Cuthbert Worsley (1907-1977) atuou como crítico de teatro e televisão na Inglaterra.

preferiu abrir mão, muitas vezes, do julgamento estético para assumir o tom didático – como podemos observar num dos seguintes trechos de *Apresentação do teatro brasileiro moderno*:

[...] à crítica, sobretudo aquela feita em jornal, para um leitor qualquer, entendo-a, no Brasil, como um misto de crítica propriamente e de divulgação, quase de propaganda de ideias concorrentes ao teatro. Quero dizer com isto que nem sempre deixei subentendidas muitas noções que, se seguisse o exemplo dos críticos estrangeiros, poderia perfeitamente dar por conhecidas. Daí o tom algo didático, algo explosivo, de muitas crônicas, principalmente das primeiras, quando o nosso teatro estava longe de possuir a maturidade estética atual: em vez de criticar, expliquei uma peça, situei um autor, servindo de intérprete junto ao público, ganhando em alcance social, em ação sobre o meio, o que por ventura perdi, sem o menor remorso de pureza estética. Em tais casos o que predominou, creio, foi o desejo de servir ao teatro da melhor maneira possível. Pelo mesmo motivo, se nunca procurei, também nunca fugi ao dogmatismo. Embora tenha uma noção muito clara da relatividade de todos os juízos estéticos, aceitando e acatando os alheios com maior prazer, não vejo como se possa fazer obra crítica, como se possa dizer isto é bom ou isto é mau, sem um mínimo de crenças, que serão talvez erradas, mas são as nossas, sem um mínimo de ideias em que se acredita e que se deseja compartilhar com os outros. O dogmatismo, como no caso do magistério, pode não estar na índole do indivíduo, mas está na função exercida. Quem ensina, ensina alguma coisa. Quem critica, critica em nome de alguma coisa.¹⁰⁰

É importante frisar que o crítico do *Estadão*, como deixou constar no primeiro volume de críticas publicados em 1956, não pretendia que a obra fosse tomada como um panorama, marcado por uma sucessão de fatos bem amarrados que dariam conta de uma evolução no sentido histórico; antes de tudo, o autor via sua curadoria de comentários críticos reunidos no livro, como fragmentos, espécie de álbum fotográfico constituído por instantâneos, no qual pretendia registrar o despertar da vida cênica da cidade, mas, ao mesmo tempo, podemos ler nos apontamentos do crítico, sua intenção de tratar do amadurecimento do seu estilo após alguns anos de lida no matutino paulista.

¹⁰⁰ PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. XXI.

Não tenho a ingenuidade de pensar que a simples reunião de críticas esparsas possa jamais formar um verdadeiro panorama [...] a Escola de Arte Dramática e o Teatro Brasileiro de Comédia, por exemplo, quase só figuram através de críticas mais ou menos favoráveis porque, podendo escolher à vontade entre um grande número de espetáculos seus, dei natural preferência aos melhores ou mais significativos. [...] Tais opções, devidas a mil circunstâncias, constituiriam evidente injustiça, se o livro é o que realmente é. Poderíamos mesmo compará-los a um instantâneo que, fixando rapidamente a atualidade, nada disse sobre o passado e futuro. O tempo, elemento ordenador de todo apanhado histórico, pouco se manifesta aqui [...]. As críticas que reuni, somadas, resultarão, quando muito, num minucioso catálogo dos problemas e aspirações do teatro brasileiro. Qualquer conclusão de caráter mais amplo caberá ao leitor que, com estes dados fragmentários, tentará, se quiser, completar o quadro – mas por sua conta e risco [...].¹⁰¹

Nos três arranjos de críticas que publicou em vida, Prado procurou elucidar o seu modo de trabalho, diferentemente da tradição jornalística que se cristalizará na imprensa nacional sobre os assuntos teatrais, que davam conta apenas da estreia, trançavam um rápido resumo da peça, discutiam a atuação dos primeiros atores e finalizavam com saudações ao espetáculo. Prado procurava desenvolver um processo de abordagem analítico composto por várias camadas: inicialmente dava conta “semana a semana” daquilo que estava sendo realizado em relação a uma determinada peça até a sua estreia e, após a primeira apresentação do espetáculo, produzia seu comentário; desse modo, o público tinha acesso a todas as etapas que envolviam uma produção cênica. Ao introduzir esta rotina de trabalho no periodismo diário, fica mais nítido que, Décio, procurava atacar um dos males, que para ele se constituía num dos vícios que acompanhavam as abordagens sobre o teatro brasileiro, o ideário de que esta arte estava ligada ao espontâneo, desprovida de qualquer espécie de labor e técnicas associadas:

A cobertura jornalística com o tempo tornou-se completa. Primeiro, vinha o noticiário diário, acompanhando a gestão de cada espetáculo

¹⁰¹ PRADO, Décio Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. XIX.

desde a concepção original até a noite da parturição no palco. A seguir, minha crítica, que tinha a dimensão do assunto, podendo desdobrar-se em mais de uma crônica. Para rematar, Sábato Magaldi abordava no *Suplemento Literário*, semanalmente, qualquer tipo de matéria teatral, dos autores clássicos a novidades do dia.¹⁰²

Quanto à pergunta que Décio de Almeida Prado se fazia nos anos 80, sobre ser um crítico impressionista ou subjetivista, a resposta já aparecia na década de 50, embora tivesse os critérios de julgamento ancorados nas premissas de Jacques Copeau, de quem se via como discípulo: afirmava que jamais utilizara em sua produção sistemas de comparações “em que se exalta uma pessoa com o intuito de depreciar a outra e vice-versa”, embora entendesse que essa fosse a função do crítico. Preferia, no entanto, o exercício da descoberta dos méritos particulares das peças que comentava. Entedia que seu labor crítico era alimentado pela espontaneidade das primeiras impressões. Em *Exercício findo*, escrito na década de 80, podemos observar praticamente as mesmas afirmações sobre o exercício da crítica que Décio fizera nos anos 50:

O crítico, como qualquer profissional, vale por sua competência no assunto, por sua informação estética e histórica, por sua perspicácia e discernimento. A maior dificuldade que enfrenta sempre me pareceu ser esta: extrair da massa informe de impressões que vão acumulando em seu espírito durante o espetáculo, em camadas sucessivas e às vezes contraditórias, um relato coerente e dotado de um relativo enredo, no sentido aristotélico de conter princípio, meio e fim. Primeiro, saber o que realmente sentiu e pensou, num esforço de escavação interior. Depois passar as ideias para o papel em forma ordenada. Eu, pelo menos, nunca soube o que achava de um espetáculo antes de terminar a respectiva crítica, que significava para mim o balanço final, com saldo positivo ou negativo. O que possuía até então – e que voltei a possuir como simples espectador – não passava de uma série de sensações agradáveis ou desagradáveis, às vezes fortes, nítidas, harmonizadas entre si, fáceis de serem formalizadas, outra vezes confusas, quase indefiníveis logicamente. Creio que por esse lado a crítica exige tanto quanto qualquer trabalho criador.¹⁰³

102. PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.20.

¹⁰³ *Idem, ibidem*, p.13.

A atuação de Décio Almeida Prado, em *O Estado de S. Paulo*, de fato estabeleceu um projeto de crítica especializada em teatro, raramente visto, na imprensa de brasileira. Mas é preciso notar que o modo como o crítico passou a se posicionar nos artigos que produzia para imprensa sobre a função da crítica e o seu dado criador deu visibilidade e dignidade ao ofício, servindo de trampolim para o surgimento de críticos teatrais pelo país, que abominavam a prática do comercialismo – quase sempre vinculado à linha dos espetáculos dessa natureza. Daí decorre, no entanto, que o método crítico estabelecido por Almeida Prado na imprensa paulista não expurgou, porque essa não era a sua intenção, os velhos preconceitos de classe em relação à prática teatral do país.

Dentro da ideia de “crítica programática”, uma das maiores batalhas encampadas por Décio durante o período em que esteve ativo na imprensa paulista foi a reivindicação de uma dramaturgia nacional. Em diversas críticas dos espetáculos apresentados pelo TBC, o crítico queixava-se da ausência do autor nacional, passando em algumas delas a criticar o descaso que o Teatro Brasileiro de Comédia mantinha em relação à dramaturgia nacional. Almeida Prado, de certo modo, permanecia como a primeira geração de homens de letras que atuou na imprensa carioca do XIX, reivindicando uma dramaturgia com cores locais.

Décio de Almeida Prado transformou-se, no período de 1946 a 1968, talvez no principal nome do teatro paulista, uma espécie de intelectual orgânico, que locou toda sua eloquência na cena pública a serviço das ideias de modernização do teatro brasileiro.

As funções de Décio de Almeida Prado não se restringiram ao comentário crítico; ele realizava uma crítica programática, através da qual pretendia estimular e consolidar a reforma de nosso moderno teatro (representado principalmente pela presença do TBC).¹⁰⁴

O trabalho do crítico na imprensa foi uma das facetas para que isso ocorresse; havia, no entanto, outras, que lhe outorgavam o exercício desse direito, como sua atuação como professor de História do Teatro na Escola de Arte Dramática e os diversos momentos em que esteve envolvido com a Comissão Estadual de Teatro da Secretaria do Estado de Cultura de São Paulo, assessorando o órgão na distribuição de verbas e prêmios para grupos, empresas e pessoas ligados à área teatral.

Paulatinamente este lugar foi sendo ocupado por outros nomes, que não descendiam de uma linhagem intelectual, mas que foram forjados à luz das práticas do teatro moderno, como foi o caso da atriz Calcida Becker, que se tornou nos anos 60, figura de proa do teatro paulista que se via, desde os anos 40, como “o” teatro brasileiro moderno.

Quanto à união de Décio de Almeida Prado e o jornal *O Estado de S. Paulo*, o casamento durou enquanto os interesses de ambos se mantiveram. Prado militando pelas questões teatrais encontrou na ampla circulação do periódico um veículo eficiente para suas ideias, e o *Estado*, por sua vez, acolheu-o até o momento em que se interessou em ser o porta-voz da intelectualidade ilustrada.

As agitações políticas de 1968 e os novos rumos que o periódico tomou para se manter como uma empresa competitiva e a sua vinculação, no primeiro momento, ao golpe militar romperam a aliança.

¹⁰⁴ SILVEIRA, Miroel. *A outra crítica*. São Paulo: Símbolo, 1976. p.12.

Na última crítica de Décio Almeida de Prado publicada em 1968, com o título de “Despedida”, o crítico, escrevendo como uma espécie de conselheiro, expunha seu desacordo frente às estratégias tomadas pela classe teatral, em São Paulo, em abandonar e até mesmo negar o espaço conquistado num dos principais órgãos de imprensa do país para o enfrentamento da censura. Para Prado, o radicalismo não era a solução para o problema da censura.

Só assim, por um revolucionarismo teatral e romântico, é que me explico, na falta de explicação melhor, a dramática resolução da classe teatral de devolver os Sacis distribuídos por este jornal. O ponto de partida, o pretexto, foi um editorial do *Estado* julgando injusto e mesmo ofensivo em seus termos. Muito bem. Mas razões respondem-se com razões, palavras com palavras. Pelo menos parece ser essa a famosa teoria do diálogo, tão decantada por suas virtudes democráticas. Não vejo em que auxilie a solução do problema da Censura o fato de se cortar o contacto com todos que pensam diferentemente, nem de que modo o nosso teatro, ainda tão incipiente, possa dispensar o auxílio de qualquer órgão de imprensa. Auxílio que este jornal, posso testemunhar, foi sempre generoso em conceder. Para aqui vim como crítico de teatro em 1946, quando bem dizer nem havia o que criticar, tão raras eram as representações, profissionais ou amadoras. Servi de intermediário quando alguns empresários solicitaram, em nome da classe, redução substancial nos anúncios de teatro, no que foram prontamente atendidos, não como um favor feito, mas como um benefício prestado prazerosamente à cultura do País. Assisti ao nascimento do Saci, o primeiro da longa série de prêmios teatrais instituídos em São Paulo. Posso dizer, com pleno conhecimento de causa, da liberdade de opinião outorgada pela direção aos seus críticos de teatro, porque somos três, como não se ignora: um, para o noticiário, um segundo para a crítica do dia, um terceiro para as reflexões subsequentes. Toda esta atenção especial dedicada ao teatro foi esquecida, jogada fora, através de um gesto de desafio que só pode significar – se é que tem algum sentido que não seja o de um simples desabafo emocional – um rompimento definitivo. A classe teatral, ao fazê-lo, teve a gentileza de ressaltar o meu nome. Agradeço, mas não aceito a exclusão. As ideias que tenho e porventura possa vir ater sobre a Censura ou sobre o teatro paulista em nada se altera com o incidente. Mas não quero me omitir em assunto de tal delicadeza. No dia em que os atores e autores depositarem os seus Sacis à porta deste jornal, aproveitarei para depositar também a minha função de crítico de teatro. Se não querem saber de nós, o que é que podemos fazer?¹⁰⁵

¹⁰⁵ PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo*: crítica teatral (1964-1968). São Paulo: Perspectiva, 1987, p.271.

Crítica teatral na segunda metade da década de 60

Em linhas gerais, os confrontos entre os críticos modernos instalados na imprensa e a classe teatral nos anos 60 ficaram cada vez mais tensos. Às primeiras acusações de uma crítica associada à classe dominante, orquestrada por participantes do grupo Arena, somaram-se as de José Martinez Corrêa, anos mais tarde, que a julgava “incapaz” de compreender “o papel do artista criador, a autonomia do código cênico frente às ideologias de dominação e o papel do teatro revolucionário e suas relações com o público”.¹⁰⁶ A querela do encenador começou com Anatol Rosenfeld, por conta de uma crítica realizada em relação a um dos seus espetáculos, e acabou envolvendo praticamente quase todos os críticos atuantes na imprensa paulistana.

O balanço desses dois acontecimentos demonstra que o ideário que guiou a instalação da crítica moderna na imprensa dos anos 40 entrou em crise nos anos 60. Ao que parece, não havia mais interesse da classe teatral na sua mediação, uma vez que esta se tornara autônoma quanto ao seu papel de mediadora entre público e obra: cada vez mais apareciam protestos que vinculavam suas predileções por uma estética específica. Sergio Miceli, ao tratar dos intelectuais, talvez aponte um dos melhores diagnósticos para compreendermos o que propiciou a glória da crítica na imprensa nos estertores da década de 40 e nas entrelinhas, aquilo que se transformou a partir dos anos 60:

Na ausência de um campo intelectual dotado de hierarquias e valores autóctones, a legitimidade dos intelectuais estaria escorada nos saberes que possuíam a respeito da dinâmica das “massas cegas”, da formação da cultura e da organização da atividade política. [...] A força política dos intelectuais se reforçaria sobremaneira numa sociedade como a nossa, desprovida de atores sociais com expressão própria, independente do Estado.¹⁰⁷

¹⁰⁶ ARRABAL, José. Anos 70: Momentos decisivos da arrancada. In: NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/SENAC-RJ, 2005.

¹⁰⁷ MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2008, p.378.

Com a saída de Décio de Almeida Prado, parte da crítica teatral que permaneceu na imprensa trabalhando de acordo com o método criado por esse crítico – como foi o caso de Sábato Magaldi, no *Jornal da Tarde* – houve a necessidade de uma adequação aos novos modelos de administração implementados pelas empresas jornalísticas, além da censura, que para a dramaturgia foi absolutamente devastadora.

Yan Mishaski, em um artigo intitulado “O declínio da crítica na imprensa brasileira”, apresentava os rumos que a crítica teatral tomou a partir de 1968:

Nos tempos de vacas gordas, papel barato, lucro relativamente fácil e uma tradição beletrística, que vinha de longe na imprensa brasileira, os jornais podiam facilmente investir espaço numa discussão extensa sobre o teatro (ou o cinema, as artes plásticas, a música, etc.). Tal investimento era compensado por uma aura de prestígio intelectual que contribuía positivamente para a imagem do órgão. Quando a barra começou a pesar, e os jornais começaram a reduzir o número de suas páginas e a diminuir de todas as maneiras os seus custos operacionais, a preocupação com a eficiência passou a sobrepor-se a todas as outras considerações. No reino das comunicações, quem diz eficiência quer dizer, antes de mais nada, índices de consumo [...] Perante qualquer critério que se preocupasse em adequar os espaços setoriais aos respectivos índices de leitura, o tipo de trabalho que Décio de Almeida Prado sempre desenvolveu no *Estadão*, e que eu cheguei ainda a adotar no JB, com qualquer espetáculo de importância sendo comentado através de uns três artigos sucessivos de até cinco laudas cada, só podia mesmo ser considerado hoje uma aberração. Daí a reduzir drasticamente o espaço disponível e o apoio dados à crítica foi apenas um passo. Se sob esse ponto de vista o processo até que tem uma certa lógica, fica bem mais difícil entender as razões pelas quais essa redução do espaço veio acompanhada de uma ofensiva anti analítica e anti opinativa. Implicitamente, o crítico passou a ser encarado como um manipulador da opinião pública e detentor de um poder abusivo.¹⁰⁸

¹⁰⁸ MICHALSKI, Yan. O declínio da crítica na imprensa brasileira. *Cadernos de Teatro do Tablado*, nº.100, janeiro/junho de 1984. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/conteudo.php?id=242> (Acesso em 12/07/2009).

No final da década de 60, a relação entre críticos e artistas ganhou novos contornos, conforme podemos observar no depoimento de Michalski; entretanto, havia outras mudanças que, postas no horizonte da crítica, chamam a atenção.

Neste sentido, Iná Camargo da Costa, avaliando a crítica teatral do período de 1950 a 1980, no ensaio *Ventos de modernização na crítica teatral*, sugere que no final da década de 60, o comentário teatral com funções didáticas, que caracterizava a crítica na grande imprensa durante os anos 50, migrou para a imprensa alternativa. Segundo a autora, os jornais de grande circulação diária assumiram a função propagandística da crítica:

Se nos anos 50 a grande imprensa funcionou como principal veículo de uma crítica comprometida com as suas funções de propaganda e didática, nos anos 60 a crítica nela veiculada, sem perder a primeira, ao mesmo tempo em que foi explicitando sua função ideológica, progressivamente deixou a didática para as publicações alternativas. Nos anos 70 esta última tendência se acentuou como resposta aos próprios rumos tomados pelo teatro, mas também como importantes mudanças observadas na crítica praticada na grande imprensa. Além de o nosso maior crítico ter saído de cena e dos mais enraivecidos protagonistas do “teatro de vanguarda”, como Zé Celso, terem desencadeado um sistemático processo de descrédito de seus principais herdeiros, os próprios críticos parecem ter começado a questionar seus direitos e pressupostos. O resultado é que nos anos 70 e início dos 80 acabou-se definindo uma clara divisão de trabalho entre a grande imprensa e a alternativa: a primeira assumiu exclusivamente a função propagandística da crítica e a segunda reservou-se o papel de reflexão mais ambiciosa e inclusive didática, tanto sobre os espetáculos das temporadas quanto sobre o fenômeno teatral. Quando, em meados dos anos 80, os novos ventos da globalização econômica varreram do cenário as publicações alternativas, o teatro brasileiro passou a contar apenas com a grande imprensa, e esta a exercer apenas a função de divulgação.¹⁰⁹

Outro aspecto da mudança sofrida pela crítica teatral na imprensa foi o esgotamento da experiência de crítica analítica, na grande mídia. Parte dos intelectuais que atuavam no campo da crítica teatral voltaram-se parcialmente ao campo da pesquisa

¹⁰⁹ COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. São Paulo: Vozes, 1998, p.107.

acadêmica, às traduções para o português de obras-chave do pensamento teatral e à criação de cursos superiores voltados à teoria e prática teatral. Alguns deles tomaram parte da gestão de órgãos públicos destinados ao fomento da ação teatral, como foi o caso de Sábato Magaldi, que atuou como secretário municipal de cultura na gestão Olavo Setúbal.¹¹⁰

Um ponto importante se faz notar na movimentação dos críticos teatrais da imprensa para outros campos: a entrada de muitos deles para a universidade pública, por exemplo, demonstra como a consolidação desta instituição ao longo das décadas foi se tornando um centro poderoso de atração dos intelectuais, uma vez que os campos de atuação específica se delimitavam, oferecendo condições suficientes para esse agrupamento exercer seu ofício, o que, de certo modo, representava a aposentadoria da velha prática arraigada na *intelligentsia* brasileira de se colocar sobre a proteção de alguns grupos. Mantinha-se o ideal da carreira no serviço público, todavia, somando-se a isso o ideário da academia como cidadela da liberdade.

Das crises que se instalaram no campo teatral nos anos 60, que envolveram os críticos ligados ao teatro moderno, e das dificuldades financeiras para a manutenção de aparelhos desenvolvidos por particulares (visava-se o treino para as técnicas solicitadas pelo teatro moderno, como foi o caso da Escola de Arte Dramática), logrou a Universidade de São Paulo, que se tornou, ao longo dos anos, depositária daquilo que constituiu o núcleo central do teatro moderno em São Paulo. Não deixa de ser um tanto irônico o fato de o Estado, em sua faceta de poder local e que sempre fora acusado de omissão por meio de uma série de arranjos e remendos e através do seu braço educacional, converteu-se, ao acolher personagens da magnitude de Décio de Almeida e

¹¹⁰ Olavo Setúbal administrou a cidade de São Paulo de 1975 a 1979. A sua indicação para prefeito foi feita pelo governador Paulo Egydio Martins.

Sábato Magaldi e a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita, num dos principais promotores da investigação e da divulgação teórica e prática das artes cênicas. A criação do Centro de Teatro e Rádio da Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo¹¹¹, em 1966, explicita muito bem esta questão.

O que efetivamente entrou em crise nos anos 60 não foi necessariamente a metodologia de trabalho instaurado pelos críticos ligados ao teatro moderno; afinal, nessa década, uma parcela considerável de comentaristas de teatro estabelecidos na imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo se reivindicava tributária do legado de Décio de Almeida Prado. O que passou a não ser mais tolerado foi a ideia dos críticos teatrais serem porta-vozes do teatro e da classe teatral.

Essa recusa, no caso paulista, inicialmente ligada ao Arena e alguns anos depois assumida pelo Oficina, pode ser lida através das distintas teorias pelas quais esses núcleos profissionais enveredaram, o que de fato constituía-se como algo novo na história do teatro brasileiro, demandando para tanto, e na visão deles, uma nova recepção, diferente daquela promovida pela crítica atuante na imprensa naquele período. Todavia, é preciso considerar, além do ideário do vanguardismo estético, que esses dois nucleamentos, ao promoverem a recusa dos críticos como porta-vozes do teatro, faziam-no porque queriam (Arena e Oficina) ocupar o lugar de representantes do teatro e de sua classe.

Roberto Schwarz, no ensaio *Nota sobre vanguardas e cosmopolitismo*, de 1967, fugindo do ideário da vanguarda estética como agente de transformação e tratando a mesma sob a luz de um regime político que se fechava paulatinamente a partir do Golpe

¹¹¹ A Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo se transformará em Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP).

Militar de 1964, aponta para a confusão que se estabeleceu nos anos 60 entre produção artística e discurso político – confirmando a tendência seguida pelo Arena e o Oficina rumo ao projeto de se lançarem como os legítimos representantes do teatro:

Aprisionadas dentro das malhas de um sistema em que a participação política foi sendo paulatinamente restrita, a busca de novas formas por vezes implicou a perda – ou venda – de velhos conteúdos. A noção de trabalho intelectual, de produção cultural em termos de fabricação artesanal estava sendo superada por uma vaga econômico-política em que a massificação cultural e, portanto, ideológica e política se fazia sentir em setores menos consistentes da *intelligentsia*. [...] No interior do sistema ia sendo secretada sua ideologia, e o absolutismo político deixava como única alternativa no plano cultural a busca de novas *técnicas* em que se multiplicavam os artifícios. E, àquela altura, as “descobertas” não apenas se manifestavam no plano formal, discursivo e altamente imitador. Incluíam também os avanços da linguística, que não deixaram de repercutir negativamente por terem propiciado e estimulado discussões adjetivas, de sentido puramente biográfico, valorizando algumas personagens.¹¹²

Identificada a estrutura de crise dos debates teatrais dos anos 60, interessa-nos saber: Como os críticos que permaneceram na imprensa vinculados ao legado pradiano conseguiriam adaptar-se aos novos paradigmas que passaram a orientar a produção jornalística na década de 60? Quais os confrontos, concessões e alianças em que esse grupo se envolveu para manter um mínimo de autoridade nos assuntos teatrais, uma vez que vários agrupamentos passaram a se reivindicar porta-vozes do trabalho teatral? Diante do discurso de vanguardismo que tomou a cena, como a crítica se portou? Como foi a recepção da crítica aos novos textos produzidos por autores brasileiros neste período, já que havia uma predileção desse agrupamento vinculado à Prado pela dramaturgia? E fora dos debates do Arena e do Oficina, como era o cotidiano teatral das outras companhias?

¹¹² SCHWARZ, Roberto. Nota sobre vanguardas e cosmopolitismo. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1994, pp. 247-248.

Na tentativa de obter respostas para essas perguntas, um esclarecimento faz-se urgente: acreditamos, inicialmente, que seja impossível respondê-las em absoluto, afinal havia diversos críticos atuando na imprensa, inspirados pelos procedimentos de Décio de Almeida Prado, imiscuindo-a a orientações diversas. Todavia, parece-nos possível enfrentá-las a partir de um estudo de caso específico, o qual tratará da investigação da crítica de Sábato Magaldi para o *Jornal da Tarde*, entre os anos de 1966 e 1969.

A escolha da produção desse autor e deste período fez-se por alguns motivos específicos:

- Porque esteve diretamente ligado ao ideário de Décio de Almeida Prado e porque se manteve na imprensa num dos momentos mais efervescentes do debate teatral brasileiro, marcado pelas divergências internas.

- Porque foi marcado, no que tange ao período, pelo surgimento de uma onda de novos dramaturgos que traziam novas matrizes para a dramaturgia brasileira, tratando-se, portanto, de uma inovação dentro da renovação dramatúrgica capitaneada pelo Arena, a partir 1958.

- Em função da escolha dos chamados “Novos Dramaturgos”, porque entre Magaldi e os textos desse grupo houve lastro que o primeiro conferiu ao segundo. Resta-nos saber os critérios utilizados para tanto.

Para o nosso intento de pesquisa, tomamos como base a documentação jornalística, abrindo mão, assim, em função do tempo e espaço disponíveis, dos registros memorialísticos que constituem o grosso da documentação utilizada para a escrita da história do teatro brasileiro, o que não quer dizer que eles não fossem também relevantes e passíveis de uma análise mais aprofundada.

CAPÍTULO II

RUPTURA

Sábato Magaldi: um crítico através dos seus prefácios

A chegada em São Paulo de Sábato Antônio Magaldi (em 1953, a convite de Alfredo Mesquita) não se deu, inicialmente, pelo destaque que o ofício da crítica praticado na imprensa diária vinha ganhando na cidade a partir dos últimos anos da década de 40, embora seu nome já figurasse entre os jovens críticos cariocas que haviam rompido com chamada “velha guarda”, e tivesse uma colaboração ativa como comentarista teatral (junto ao *Diário Carioca*) na defesa da estética do teatro moderno. Ao aportar em terras paulistas, Magaldi atendia a uma demanda que se instalara na cidade no pós-guerra: o movimento de profissionalização de atores, que era uma consequência direta da efervescência teatral que ela conhecera nesse período, conforme podemos observar no relato de Gilda Melo e Souza:

[...] as companhias de teatro e balé, que haviam saído da Europa para as *tourneés* costumeiras pela América do Sul, ficaram presas do lado de cá do mundo e viram-se obrigadas a circular, indefinidamente, pelas grandes capitais [...] O Teatro L’Atelier, por exemplo, dirigido por Jouvet, fez grandes temporadas no Brasil, o que tornou possível conhecer em domicílio alguns dos mais belos espetáculos teatrais da época. Especialmente o repertório recente de Giraudoux, nas montagens inesquecíveis de Christian Bérard, com Jouvet e Madeleine Ozeray nos papéis centrais.¹¹³

O advogado que ascendera à crítica na imprensa carioca chegava em São Paulo seguindo o mesmo fluxo que trouxera uma série de encenadores estrangeiros para a lida com o teatro; tratava-se da importação de quadros teóricos e práticos, que iriam atuar principalmente como professores e encenadores para o aperfeiçoamento da cena moderna entre nós.

¹¹³ SOUZA, Gilda de Melo e. Depoimento. In PONTES, Heloísa. *Crítico em formação*: Décio de Almeida Prado e a Revista *Clima*. São Paulo: Perspectiva, p.116.

A instalação concomitante do Teatro Brasileiro de Comédia como núcleo de prática para a linguagem do teatro moderno, e da Escola de Arte Dramática como centro de formação de um tipo de ator que passava a ter o estudo e o treino como requisitos fundamentais para sua carreira. Ambas atestavam os novos paradigmas que orientavam tanto os empreendedores desses dois projetos quanto o novo ideário que passou a vigorar para uma parcela da juventude (radicada em São Paulo), que desejava viver exclusivamente das artes cênicas e que não via na geração de astros e estrelas do período anterior qualquer paradigma a ser seguido. Eles embarcavam, dessa forma, no ideário que, por diversas ocasiões, figurou nos debates teatrais da geração pioneira que iria “civilizar” o teatro nacional.

Na atuação de Sábato Magaldi no *Diário Carioca*, entre os anos de 1950 e 1953, parte dessa colaboração se deu como correspondente na França, período em que realizou seus estudos de especialização na Sorbonne. O diploma em estética conferido pela universidade parisiense o gabaritava para assumir o cargo de professor de História do Teatro na Escola de Arte Dramática, oferecido por Alfredo Mesquita. Magaldi substituiria assim Paulo Mendonça, que saíra para assumir um cargo na Unesco, dando-lhe a oportunidade de conviver mais proximamente com o influente crítico do jornal *O Estado de S. Paulo*, com quem passaria dividir a disciplina.

Alfredo o conhecera por intermédio do amigo comum Francisco Iglesias, numa visita a Minas. Estava estudando na Sorbonne quando foi convidado para lecionar na EAD. Tornara-se um crítico conhecido no Rio de Janeiro, escrevendo no *Diário Carioca*. A razão decisiva para seu “sim” foi a importância que São Paulo tinha adquirido no polo teatral. Além disso, achava que ensinar era a melhor maneira de aprender profundamente assuntos que considerava ainda dispersos em seu repertório¹¹⁴.

¹¹⁴ GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita – um grã-fino na contramão*. São Paulo: Albatroz, 2007, p.206.

Cabe entretanto ressaltar que o trabalho que Magaldi passou a desenvolver na Escola de Arte Dramática não vinha acompanhado de salário regular; tinha, inicialmente, muito mais um caráter de trabalho colaborativo, uma vez que os pagamentos realizados pela instituição eram simbólicos e nem sempre frequentes. Sua principal fonte de renda nesse período advinha dos rendimentos obtidos como procurador do Departamento de Assistência do Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado¹¹⁵:

[...] Gratidão é o sentimento que me domina quando penso em Cyro dos Anjos. Apenas chegado ao Rio, com 21 anos de idade, vindo da Belo Horizonte natal, recebi de sua mão generosa um apoio que, até hoje, me permite manter o equilíbrio orçamentário. Trabalhar sob suas ordens, no primeiro emprego estável, representou para mim uma completa lição de vida. [...] Logo promovido a seu chefe de gabinete e depois chefe de divisão, na diretoria do Departamento de Assistência do antigo Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado, fiz com ele rigoroso aprendizado, que não se cingiu às normas administrativas [...].¹¹⁶

Ao avaliarmos alguns aspectos da carreira profissional de Sábato Magaldi, pelo menos entre os anos de 1948 e 1956, perceberemos que ela permanecia confirmando a regra dos homens de letras no Brasil: em começo de carreira, na ausência de definições sobre o trabalho intelectual, muitos deles ingressavam no serviço público e, não descendendo na maioria dos casos das oligarquias, dependiam de um capital de relações sociais que lhes garantiriam ascensão na esfera pública, cargos de confiança, envolvimento com a alta burocracia estatal e, em alguns casos, trajetória no campo da política:

A possibilidade de ocuparem essas novas posições dependeu não dos títulos e diplomas que por acaso tivessem, mas muito do capital de relações sociais que lograram mobilizar. Na ausência de uma definição estrita da atividade intelectual como tal, bem como das “vias” que a ela conduzam, a posição em falso em relação à oligarquia constituiu decerto o trunfo mais seguro para que pudessem se inserir nesse mercado em

¹¹⁵ Não é possível falar por quanto tempo Sábato Magaldi esteve vinculado a este órgão.

¹¹⁶ MAGALDI, Sábato. *Discurso de posse*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1995.

expansão. O sentido de sua trajetória profissional depende, no essencial, dos apoios oligárquicos que conseguem mobilizar no começo da carreira e que determinam, entre outras coisas, o tipo de posto ou de cargo então ocupado, sua posição na hierarquia interna dessas burocracias, as condições materiais propiciadas pela função conquistada (e das quais vão depender, por sua vez, a escolha de um determinado gênero literário e, ainda, o valor relativo de sua produção).¹¹⁷

Ao longo da carreira de Magaldi percebemos, principalmente através dos seus escritos, a gratidão que o unia a algumas figuras eminentes, que lhe ofereceram a oportunidade de exercer seu talento. Participam dessa teia de relações, constituída a partir de afinidades teóricas com Alfredo Mesquita, Décio de Almeida Prado, Olavo Egydio Setubal¹¹⁸ e Cyro dos Anjos. Os dois últimos em especial estiveram vinculados à Academia Brasileira Letras – o primeiro indiretamente, o segundo como membro eleito.

Quanto ao exercício da crítica, Magaldi, ao chegar em São Paulo, ligou-se inicialmente à *Revista Anhembi*, de Paulo Duarte, permanecendo nela por um período curto. O convite para o jornal *O Estado de S. Paulo* apareceu em 1953 e, embora tivesse o traquejo necessário para a crítica, assumiu a função de redator. Nesse cargo teve a oportunidade de mostrar seu estilo na pesquisa de conteúdos, principalmente para área teatral. Décio de Almeida Prado por diversas vezes afirmou o quanto esse trabalho de investigação de Sábato para o periódico, que envolvia conceituação e estratégia de comunicação para público leigo em teatro, contribuía para rematar assuntos que surgiam no seu comentário crítico. Não deixa de ser interessante constatar que em praticamente todos os depoimentos sobre a consolidação do teatro moderno em São Paulo prevaleceu o discurso de irmandade, ou o que ao menos a lembrava. Por vários anos, a ideia de todos juntos e com o mesmo objetivo silenciou as divergências e, se elas ocorreram, não

¹¹⁷ MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2008, p.53.

¹¹⁸ Olavo Egydio Setubal era filho do poeta Paulo Setubal.

chegaram a formar nódulos – pelo menos nos anos 50. Já na década 60, as distensões serão mais visíveis, principalmente entre a classe artística e a crítica, quanto aos rumos do teatro no Brasil.

A criação do Suplemento Literário, em 1956, deu à Sábato um destaque ainda maior para sua carreira, ao se tornar o redator-chefe da coluna da sessão de teatro, que semanalmente produzia textos cuja intenção era “fazer um preâmbulo didático a espetáculos que reclamavam a preparação do público”.¹¹⁹ Escrever para tal publicação, naquele momento, era algo honroso e distintivo, primeiramente porque quem o fazia era a fina flor da intelectualidade nacional e, em segundo lugar, mas não menos importante, havia a possibilidade de fazer circular as ideias entre os leitores.

O Suplemento Literário – idealizado por Antonio Candido e dirigido por Décio de Almeida Prado – refletia as transformações que a imprensa sofrera nos anos 50, pois ela passava a trabalhar com conceitos como informação instantânea – determinada pelos cinco Ws (*what, who, when, where, how* e *why*) –, invenção da imprensa norte-americana. Entretanto, mantinham-se ainda algumas relações com um tipo de jornalismo opinativo, marcadamente de tradição francesa, que paulatinamente foi sendo abandonado ao longo dessa década.

Na proposta formal apresentada por Antonio Candido para o novo caderno de *O Estado de S. Paulo* é possível rastrear como essas mudanças que assinalamos foram retrabalhadas pelos editores, possibilitando a circulação entre o público de um material que ficava na fronteira do jornalístico e do erudito:

O suplemento deve evitar dois extremos: o tom excessivamente jornalístico e o tom excessivamente erudito. O primeiro caso (mais ou

¹¹⁹ MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.XX.

menos o da *Folha da Manhã*) pode representar um êxito jornalístico pela variedade e facilidade da leitura; mas não pesa na opinião, não contribui para criar hábitos intelectuais, não põe o leitor em contato com o pensamento literário. O segundo caso (mais ou menos o do *Jornal do Comércio*) abafa o leitor com artigos longos, indiscriminadamente justapostos, de leitura penosa e lenta. O suplemento deve ficar ao meio caminho, sendo bastante flexível para chegar ao leitor médio e ao leitor de nível elevado¹²⁰.

No trabalho de Magaldi junto ao novo caderno havia uma ênfase prioritária no estudo da dramaturgia, ora localizando o leitor sobre a importância de um determinado texto e autor para a história do teatro universal, ora esmiuçando a produção de algum autor moderno, em moda por conta de alguma montagem, ora comentando algum texto levado à cena na cidade.

Parte das análises elaboradas neste período por Sábato testemunham uma preocupação em apresentar informações e gerar conhecimentos que fossem além do público leitor. Muito do que se escrevia estava endereçado a um pequeno público, que se dedicava ao estudo de teatro e constituía os primeiros passos para a formação de uma bibliografia especializada para o campo teatral. Vale lembrar que até meados 50, não havia um acervo acessível constituído por obras teóricas sobre o assunto. O que circulava raramente aparecia em português, mantendo-se a maior parte dos escritos em francês ou inglês. Já no caso da história, a conversa sobre teatro aparecia como apêndice da história da literatura, principalmente no caso brasileiro, quanto à chamada história universal, aparecia da mesma forma que os assuntos teóricos.

Numa das traduções preparadas por Yan Michalski na área de teoria do teatro encontramos o crítico reclamando do grande fantasma que permanecia nos anos 80, assombrando os estudos de teatro no Brasil:

¹²⁰ LORENZOTTI, Elizabeth de Souza. *Do artístico ao jornalístico: vida e morte de um Suplemento – Suplemento Literário de O Estado de São Paulo (1956 a 1974)*. São Paulo: ECA-USP, 2002, p.48.

Dei tratos à bola e tentei organizar uma lista do material bibliográfico de que disporia para levar a tarefa adiante. Percebendo a extrema precariedade da literatura especializada publicada em português acabei desistindo. Temos algumas (poucas) obras de boa qualidade que resumem e/ou analisam, isoladamente, o pensamento de um ou outro expoente da criação cênica; não temos, ao que eu saiba, nenhum de visão panorâmica, global das fascinantes e contraditórias evoluções que a soma desse pensamento atravessou ao longo dos últimos 100 anos, desde que a figura de encenador se firmou no organograma das instituições teatrais; ou seja, desde que a elaboração da linguagem cênica ganhou foros de arte autônoma, dando início à era moderna na História do Teatro.¹²¹

Do mesmo modo que Décio de Almeida Prado começara a publicar suas críticas nos anos 50, com o intuito de fornecer subsídios à escrita sobre o teatro moderno no Brasil, Sábato seguiu pela mesma seara. Não se tratava mais, todavia, do daguerreótipo pradiano; longe disto, era um material ancorado em vasta pesquisa textual (com caráter de divulgação), e cuja publicação tinha o intuito de subsidiar os estudos na área de teatro. *Temas da história do teatro e Aspectos da dramaturgia moderna*¹²², posteriormente transformados em *O texto no teatro*, ajudam-nos a compreender um pouco do engenho empregado por Sábato Magaldi na constituição de um acervo de referência para a área teatral:

A nosso ver, justifica a reunião dos artigos: a ausência de bibliografia especializada a respeito, no Brasil. O critério de procura de perfeição muda-se, assim, para o de utilidade¹²³

Neste caso, a proposta do então redator do Suplemento Literário assemelhava-se muitíssimo ao trabalho de John Gassner, que publicara no início dos anos 40, nos EUA, *Masters of the Drama* [*Mestres do Teatro*], no qual procurava, através da dramaturgia, contar a história do teatro. Diferentemente do professor Yale – cuja escrita da obra

¹²¹ MICHALSKI, Yan. Apresentação. In: ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.9.

¹²² *Temas da História do Teatro e Aspectos da Dramaturgia Moderna* foram publicados respectivamente pelo curso de Arte Dramática da UFRGS e pela Comissão de Literatura do Conselho Estadual de Cultura de São Paulo.

¹²³ MAGALDI, Sábato. *Aspectos da Dramaturgia Moderna*. Conselho Estadual de Cultura Comissão de Literatura, São Paulo: Imprensa Oficial, 1964, p.5.

contou com o apoio do Theatre Guild e da Columbia Pictures Corporation, entre outros – podemos observar que o enfileiramento dos textos em ordem cronológica (da Antiguidade à contemporaneidade) conta-nos mais sobre o projeto editorial que acompanhou a publicação da obra do que propriamente das circunstâncias em que eles foram produzidos. Em todos constava o ano de publicação, sendo, no entanto, organizado na obra por tema e não por ano de produção, confirmando, assim, seu valor didático.

Resta-nos, dessa forma, esperar novas pesquisas que tragam indícios sobre a influência norte-americana do pós-guerra sobre o grupo de intelectuais brasileiros ligados à consolidação do teatro moderno em nosso país.

Na esteira das publicações realizadas por Magaldi na década 1960, o *Panorama do Teatro Brasileiro* talvez seja a obra mais importante. Nela, Sábato procurou fazer frente ao grande tema que percorreu praticamente todos os debates teatrais no Brasil, em diversas épocas: a questão da inexistência do teatro entre nós. Para tanto, diferentemente de Décio de Almeida Prado – que tangenciou a questão por diversas vezes em sua obra, optando por enfrentá-la com o registro sistemático do cotidiano teatral de sua época – Sábato tomou para si a tarefa de construção de um panorama. Em sua perspectiva, esse tema que assombrou as diversas gerações de homens de teatro só conseguiria ser debelado a partir da discussão histórica.

Ao propor a leitura histórica como conceito-chave para enfrentar o discurso do negativo que dominou o debate teatral por quase um século no país, o crítico partia da ideia de um estudo de história, vinculado à estética e de matriz hegeliana, a qual postulava o aparecimento sensível da ideia na obra de arte. Tratava-se, portanto, de uma

abordagem pautada na História da Arte, entendida como a história das obras e dos seus autores.

A psicologia dos nossos melhores dramaturgos, intérpretes e críticos está eivada da convicção de que nenhuma herança nos veio do passado. Ninguém, infelizmente, nos ensinou a amar o teatro brasileiro. Enquanto, nas escolas, nos transmitem o gosto pela poesia e pelo romance, nenhum estudo é feito da literatura dramática. As histórias literárias relegam a plano inferior, frequentemente desprezível, a produção teatral. Os textos, na quase totalidade, não foram editados. Com a tranquila certeza de que “o teatro é “a parte mais enfezada da nossa literatura” (como observou o crítico Sílvio Romero), abandonou-se o corpo raquítico à própria sorte, e ele praticamente perdeu qualquer vitalidade aos olhos dos brasileiros. Há um quase esnobismo em negar-se a existência da nossa dramaturgia: os autores deleitam-se na ilusão de que são os primeiros a fazer bom teatro no país; os intérpretes não precisam preocupar-se com os textos da língua, desejando apenas encarar os heróis universais; e os críticos justificam inconscientemente a sua ignorância, podendo acreditar, também, que inauguram sua profissão¹²⁴.

Embora o prefácio que acompanhou *Panorama do teatro brasileiro* tenha-se constituído como um texto breve, Magaldi conseguiu tocar em temas absolutamente controversos do teatro brasileiro; um deles era a questão da montagem dos clássicos universais para a resolução do atraso teatral vivido no Brasil – tendência que foi amplamente difundida na imprensa carioca dos anos 1940, de acordo com o crítico. Tal empreitada seria de natureza didática, que contribuiria, na melhor das hipóteses, para o gosto pela literatura dramática, constituindo-se, talvez, como um caminho possível para uma revolução literária. Fora deste enfoque, proclamava que acreditar que o texto teatral pudesse, por si só, solucionar as mazelas vividas pelo teatro seria abrir mão do conceito de obra de arte:

A eficácia de uma obra sobre o público está intimamente ligada à sua contemporaneidade absoluta. As grandes épocas do teatro se fizeram com peças criadas no momento, na língua original da representação. Um autor de gênio escreve para ser ouvido, naquele instante, por um público

¹²⁴ MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997, p.12.

ávido de reconhecer-se nos diálogos. Fugir dessa lei importa em trazer ao espetáculo outros valores, que não são os da comunicação direta entre texto e plateia. Essa verdade elementar não se desmente pelas antecipações da obra de arte, que muitas vezes só pode ser plenamente apreciada no futuro [...] Parece-nos que, se uma companhia oficial se dispuser a reviver metodicamente o repertório do passado, em montagens de alto nível, em breve diversas obras deixarão de pertencer ao frio museu das raridades bibliográficas. Tornando-se, quando menos, alimento para os estudantes, criarão o gosto pela nossa literatura dramática, e formarão um acervo histórico vivo, sem o qual não se enraízam as revoluções literárias.¹²⁵

Quanto à encenação de nossos dramaturgos, a questão era colocada da seguinte maneira: primeiramente, o crítico posicionava-se frente à questão das crises de montagens que assolavam as principais companhias de teatro da cidade no período, cuja principal justificativa seria a escassez de bons textos para a cena. No seu diagnóstico, constatava as poucas montagens de autores brasileiros.

A questão, na visão de Sábato, não seria atestada necessariamente pela falta de qualidade do nosso repertório; tomando a produção dramática do XIX como linha de argumentação, o crítico procurava demonstrar que, se por um lado havia raras exceções de dramas que suportariam a prova do aclamado palco moderno, na outra ponta existiam as comédias de costumes, que permaneciam como um filão a ser explorado, mas que, pela chaga do desconhecimento ou mesmo preconceito, permaneciam ocultas.

A primeira alternativa sugerida pelo crítico, antes de haver qualquer montagem, destinava-se ao poder público. Na sua proposta, era imperativo levantar toda nossa produção dramática ao longo dos séculos, o que demandava pesquisa e publicação das mesmas. Parece claro que Magaldi, ao mesmo tempo em que criticava, no prefácio, as queixas das companhias teatrais, mostrava-se solidário a elas, porque via em seus esforços e nas crises que as assolavam a ausência do amparo governamental.

¹²⁵ *Idem, ibidem*, p.11-12.

Se a crítica aos encenadores guiava parte do seu prefácio, a outra metade convertia-se numa espécie de celebração do dramaturgo brasileiro, motivada pela montagem de *Eles não usam black-tie* – que se tornou simbólica na história do teatro brasileiro por diversos motivos, sendo valorizada especificamente no campo da chamada crítica moderna pelo reaparecimento da figura do dramaturgo nacional. É importante salientar novamente que, mesmo com todas as especificidades da crítica teatral da imprensa do XIX, os críticos da segunda metade do século XX mantinham um ponto de militância em comum com ela, talvez o único que se inscrevera num processo de longa duração na história do teatro brasileiro: a luta pela afirmação do dramaturgo nacional.

Panorama do teatro brasileiro, publicado em 1962, ainda respirava a atmosfera que se seguiu à montagem de *Eles não usam black-tie*. Graças ao sucesso dessa peça, foi possível orquestrar o Seminário de Dramaturgia do Arena,¹²⁶ que retomava as discussões sobre a produção de textos nacionais e apresentava novos autores, o que acabou servindo de atrativo para a participação de alguns críticos atuantes na imprensa naquele momento. Em relação aos novos autores que participaram do Seminário, destacavam-se aqueles que estivessem mais sintonizados com a linha de pensamento que orientou a primeira obra do jovem Guarnieri:

O sucesso inesperado de *Eles não usam black-tie* deu ao grupo Arena as condições de realizar o Seminário de Dramaturgia, que tinha, entre outros, o objetivo prioritário de revelar novos autores, de preferência sintonizados com o assunto dessa peça histórica. Segundo depoimentos dos participantes, ali foi possível travar contatos mais ou menos sistemáticos com questões que iam do teatro de Piscator à proposta para o Brasil do realismo socialista, ou “realismo crítico” (para os países que não tinham feito a revolução socialista). Mas a atividade mais importante foi a discussão das peças submetidas ao grupo, com os resultados mais diversos – da desqualificação sumária de candidatos a

¹²⁶ O Seminário de Dramaturgia do Arena ocorreu entre os anos de 1958 e 1961.

dramaturgos à modificação radical de tendências anteriormente esboçadas, caso específico de Augusto Boal.¹²⁷

A intensa circulação de intelectuais, na primeira fase do Seminário de Dramaturgia, além da questão dos dramaturgos, estava ligada também aos interesses que esses tinham em conhecer ou apresentar os novos teóricos teatrais que chegavam no Brasil via Arena. As montagens que fugiam da linha de espetáculos do TBC e da primeira fase do Teatro de Arena, também se convertiam em foco de discussões acaloradas, como foi o caso da primeira montagem profissional de Brecht,¹²⁸ dramaturgo moderno ligado à esquerda, e que chegava ao país quatro décadas depois da sua estreia na Alemanha.

Grosso modo, o tom dos debates do Seminário colocava em questão os rumos que o teatro moderno tomara na cena nacional. Ao longo dos diversos encontros que aconteceram, foram-se delimitando campos teóricos que acabaram entrando em choque: o TBC tornara-se (nos discursos daqueles que desejavam um teatro com maiores preocupações sociais) o grande modelo do teatro comercial, cujo maior pecado era justamente a despreocupação social. Fora as crises de produção que percorreram as principais companhias teatrais modernas, o Seminário do Arena gerou a primeira grande crise teórica do moderno teatro brasileiro.

Não nos parece descabido pensar que aquilo que entrava em crise teórica, devido aos diversos ataques que recebeu da linha de teatro com posições teóricas da esquerda, foi o modelo conhecido na literatura teatral brasileira e francesa como Movimento do Cartel, cuja inspiração artística vinha de Jacques Copeau, que defendia entre outras

¹²⁷ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p.40.

¹²⁸ *A alma boa de Setsuan* foi o primeiro texto de B. Brecht montado profissionalmente no Brasil. A Cia Maria Della Costa estreou em agosto de 1958.

coisas: o respeito ao autor dramático, a encenação caracterizada pelo rigor do conjunto e o perfeito acabamento de cena (que envolvia cenários e figurinos de fino acabamento e minuciosa reprodução de detalhes de época). Ao tomarmos a via do Movimento do Cartel¹²⁹ para pensarmos na primeira grande crise do teatro moderno brasileiro, o fazemos por entendermos que os principais agentes de consolidação desta prática no país estavam vinculados a esse ideário, como foi o caso da Escola de Arte Dramática, de Alfredo Mesquita. As diversas montagens dos diretores contratados pelo Teatro Brasileiro de Comédia seguiram essa linha e contribuíram para dar uma fisionomia para a empresa de Franco Zampari, e até mesmo do próprio Décio de Almeida Prado, que na convivência Jovet conheceu mais intimamente as ideias de Copeau e utilizando-as anos mais tarde para falar dos parâmetros teóricos que guiavam sua crítica.

Com a passagem dos anos e o aumento dos confrontos teóricos, tanto os representantes da crítica, como diretores, autores, atores e atrizes foram se afastando do Seminário, como podemos observar no depoimento de Néelson Xavier:

Li meu texto *O quarto e a casa* no Seminário de Dramaturgia. Meu trabalho foi bombardeado, mas também foi o do Jorge Andrade e de outros, de fora do Arena, que apareceram no começo. Muitos foram se afastando, criticando a liderança do Boal como uma visão rígida e unilateral da dramaturgia contemporânea. Só restou mesmo no seminário o pessoal do próprio Arena, que apoiou e acompanhou Boal na sua proposta de uma dramaturgia mais eficaz tecnicamente e mais realista no seu conteúdo e, principalmente, mais autenticamente brasileira na sua forma. Claro, Boal tinha sido discípulo de Nelson Rodrigues e vinha de um estágio nos Estados Unidos, onde estudou no Actor's Studio do Lee Strasberg. Ele buscava uma forma mais verdadeira de se representar no palco brasileiro. Essas preocupações se mesclavam com a juventude organizada e consciente de Guarnieri e Vera Gertel de modo a se transformar mais tarde na plataforma cultural do grupo, que consistia em só montar autor nacional, de preferência estreante, e buscar um estilo brasileiro de interpretação dramática. O núcleo, como nós chamávamos o grupo, passou também a dirigir a empresa, quando José Renato teve que sair do país com uma bolsa de

¹²⁹ O Movimento do Cartel surgiu na França e reuniu encenadores que possuíam afinidades teóricas com Jacques Copeau. Participavam do grupo Charles Dullin, Gaston Baty, Georges Pitoëff e Louis Jovet.

estudos. Então tudo era discutido e resolvido coletivamente. Além de nós (Guarnieri, Vianinha, Vera, Chico, Milton, Flávio e outros) fazia parte do núcleo o Henrique Cesar, o bom gaúcho que não entrava na empolgação. Os outros passavam o dia inteiro discutindo, de modo que passamos a viver o teatro em tudo e sempre. Essas discussões nos uniram e deram unidade suficiente para cumprirmos aquilo a que nos propúnhamos, já então coletivamente. Na verdade o Teatro de Arena foi o primeiro elenco permanente de teatro profissional do Brasil a postular e planejar o seu trabalho e a organizar sua administração coletivamente, segundo uma política cultural de confrontação da realidade brasileira. A arte por ela mesma era alienação infame. O Brasil era descoberto todos os dias e era preciso denunciá-lo. E nós fazíamos teatro como se fôssemos salvar o mundo com ele. Hoje sei que sem essa paixão o teatro pode ser uma coisa muito pobre. Durante esse período de vida e de trabalho apaixonado e fecundo, todos nós formamos nossa consciência de artista. Foi um dos momentos mais belos de minha vida. E para quem quisesse ouvir, eu um dia ainda conto isso melhor.¹³⁰

Os novos embates que passaram a marcar a cena teatral, depois do Seminário Arena, o qual desestabilizou a ideia do crítico teatral como porta-voz da classe teatral, não chegou a estabelecer uma mácula no prefácio que Sábato escreveu para o livro em questão, o que não foi o caso de Décio de Almeida Prado, na obra *Teatro em Progresso*.

Magaldi procurou fugir das classificações que passaram a orientar a prática teatral a partir daquele evento, num tom claramente conciliador e coerente com sua proposta da história como elemento-chave para o entendimento do teatro brasileiro. Procurava demonstrar que o renascimento dramático do final dos anos 50 e a suas reivindicações assemelhavam-se a outras dramaturgias surgidas no país em épocas passadas. Sem embarcar na velha mania entusiástica que acompanharam os períodos férteis da nossa dramaturgia, no qual se lançava mão do discurso da não existência como forma de negar o período anterior, com a pura finalidade de justificar os novos procedimentos adotados, preferiu tratar do assunto à luz do vanguardismo que manifestava mundo afora. Para Sábato Magaldi, o grande mérito da dramaturgia dos

¹³⁰ XAVIER, Nelson. Depoimento. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro (SNT), 1975. *Revista Dionysus*, n. 24, Outubro de 1978.

anos 50 estava no fato de que deixávamos a tendência do provincianismo para nos tornarmos mais universais:

Nossas peças do passado advogavam a fusão das raças, a Independência, o Abolicionismo, a República, e estigmatizaram os diversos erros da sociedade. Sempre ampararam os oprimidos, combatendo qualquer forma de tirania. Pautaram-se, no melhor sentido da expressão, pelas preocupações didáticas. Tribuna, escola ou púlpito, aliaram o objetivo artístico ao propósito de fixar uma imagem completa do homem, assim como o teatro grego não pode ser considerado mera manifestação formal, mas tira seu pleno vigor da totalidade dos conhecimentos. Estética, no caso, compreende filosofia, religião, política e ciência. Intuitivamente, nossos melhores dramaturgos nunca se furtaram a praticar uma literatura empenhada. A nova geração recusa o teatro como entretenimento e proclama o seu elevado alcance social. Ao acolher as melhores experiências europeias, ele abandona, de certa forma, o provincianismo nacionalista, para integrar-se na corrente vanguardista internacional, que arrasta o teatro em todo o mundo.¹³¹

Ao tratarmos da crítica de Sábato Magaldi para a imprensa ao longo destas páginas, deparamo-nos com um fato um tanto curioso: parte da documentação que o próprio crítico produziu a seu respeito, embora sua chegada a São Paulo tenha ocorrido nos anos 50, de acordo como os seus relatos, sua estreia como crítico oficial num jornal de circulação diária na cidade deu-se apenas em 1966, com a criação do *Jornal da Tarde*¹³². Não deixa de ser interessante observar que Sábato, mesmo tendo contribuído por mais de uma década com colunismo teatral do jornal *O Estado de S. Paulo*, tenha preferido estabelecer uma outra data para tratar do seu labor crítico.

O fato de não se colocar como crítico do *Estadão*, embora tenha realizado muitas críticas para este órgão (entre os anos 1953 e 1965, principalmente nos períodos que Décio de Almeida Prado estava fora do país) sugere-nos uma atitude de não disputa com o crítico oficial do jornal, a ideia de um trabalho colaborativo que vinha mais no

¹³¹ MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997, p.15.

¹³² O *Jornal da Tarde*, criado pelo grupo *O Estado de S. Paulo*, entrou em circulação em 1º. de janeiro de 1966.

sentido de auxílio na lida de Prado do que propriamente na tentativa de demonstrar dotes pessoais e até mesmo uma colaboração entre ambos (na qual o estilo do comentário confundia-se, não sabendo o público leitor o que pertencia a um e ao outro). Neste caso em especial a questão da não assinatura reforça nossa sugestão:

Quando Décio de Almeida Prado assume a crítica de teatro do jornal *O Estado de São Paulo*, numa seção então intitulada “Palcos e Circos”, em 1946, era costume que as críticas fossem publicadas sem assinatura, pois entendia-se que elas exprimiam o ponto de vista do jornal [...]. A partir de 1959, a seção passa a se chamar simplesmente “Teatro”, mas foi somente em 1964, 18 anos, portanto, após sua estreia como crítico profissional, que seu nome passa a aparecer como titular na coluna do jornal.¹³³

Há que se notar que, mesmo não se considerando um crítico oficial da grande imprensa, até as vésperas de 1966, Magaldi registrou sua passagem como editor das *Revista de teatro brasileiro* e *Revista Anhembi*, dedicadas ao exercício da crítica.

Quanto aos pressupostos da crítica realizada por Sábato Magaldi, diferentemente de Décio de Almeida Prado (que tratava abertamente de suas influências e apresentava-se nos prefácios de suas obras mais reticentes), Magaldi era menos esquematizado e, por que não, um tanto mais fugidio. A partir dos comentários tecidos em suas publicações é possível rastrear alguns aspectos que orientaram sua crítica.

Todavia, parece-nos importante, antes de enveredarmos por essa seara, salientar alguns aspectos que constam de suas obras produzidas em diferentes épocas. Elas se guiaram por uma linha de construção editorial próxima ao que a historiadora Tânia Brandão classificou como “matérias recortadas por dentro”¹³⁴: organização dos textos

¹³³ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo, IMS, 2005, p. 91.

¹³⁴ Segundo Tania Brandão, no livro *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*, matérias recortadas por dentro seriam os textos de jornais que são retirados do seu contexto de origem, perdendo, em muitos casos, a data de publicação e o veículo que as publicou; no caso dos textos de

de diferentes datas e produzidos inicialmente para jornais e revista, respeitando uma cronologia teatral criada pelo autor (no caso da dramaturgia brasileira). Essa linha do tempo foi constituída a partir dos textos teatrais, tomando como guia, na maioria dos casos, as escolas estéticas do Velho Mundo, especialmente em relação ao moderno teatro brasileiro (ela começa com Néelson Rodrigues).

No caso dos textos que publicou sobre a dramaturgia universal, a elaboração cronológica segue o modelo de divisão da história criada pelos franceses (antiga, medieval, moderna e contemporânea), tratando prioritariamente da dramaturgia europeia e norte-americana.

Cabe ainda salientar, dentro desse percurso, que o livro *Moderna dramaturgia brasileira*, por exemplo, não se constituiu num inventário de dramaturgos brasileiros surgidos a partir da década de 40. Tratava-se, a nosso ver, de um procedimento de curadoria de textos e autores no qual o crítico, através da sua perspectiva, indicava aos leitores o que havia de mais representativo na evolução da dramaturgia moderna nacional, o que talvez, na visão de outros personagens que se dedicavam ao comentário teatral, não tivesse qualquer relevância para a constituição de um histórico do moderno teatro brasileiro. Destarte, não se trata de uma visão consensual, embora seja acolhida, ainda hoje, como tal.

Não pretendemos com isso colocar em xeque as avaliações realizadas por Sábato Magaldi, as quais (na aparente ausência de escritos advogando em posição oposta sobre textos e autores) tornaram-se clássicas, sendo utilizadas na maioria dos casos como fonte de verdade, documento ilustrativo ou comprobatório, deixando-se de considerar

que qualquer projeto de escrita histórica está aliado a uma estratégia de poder e que aqueles que a fazem, ainda que não demonstrem, estão enredados num determinado ideário.

Não consideramos tal faceta um obscurantismo; longe disso, a atitude de tomar o apontamento do crítico como um registro possível para um testemunho da verdade alicerçava-se, em larga medida, no próprio ideário de boa fé, voluntarismo e dedicação desinteressada que atravessava a produção discursiva dos críticos vinculados ao nascedouro do teatro moderno no Brasil, quando estes procuravam apresentar para o público leitor o sentido do seu ofício.

Em relação aos apontamentos de Sábato Magaldi, podemos afirmar, a partir do acervo de obras (sua principal preocupação ao longo da carreira foi com a dramaturgia), que ele se colocou quase como um guardião dos textos, fossem eles quais fossem. O crítico acreditava que a única avaliação possível para qualquer obra teatral era a histórica. Às do passado, os critérios deveriam ser constituídos à luz do ideário que as alimentou; retirar a obra do seu contexto de origem a fim de compará-la com as produzidas no presente constituía, a seu ver, uma questão que se poderia encaminhar por duas vias: no melhor dos casos, poder-se-ia observar a evolução dos estilos; no pior deles, a recusa do passado ou a inexistência das peças.

No tocante ao trabalho dos encenadores, Magaldi procurava julgá-lo sobre a rígida batuta da coerência. Sua criação deveria responder aos anseios de sua época, e caberia ao grupo tornar a palavra do dramaturgo algo precioso, apresentando soluções e releituras que estariam além das rubricas do autor. O texto, objeto material da cultura escrita, era para o crítico a chave de acesso ao teatro.

No caso da dramaturgia nacional, Sábato procurava, na medida do possível, informar-se sobre a produção dramatúrgica dos quatro cantos do território, o que demonstra uma certa preocupação em sair um pouco do eixo Rio-São Paulo para tratar de outras influências que rodavam os textos nacionais.

Um aspecto bastante interessante que acompanhou o comentário de Sábato Magaldi refere-se à defesa da dramaturgia brasileira em relação às obras teatrais dos grandes centros. Na argumentação do crítico, o fato de termos vivido por séculos à franja dessas regiões não representou um isolamento total, com todos os atrasos possíveis na chegada das obras, pois o acervo dramatúrgico brasileiro conseguiu beber daquelas influências. Claro que o autor não deixa de perceber que elas foram adaptadas às cores locais, o que, em sua visão, constituiria o traço de originalidade de nossa dramaturgia.

Nesse sentindo, o crítico, embora se mostrasse um defensor do texto nacional, não chegava a assumir a posição de um intelectual nativista, avesso ao cosmopolitismo; pelo contrário, entendia que mesmo com todas as influências recebidas das escolas internacionais, a dramaturgia brasileira, até meados da década de 50, permanecia no registro do regional, o que a descredenciaria (ou melhor, não a qualificaria) como obra universal. Em diversas passagens das suas obras, Magaldi sugeria que era necessário universalizar os temas da nossa dramaturgia; não será por acaso que o crítico se pautará, em muitos dos seus comentários, principalmente nos anos 60, pela ideia de vanguardismo para tratar da atualidade dos textos nacionais em relação à produção internacional.

Assim como Décio de Almeida, Sábato entendia que o comentário crítico era um trabalho de criação laborioso, o qual se realizava como uma espécie de vocação, que

exigia o domínio da escrita, a precisão da análise, a elegância, a erudição discreta e algumas pitadas de ironia. Comparando dois trechos das obras desses autores, podemos perceber diversas semelhanças no que se referia refere às condições necessárias para o exercício da crítica:

É preciso dar-lhe nem mais nem menos crédito do que merece, o crítico não se coloca acima ou abaixo dos seus colegas de teatro. Como eles, cumpre um papel, para qual imagina ter uma vocação específica.¹³⁵

Já na perspectiva de Magaldi:

Em minhas aulas, respondendo a perguntas de alunos sobre qual o primeiro requisito para ser crítico, nunca hesitei em declarar que era saber escrever. Um certo dom inato para lidar com a palavra é fundamental, sob pena de perder toda a autoridade relacionada ao assunto. [...] A construção da crítica, sempre bem arquitetada, se louva numa erudição discreta, distante de qualquer forma de exibicionismo.¹³⁶

Sábato Magaldi, ao longo da sua carreira como professor, redator e crítico da imprensa, poucas vezes tratou abertamente das suas influências teóricas: a senha de acesso a elas revela-se à medida que vamos compreendendo sua rede de vinculações, confissões que tratam de seus autores diletos, sua passagem por determinadas instituições de ensino. Enfim, é a partir desses fragmentos que vamos tentando compor um painel sobre as ideias que o autor procurou imprimir nos periódicos e que o auxiliaram ao longo da sua carreira como professor.

A influência mais contundente ao longo de sua vida profissional foi a de Décio de Almeida Prado. Embora tenha desenvolvido características peculiares no seu comentário, Magaldi mostrava-se caudatário do estilo inaugurado por esse crítico e professor. A esse respeito, parece-nos claro que qualquer estudo que queiramos fazer

¹³⁵ PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.13.

¹³⁶ MAGALDI, Sábato. Consciência privilegiada do teatro. In: PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001 p.XIII.

sobre a produção de Magaldi precisará tocar necessariamente nas ideias de Prado, porque se trata de uma questão de “migração de estilo”, de uma linhagem de pensamento que descende da figura de um mestre, segundo Peter Gay:

O estilo é um instrumento da Razão Prática. É por tal razão que os estilos têm histórias, mesmo nos escritores tomados individualmente [...] A exceção de alguns inovadores, a maioria dos escritores, mesmo os maiores dentre eles, falam numa linguagem que se tornou familiar por intermédio de outros.¹³⁷

Não nos parece desmedido afirmar que Sábato Magaldi conseguiu, ao longo da sua carreira, beber na fonte dos mais qualificados debates intelectuais feitos por personagens que se dedicaram à vida literária no país, a partir da década 40, como Antonio Candido e Décio de Almeida Prado, e utilizá-los de maneira hábil para concretizar ideias que se manifestavam neles como reivindicações, voltadas ao fomento da prática teatral no país, ou na redescoberta da literatura dramática nacional. A concretização das ideias em obras palpáveis foi conseguida por méritos absolutamente pessoais que envolviam a noção de praticidade e de traquejo político para tratar com as questões burocráticas. Dentre essas ideias, destacam-se o envolvimento de Magaldi com o Ministério da Cultura e Educação para a criação do curso superior de Artes Cênicas no país, o reconhecimento da História do Teatro Brasileiro como disciplina obrigatória, além da atuação como Secretário de Cultura da Prefeitura de São Paulo, diretamente envolvido na criação do Departamento de Informação e Documentação Artística (IDART), cuja proposta inovadora e multidisciplinar tinha como objetivo preservar e estudar os registros das manifestações artísticas brasileiras produzidas ou veiculadas na cidade de São Paulo.

¹³⁷ GAY, Peter. *O estilo na História*: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p.26.

Dentro desse quadro de realizações, não deixa ser interessante observar que toda a dedicação que o crítico teve com os assuntos teatrais garantiram-lhe ascensão num tipo de honraria que era própria da mentalidade dos escritores das últimas décadas do século XIX, a saber, a Academia Brasileira de Letras. Sábato Magaldi, assim como parte dos modernistas históricos e os membros da Geração Clima (guardadas as devidas proporções) permaneceu na militância, reivindicando ao Governo o patrocínio de atividades artísticas, assim como fizeram os homens de letras do XIX. A concretização de muitas das propostas realizadas por eles e pelos intelectuais ligados ao teatro e à imprensa ao longo de dois séculos deu-se de forma lenta, e nem sempre seguiu o ideário original das propostas.

Sábato Magaldi: o crítico oficial do *Jornal da Tarde*

A entrada oficial de Sábato Magaldi como figura de proa do comentário teatral na imprensa paulista ocorreu em 1966, com a criação do *Jornal da Tarde*. Embora a data possa parecer equivocada (sabe-se que sua acolhida no periodismo diário ocorreu concomitante à sua chegada à cidade, em 1953), o crítico, em seus apontamentos e tratando de sua trajetória profissional, preferiu marcar essa data como baliza de seu labor crítico na imprensa paulista.

No prefácio de *O texto no teatro*, Sábato Magaldi, tratando da origem dos comentários que passaram a compor o livro, oferece-nos um breve relato sobre os novos parâmetros que passaram a reger os comentários teatrais na imprensa diária durante a segunda metade da década 60:

A quase totalidade dos artigos foi escrita para o Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, cuja coluna de Teatro fui titular [Redator]. A intenção era fazer um preâmbulo didático a espetáculos que reclamavam preparo do público. Evidencia-se, assim, o caráter circunstancial das colaborações, que acompanhavam uma realidade mutável e não tinham por objetivos apresentar um panorama orgânico

da História do Teatro. Esse gênero de produção escasseou também nos últimos anos, porque, tendo eu assumido a crítica especializada do *Jornal da Tarde*, os comentários se dirigiam à montagem e não ao texto que lhe dava origem.¹³⁸

A seção “Divirta-se” do *Jornal da Tarde*, para a qual Sábato Magaldi transferiu-se em 1966, dedicava-se a todos os assuntos ligados à cultura e ao lazer. No caso específico do teatro, o modo como ele passou a ser veiculado obedecia às linhas mestras que orientavam a seção, cujos editores, no primeiro número do *JT*, propunham-se a apresentar alternativas culturais aos leitores, para que eles pudessem “driblar a rotina”.

No caso das peças teatrais, apresentava-se, de forma geral, praticamente todas as montagens que estavam em cartaz na cidade. O material de divulgação era enviado pelas empresas teatrais, que faziam um pequeno resumo dos espetáculos (normalmente de três a quatro linhas, além da indicação do horário e do local). Esse padrão de apresentação alterou-se ainda em 1966: ao invés de textos corridos surgiram os “tijolinhos”, que normalmente mostravam o nome da peça, o autor e os intérpretes. Havia ainda aqueles que mostravam o cartaz do espetáculo, mas, neste caso, a publicidade era paga pela empresa teatral responsável pelo espetáculo. A mudança no padrão de divulgação das produções teatrais no *JT* visava, ao que tudo indica, uma comunicação instantânea com o leitor.

A crítica de Sábato Magaldi, que passou a ser veiculada no *JT* a partir de 1966, não procurava comentar todas as peças que estavam em cartaz na cidade; neste sentido, o crítico mostrava-se seletivo, dando preferência principalmente para as montagens de dramaturgos ligados ao teatro moderno, que se dedicavam à encenação de autores brasileiros ou montagens internacionais que aportavam na cidade. Havia, entretanto,

¹³⁸ MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.XV.

facetas curiosas relacionadas à crítica de Magaldi; uma delas era a sua dedicação em acompanhar e comentar as produções ligadas ao teatro infantil que se faziam em São Paulo nesse período:

O nome do Teatro de Grupo se vem firmando, nas últimas temporadas, pelo carinho que dedica às produções de teatro infantil. *O patinho preto*, atual cartaz do Teatro de Aliança Francesa confirma o prestígio artístico do elenco, pelo mérito de todos os aspectos da encenação. Encerrando uma útil lição de humanismo, os dois atos de Walter Quaglia são bem desenvolvidos, do ponto de vista cênico. Um narrador liga os vários episódios, além de estabelecer um inteligente diálogo com a platéia infantil. Sob o prisma didático, a preocupação é a de instruir na criança a idéia da igualdade das raças e o princípio da colaboração de todos, para o bem estar coletivo. Os patos brancos tem o lago mas lhes falta comida e teto. Os amarelos constroem casas mas não podem aproveitar a água nem a plantações. Os pretos cultivam milho em quantidade mas não tem moradia nem o prazer do banho. A felicidade se torna completa quando, vencidos os preconceitos, todos podem beneficiar-se das vantagens de cada um. Na boa direção de Roberto Vignati, os pormenores aparecem cuidadosamente elaborados *O patinho preto* é um espetáculo modelar de teatro infantil, em que desempenhos, cenários, figurinos, música e outros acessórios se conjugam para o êxito do conjunto.¹³⁹

Em relação aos seus comentários voltados ao teatro infantil, a crítica nem sempre era elogiosa. Sábato Magaldi mantinha o mesmo rigor de análise que destinava às produções destinadas ao público adulto:

Deixemos aos educadores a tarefa de discutir a validade de *Alice no país das maravilhas* para as crianças. A história transposta para o palco por Wilson Ribaldo e encenada nos fins-de-semana, no Teatro Brasileiro de Comédia, passa a ter uma existência cênica, e somente sob esse aspecto pretendemos examiná-la. Nos sonhos, Alice viaja num mundo fantástico, em que uma rainha manda cortar a cabeça do jardineiro que não plantou flores vermelhas e ordena também o sacrifício da menina rebelde. Mas – pergunta Alice – como fazer reverência a uma rainha de baralho? Tudo isso poderia chegar ao público se houvesse um desenvolvimento teatral coerente, um fio de narrativa apreensível com facilidade pela criança. O mal é que o entrecho é descosido e os episódios se sucedem confusos. Um adulto não assimila bem o que se passa diante dele, pela falta de organização do material. Que se dirá dos meninos? Acresce que a Cia. de Teatro Alessandro Memmo não deu ao espetáculo um aceitável tratamento artístico. A montagem parece improvisada, os figurinos não são de gosto e o desempenho, com alguns atores inadequados e uma

¹³⁹ “Este patinho é que é bom”. *Jornal da Tarde*, 14/10/1966.

direção sem pulso, se incumbe de desfazer quaisquer esperanças. Não adianta apontar uma ou outra promessa: é preciso fazer tudo, desde o início.¹⁴⁰

A outra faceta do comentário de Magaldi, por sua vez, era noticiar o que estava ocorrendo na cena amadora:

Foi muito positivo o saldo do II Festival de Teatro Amador do SESC, ontem encerrado no Teatro Anchieta. Dos dezesseis grupo concorrentes (dez do Interior e da Capital). A maioria soube escolher o texto, dando ao repertório um ótimo nível artístico. E em todas as sessões o público superlotou a platéia, cuja capacidade de 359 lugares acabou por abrigar em média 450 espectadores. Se alguém se lembrar que nos festivais de uma década atrás o programa era em geral formado por comédias brasileiras digestivas ou melodrama lacrimogêneos, sem nenhuma ambição estética, o repertório de agora provoca espanto. Sucederam-se nas três tragédias gregas: *Antigone* e *Electra*, de Sófocles; e *As Troianas*, de Eurípedes. Montou-se *A Mandragora*, obra prima de Maquiavel. Fez-se *Não se preocupe, Dóris, tudo vai acabar bem* (I'm really here), do jovem dramaturgo norte-americano Jean-Claude Van Itale [...]¹⁴¹

Dado ao pequeno espaço que o crítico ocupava na seção “Divirta-se” (normalmente um bloco de trinta à quarenta linhas), Magaldi procurava ser bastante preciso: com um olhar meticuloso, seus apontamentos davam conta apenas daquilo que estava no palco. Lendo parte de sua produção para essa seção, entre os anos de 1966 e 1969, podemos perceber que o crítico iniciava os textos escrevendo algo sobre o dramaturgo ou sobre a peça, num claro exercício de síntese. No mesmo artigo, Magaldi ainda conseguia apontar a importância do autor ou do texto para a história do teatro universal (corriqueiramente, essas indicações estavam ligadas ou às montagens do teatro clássico ou às do teatro moderno).

¹⁴⁰ “Alice numa peça sem maravilhas”. *Jornal da Tarde*, 26/10/1966.

¹⁴¹ “Teatro amador vence seu passado”. *Jornal da Tarde*, 14/11/1969.

Colocando-se, muitas vezes, como uma espécie de guardião dos textos, ligados ao teatro clássico e ao teatro moderno (os quais tratava com bastante intimidade), o crítico procurava avaliar prioritariamente nas montagens que esses recebiam em São Paulo se as direções e os elencos haviam conseguido se harmonizar com eles.

Em suas críticas para os espetáculos que trabalhavam com as produções dos dramaturgos clássicos e modernos, Magaldi avaliava não a dramaturgia, dado que essa já possuía seu lastro próprio, mas o trabalho que o diretor havia realizado, se ele havia conseguido transmitir para o elenco o “sentido exato do texto”, se os atores e atrizes, através de suas indicações, haviam conseguido agregar elementos à sua composição que valorizassem as personagens, se todos os aspectos técnicos estavam operando no sentido de engrandecer o que era solicitado para a encenação. Caso a montagem estivesse à altura do texto, ou mesmo além dele, os elogios, primeiramente para o diretor e em seguida para o elenco, eram certos; no caso contrário, o crítico parecia não ter medo das polêmicas, pois não “dourava a pílula”: o protesto era violento e a crítica demolidora:

Um jogo, um ritual, uma cerimônia é o cartaz que, didaticamente, introduz o espectador na representação de *As Criadas*, ora em cena no Teatro Cacilda Becker. Por felicidade, os encenadores interromperam nesse texto claro, conciso e correto o preparo da montagem da peça de Genet, despida de outros recursos dos manuais brechtianos ao alcance de todos, que tão melancolicamente costumam comprometer os nossos espetáculos. O mal da versão do Teatro Livre não é, desta vez, um Brecht inculcado à força: ele se define apenas pelo gosto bem brasileiro da grossura. O equívoco não se encontra ainda no desempenho em travesti, sempre tão perigoso entre nós. Tanto João José Pompeo como Nestor Montemar interpretam com muita dignidade as criadas. O erro não se acha também no trabalho de Laura Cardoso, que vive Madame, embora ela tenda à caricatura e ao superficial, tão contrários a Genet, e não se compreenda por que todos não são atores em travesti ou não são atrizes, para que não se quebre a convenção proposta de início. O que não satisfaz é o entendimento primário do estilo de Genet, a contínua violência à beleza poética do texto, a queda progressiva no naturalismo e o arrastar cansativo do ritmo. A cumplicidade menor da platéia, na recital para a crítica, levou a ser aplaudido com veemência um palavrão não existente no original e na tradução de Pontes de Paula Lima, não sei como forma de

desagravo contra a Censura ou acesso coletivo de burrice. O mundo de Genet é o da metáfora, da loucura esfuziante da palavra, num misto de profano e sagrado, sórdido e imensamente puro. O jogo de reflexos desnuda o mundo interior das personagens e o crime falhado contra a patroa se purga no suicídio da criada, como se ela estivesse a encarnar ainda uma vez a patroa. Dos vários autores de vanguarda, Genet é o que dá mais brilho e exuberância ao texto, teatro que nega a realidade para conferir uma realidade mais ampla ao teatro. Algumas marcações salvam-se, como aquelas em que Solange soterra Claire com os vestidos de Madame. O cenário de Gilberto Vigna, embora sobrecarregado de signos, cria a atmosfera de cerimônia necessária aos diálogos. Herton Roitman desenhou, principalmente para Madame, uma expressiva indumentária. A música escolhida caiu no lugar comum de todos os espetáculos que almejam instaurar o ritual e já se tornam repetitivos e desinteressantes, sobre tudo depois da síntese feita em *Cemitério de Automóveis*. Talvez na circunstância de ter sido a direção iniciada por Alberto D'Aversa e concluída por Antônio Abujarra esteja o motivo do malogro de *As Criadas*.¹⁴²

Com relação às peças de autores brasileiros em cartaz, Magaldi procurava avaliá-las à luz do repertório dramático moderno brasileiro: Nelson Rodrigues e Jorge Andrade eram constantemente evocados como exemplos a ser seguidos pelos mais jovens. Ao tomar esses dois autores como figuras de proa da moderna dramaturgia brasileira, Sábato Magaldi procurava nitidamente referenciá-los como modelos de criação e inventividade; querer copiá-los estava fora de cogitação.

Parece-nos claro, à medida que nos aprofundamos no acervo de críticas para o *JT* feitas pelo crítico, que o apoio que ele dava ao autor nacional era amplo e irrestrito. Todavia, não era cego: ser autor de qualidade na visão de Magaldi estava muito além da condição de ser sucesso de bilheteria; cair nas graças do público poderia não ser um caminho tão tortuoso para o dramaturgo e nem um serviço para a dramaturgia brasileira. Sua questão, no entanto, girava em torno da necessidade de se criar uma dramaturgia com vistas ao universal, mas tecida a partir de nossas matrizes.

¹⁴² “É um mau espetáculo, apesar do texto ser bom”. *Jornal da Tarde*. 04/01/1968.

Artífice de uma geração de críticos que atraiu para a imprensa diária o que havia de mais refinado nos debates que envolviam o teatro moderno (o que lhes garantiu notoriedade junto à classe artística e ao público leitor). De repente (devido principalmente aos novos rumos administrativos adotados por praticamente todas as empresas jornalísticas estabelecidas no Rio de Janeiro e São Paulo), na década de 60, alterou-se por completo o estilo da cobertura teatral. Abandonava-se o chamado preâmbulo didático, que marcou o estilo de trabalho dos críticos ligados ao teatro moderno (que envolvia análises detalhadas de todas as facetas da criação teatral, muitas vezes servindo de guia ao espectador); consequentemente, diminuía-se drasticamente o espaço de intervenção dos críticos, e voltava-se praticamente à situação anterior às mudanças introduzidas por Décio de Almeida Prado: comentários ligeiros, direcionados exclusivamente às montagens, e sem maiores preocupações didáticas. Sábato e sua geração assistiram ao desmantelamento de um projeto de crítica que tomava a imprensa como um poderoso agente de educação dos leitores, dado o seu inquestionável poder de disseminação de ideias.

Tomando essa questão pelo viés das empresas teatrais, a situação era outra. Analisando alguns programas das peças distribuídas na época¹⁴³, e algumas propagandas de teatro veiculadas pelo *Jornal da Tarde*, é possível constatar que as poucas linhas destinadas aos críticos nos jornais adequavam-se muito bem aos programas e às propagandas de peças teatro. Isso nos dá pistas do modo como as empresas teatrais passaram a usufruir do novo estilo de comentário teatral vigentes na imprensa para a promoção dos seus negócios e como a crítica teatral se adaptou ao novo regime de produção do periodismo diário.

¹⁴³ O Arquivo de Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

Cotidiano e poder: a movimentação da classe artística paulista no *Jornal da Tarde*

A seção “Divirta-se” do *Jornal da Tarde*, além da publicidade teatral e dos assuntos ligados ao cinema, literatura, artes plásticas, televisão, música, dança, gastronomia, lançava notas que tratavam dos artistas brasileiros em evidência no período. Essas notas procuravam, no máximo, oferecer aos leitores registros sobre suas aparições públicas ou seus posicionamentos e posturas nesta esfera, fazendo poucas menções aos aspectos de sua privacidade (o que já não ocorria com as celebridades internacionais, quando, vez ou outra, víamos aspectos de sua intimidade revelados ao público).

Entre os anos de 1966 e 1969, as páginas de “Divirta-se” preocupavam-se exclusivamente em veicular programações de lazer, o que agradava aos setores médios da sociedade. As programações de cinema eram as que tinham maiores destaques, e no caso do teatro em especial, nos dois primeiros anos de circulação, a publicação dividia rigidamente os espetáculos teatrais e os de revista, dando a entender aos leitores que essa seria uma criação sem vínculo com o teatro (como um gênero que talvez possuísse vida própria). Tal metodologia de classificação alterou-se em meados de 1968, período em que as peças passaram a ser divididas em “dramas” e “comédias”. Nesse ano, alterava-se também o modo como a publicidade de novelas era veiculada no órgão: de pequenas tiras passava-se para anúncios de página inteira, com destaque exclusivo para os atores que compunham o par romântico na trama.

Não deixa de ser interessante observar que as primeiras notícias sobre ameaças de censura vindas do governo, que circularam no *Jornal da Tarde* em 1966, voltavam-se para artistas ligados ao Teatro de Revista ou àqueles que estavam vinculados aos Festivais de Música Popular Brasileira – que tinham migrado da TV Excelsior para a

Record. No caso da atriz Dercy Gonçalves, por exemplo – que se consagrou nesse gênero entre os anos de 1930 e 1940, que lhe garantiu passaporte para as telas de cinema e, conseqüentemente, projeção nacional –, ao ser contratada em 1966 pela recém-inaugurada TV Globo como a principal figura do elenco da empresa para apresentar um programa de variedades, o aviso dos censores foi imediato: de acordo como a manchete do *JT*, “Dercy só pode falar o que está escrito, senão a censura tira do ar”¹⁴⁴.

A imagem do artista do Teatro Revista – ligada ao improviso, somada ao fascínio que muitos deles causavam ao público e o poder de permeação que tinham nas classes populares – gerava um certo desconforto para os militares, os quais, sem muito pestanejar, colocaram todas as atitudes desse elenco nas garras da censura, num primeiro momento. Ao não permitir a Dercy o uso do improviso, a censura indicava, através de uma série de apontamentos em vermelho, quais palavras deveriam ser proferidas pela atriz e, nas entrelinhas, as que melhor combinavam com sua condição de mulher.

Já no caso dos músicos ligados aos Festivais, a questão voltava-se prioritariamente à influência que esses artistas poderiam vir a exercer sobre a juventude, ao abordarem em suas canções temas ligados ao sexo e à política. Esse agrupamento – formado sobretudo por artistas envolvidos com a chamada MMPB – alheio às suas vontades ou não, tornaram-se ídolos da mocidade ligada aos movimentos de esquerda.

Censura tira política das músicas: toda música que falar de sexo ou política não poderá ser gravada, diz decreto que o governo publicou em Brasília.¹⁴⁵

¹⁴⁴ *Jornal da Tarde*, 02/08/1966.

¹⁴⁵ *Jornal da Tarde*, 30/08/1966.

A rápida movimentação da censura nos primeiros anos de vigência do regime militar contra artistas populares e músicos da moderna música popular brasileira (MMPB) estava, ao que tudo indica, intimamente vinculada à consolidação da televisão como a principal fonte de lazer dos setores médios da sociedade, ainda que as telenovelas fossem o carro chefe das programações, como podemos ler na reportagem de André Maria para o *JT* em março de 1966. Elas eram os trampolins para que população acessasse outras grades de programação das redes televisivas, as quais passaram a ser vigiadas de perto pelos censores:

Há alguns meses, durante os festejos do IV Centenário do Rio de Janeiro, pesquisas de opinião indicaram que um em cada seis cariocas, deixava-se reter em casa, às noites, para acompanhar “*O Direito de Nascer*”. Quer dizer: o bastante para lotar três estádios do Maracanã. Em São Paulo, na mesma época, a telenovela ocupava, de segunda à sexta-feira, 12,4% do horário nobre dos cinco canais. Hoje a proporção é de 22,5%. Vale dizer: em cada cinco minutos de programação mais de um é dedicado ao gênero. Considerando apenas os três canais que o cultivam no horário nobre, porém, a proporção sobe a 37,5%. Em um deles chega a 50% – quer dizer – cada minuto de programação de qualquer outro gênero encontra pronto para resposta um minuto de telenovela.¹⁴⁶

Ao ameaçar com censuras os programas de televisão, parece-nos evidente que a censura militar estava mais preocupada com a rede de contatos que muitos artistas traziam em seu histórico profissional do que propriamente com os conteúdos veiculados. Excetuando-se os elencos das telenovelas que possuíam diversas origens e realizavam trabalhos temporários para as emissoras, todas as outras linhas de *shows* das redes de televisão acolhiam pessoas que, na perspectiva dos censores, possuíam algum tipo de vinculação com a ideia de desordem (no caso dos músicos) e de afronta à moral e aos bons costumes (como era o caso dos artistas alocados nos programas de humor, quase todos originários do Teatro de Revista).

¹⁴⁶ “Ascender as vela já é profissão”. *Jornal da Tarde*, 03/1966.

A maneira como as redes de televisão foram se consolidando no eixo Rio-São Paulo nos dá pistas para essa questão. Praticamente todas as emissoras nos anos 60 dispunham de elencos fixos de artistas; ao compor seu quadro de servidores, elas guiavam-se mais pelos índices de sucesso que esses artistas tinham conquistado junto à população do que propriamente por seu histórico e redes de vinculações que poderiam vir a ter.

Evitava-se o confronto direto com o esquema comercial criado pelos empresários televisivos, já que para determinados seguimentos da classe artística ele era extremamente vantajoso, uma vez que com ele era possível garantir ganhos para além da seara teatral. A censura militar passou, então, a ditar regras, colocando-se como uma boa conselheira: dizia como deveriam ser construídos os programas para entrar na “sacrossanta” intimidade das famílias brasileiras. Era necessário que eles promovessem, simbolicamente, a divulgação de ideais de preservação da moral e dos bons costumes. A melhor postura para os censores era a de não questioná-los, em hipótese alguma, já que era por eles, e somente por eles, que os militares justificavam a tomada do poder em 1964 (assim como sua permanência). Se na década de 50 a televisão brasileira foi, por excelência, um espaço para experimentação, na segunda metade dos anos 60, ela converteu-se numa zona de influência dos censores; as regras estavam postas e caberia, portanto, à classe artística que se enveredou para tal veículo aceitá-las ou não.

O controle total que a censura militar pretendia exercer sobre a programação televisiva vinha do fato da televisão ter-se convertido numa espécie de totem de adoração do mundo ocidental. Tida como divulgadora de comportamentos e costumes que remodelavam o mundo no pós-guerra, sua influência no país, pelo menos nos anos 60, era uma preocupação tanto dos militares quanto de membros da sociedade civil.

Nesse sentido, foram diversos os escritos que circularam no *JT* tratando do poder pernicioso que a televisão poderia ter sobre a juventude; seu controle e ajuizamento era uma questão fundamental para a manutenção da ordem no país.

Dentro de setores da classe artística, passando pelo universo dos críticos teatrais (instalado na imprensa diária) e dos intelectuais (que escreviam sobre teatro na imprensa alternativa), a entrada de atrizes e atores para compor os elencos da televisão poderia até se constituir como algo vantajoso financeiramente; porém, isso não era visto como um fato enobecedor ou como um modelo a ser seguido pelos atores de teatro. Novamente a crítica de André Maria, destinada ao universo televisivo no *JT*, recupera um pouco dessas discussões, que podem ser observadas por aquilo que o crítico defende contra as posições dos artistas que recusam o universo televisivo:

Alguns pretenderam exorcizá-la invocando respeitáveis nomes do teatro e acabaram por perderem-se nelas. O grotesco dr. Augusto Valcourt¹⁴⁷ triturou o mais nobre Hamlet que a cena brasileira produzira. Nathalia Thimberg e Walmor Chagas estão entre os que já se deixaram devorar; Cleyde Yaconis e Fernanda Montenegro vão a caminho. Outros mais, que no cinema e no teatro tiveram bons instantes, perderam-se nas mesmas trilhas. Dionísio Azevedo, Tarcísio Meira, Glória Menezes e Geraldo D'El Rey. Condenada ao limbo pelos críticos da cultura oficial, a telenovela ainda assim encontra reservas de sedução para tentar parte do que há de melhor na vida artística; destinada a execração pública, reúne as mais amplas platéias, jamais alcançadas por qualquer tipo de espetáculo no País. É passada a hora de simplesmente ignorá-la.¹⁴⁸

Na sua posição de defesa das telenovelas, o crítico acabava por evocar o poder inexorável da televisão sobre o teatro, reatualizando na década 60 um debate que permeou os assuntos teatrais durante a primeira metade do século XX, os quais proclamavam o desaparecimento do teatro frente ao cinema. O que passou a ser feito na

¹⁴⁷ Referência ao ator Sérgio Cardoso, que atuava na novela *O preço de uma vida*, de 1965, realizada pela TV Tupi.

¹⁴⁸ *Op. cit.*, p.55.

outra metade do século foi a substituição do cinema pela televisão; no mais, mantinha-se a imagem dos espetáculos teatrais como algo frágil e condenado ao desaparecimento.

Contudo, uma coisa era os vaticínios feitos em relação ao futuro do teatro, outra coisa a realidade das produções teatrais brasileiras durante os anos 60. No ano de lançamento do *Jornal da Tarde*, o registro da vida teatral em São Paulo possuía bastante força: era mais fácil encontrar notícias sobre atores e atrizes ligados ao teatro moderno do que as ligadas aos artistas das telenovelas. Em reportagens, que muitas vezes ocupavam uma página inteira ou duas, o público tomava ciência dos acontecimentos que envolviam as produções teatrais; falava-se de novas montagens de peças, das companhias teatrais, dos projetos nos quais elas estavam envolvidas ou desenvolvendo, e da questão dos financiamentos oficiais para a área. Obviamente, neste item a questão ganhava tons pesadíssimos, sobretudo porque, sem verbas do governo para as montagens, as próprias companhias teatrais anunciavam o desaparecimento da arte teatral.

Ora, mas o que eram essas companhias? Praticamente todas elas eram formadas por atrizes, atores e diretores que contribuíram substancialmente para a glória do Teatro Brasileiro de Comédia. Da explosão da constelação de Zampari – para ficar apenas no rastro daquelas que permaneceram atuando em São Paulo durante a década de 60 – surgiram: a Companhia Teatro Calcida Becker, Companhia Nydia Licia-Sérgio Cardoso (depois da separação do casal, em 1960, Companhia Nydia Licia), além da Companhia Ruth Escobar, criada pela atriz portuguesa e seu marido Carlos Henrique Escobar em associação com o diretor e crítico teatral Alberto D’Aversa¹⁴⁹.

¹⁴⁹ As peças que Alberto D’Aversa dirigiu no TBC entraram para a lista dos grandes sucessos daquela casa. As montagens de *Rua São Luís, 27 - 8º andar*, de Abílio Pereira de Almeida, *Um panorama visto da*

A formação destas companhias teatrais estava vinculada, em grande medida, ao modelo adotado por Zampari para administrar seu negócio. Os anos de labuta consecutiva dedicados por todo o elenco do TBC para emplacar sucessos de bilheteria gerou uma constelação de estrelas extremamente poderosa, cujos choques foram inevitáveis. A atriz Fernanda Montenegro, que entrou para TBC no momento em que a constelação de Zampari começava a se esfacelar, dá um depoimento bastante contundente sobre a atmosfera que envolvia a empresa e seu elenco naqueles anos:

[...] a zona do TBC era uma zona hollywoodiana, em termos teatrais... Tinha muito poder a ser dividido, muito, muito... Cada diretor tinha ambição de chefiar aquilo, de dominar o processo. Então cada diretor tinha o seu grupo, tinha as suas e seus correligionários. E também eram pessoas que seguravam o TBC com unhas e dentes, com um pavor imenso de que qualquer outra *troupe* entrasse lá e minasse aquilo ou disputasse o poder lá dentro¹⁵⁰.

Em linhas gerais, essas companhias eram responsáveis por cerca de 70% das montagens que subiam aos palcos da cidade, normalmente chefiadas por mulheres. Embora cada participante tivessem seu quilate no universo do espetáculo, elas orquestram-se sobre a imagem do primeiro ator (signo caro à geração de Procópio Ferreira e Dulcina de Moraes). Do TBC vinham praticamente todas as conquistas do teatro moderno. O repertório era quase todo ele pautado em autores estrangeiros. Fora as viagens internacionais que os membros dessas companhias faziam à Europa e aos EUA em busca de novidades, boa parte dos textos que chegavam ao país vinham, segundo a crítica teatral Ilka Marinho Zanoto, pela bagagem de Alfredo Mesquita:

Alfredo Mesquita, o mestre pioneiro, trouxera ao Brasil Beckett (Godot 1955), Kafka, Prévert, Brecht, Ghelderode, Obaldia, Boris Vian, Tardieu,

ponte, de Arthur Miller, e *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade foram extremamente elogiadas pela crítica no final dos anos 50.

¹⁵⁰ PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole*. São Paulo: Edusp, 2010, p.322.

Adamov, Ionesco, Albee (1962), Pinter e tantos outros autores da dita “vanguarda”.¹⁵¹

Quanto à questão dos financiamentos, praticamente quase todas as peças dependiam de auxílio governamental para as montagens. A hipótese de os financiamentos federais e estaduais não chegarem às produções era imediatamente enfrentada pela classe artística paulista com ameaças de fechamento dos teatros. Numa delas, o empresário Sandro Polloni¹⁵² chegou a divulgar que colocaria fogo no Teatro Maria Della Costa¹⁵³ caso a prefeitura não perdoasse as dívidas com impostos devidos pela empresa. A falta de pagamentos, no caso, justificava-se pelo parco apoio financeiro que os espetáculos realizados pelo TMDC recebiam das verbas oficiais. A atriz Ruth Escobar, por sua vez, em agosto de 1966, ameaçava fechar as portas do seu teatro, caso o CET (Conselho Estadual de Teatro) financiasse produções ligadas ao teatro amador, como era a proposta do presidente desse conselho, Nagib Eichmer.¹⁵⁴

Essa discussão relacionada ao financiamento de produções amadoras gerou por partes das companhias de teatro profissional, como elas gostavam de se definir, um intenso debate. Até o pronunciamento do presidente do CET, todas elas haviam apoiado amplamente o plano criado pelo conselho em relação ao teatro, durante o primeiro semestre 1966, o qual viabilizara (por meio do Governo do Estado de São Paulo, junto ao Banco Central) um empréstimo de até vinte milhões para as companhias que apresentassem projetos ao CET. Segundo a fala Nagib Eichmer transcrita no *JT*, o plano funcionaria do seguinte modo:

¹⁵¹ ZANOTO, Ilka Marinho. Descida aos Infernos. In: *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2010, p.10.

¹⁵² Embora Sandro Polloni e Maria Della Costa não fizessem parte da constelação zampariana, orquestraram uma empresa teatral, segundo Tania Brandão, para concorrer com as montagens do TBC. Logo, o TMDC permanecia atuando no esquema de produção criado pelo Teatro Brasileiro de Comédia.

¹⁵³ “Vou queimar o teatro”. *Jornal da Tarde*, 25/03/1966.

¹⁵⁴ “Teatro não está contente”. *Jornal da Tarde*, 30/09/1966.

A verba de cem milhões fica como fundo de reserva para cobrir os déficits. As companhias deverão apresentar seu programa e o orçamento. O Banco Central empresta então a quantia necessária para cada montagem até vinte milhões. A renda da bilheteria vai ser para pagar os gastos, mas se não der, quem cobre o déficit e reembolsa o Banco Central é o Conselho. Dessa forma, os artistas poderão trabalhar sem preocupações financeiras e abre-se nova perspectiva para a expansão do teatro brasileiro.¹⁵⁵

O fato, no entanto, foi que esse financiamento apresentado pelo plano do CET contemplou o teatro amador, gerando falas bastante contundentes por parte daqueles que estavam ligados ao teatro profissional:

Walmor Chagas e Calcida Becker: Essa Comissão estimulou, através de ajudas substanciais (como nunca recebeu qualquer companhia profissional), os grupos universitários, deixando à míngua o teatro paulista, que quase ficou paralisado. Com um teatro profissional sem ação, qual o sentido de uma intensa atividade teatral amadora e universitária? A finalidade dessas atividades laterais, quando não mero diletantismo, é de contribuir para o engrandecimento e a vivificação do teatro propriamente dito. Se o teatro profissional está com os dias contados, tudo se torna caótico, absurdo, e, o que é muito pior demagógico. Mas esse é o único teatro que o Governo está permitindo fazer. Fique claro que não nos move nenhuma hostilidade gratuita aos integrantes da CET e falta de compreensão para com os jovens que se dedicam à nossa arte comum. Mas o que o Governo está fazendo, por mais bem intencionada que seja sua posição, não poderá alcançar nenhum resultado prático. Conseguirá, quando muito, empurrar para as novelas de televisão os mais competentes atores que atuavam apenas no teatro. Com esse gesto, o Governo atira sobre a juventude, que faz teatro amadoristicamente, a responsabilidade de suprir a ausência forçada do profissional.¹⁵⁶

Nydia Lícia: O grave defeito da CET foi misturar política com teatro. Com isso, conseguiu criar animosidade entre os estudantes e profissionais, que sempre se deram tão bem. Depois de prometer verbalmente muitos auxílios, o presidente da CET não cumpriu nada. [...] No ano passado, cada companhia recebeu 3 milhões e deu em troca mil entradas gratuitas, quando o ingresso já custava 4 mil cruzeiros. E a CET distribuiu essas entradas para quem podia pagar [...] Acho bom o que a CET fez pelos estudantes e no Interior. Mas podia ter feito sem prejudicar os profissionais.¹⁵⁷

Sandro Polloni: (Se julga suspeito porque faz parte da CET). Todos os empresários concordaram com o programa da CET, inclusive com o

¹⁵⁵ “Saiu dinheiro para o nosso teatro”. *Jornal da Tarde*, 23/06/1966.

¹⁵⁶ “Teatro não está contente”. *Jornal da Tarde*, 30/08/1966.

¹⁵⁷ *Idem, ibidem*.

sistema de distribuição das verbas. Por que agora, só por que o governo Ademar de Barros caiu, eles querem mudar toda a estrutura do órgão? Sempre achamos pequena a verba da CET, que, apesar de tudo, passou de 20 para 100 milhões, neste ano. [...] No balanço final, a CET tem muito mais de positivo que de negativo.

Gianfrancesco Guarnieri: Tendo assinado um manifesto pela continuação de Nagib Eichmer à frente da CET, não discordaria da atitude do secretário do Governo. No que se refere ao teatro profissional, devem ser tomadas providências urgentes. Este é o pior momento da crise atravessada pelo teatro paulista. As empresas todas estão na iminência de fechar. Acho bom o que a CET fez pelo teatro universitário, pelo amador, e no campo das construções. O fundamental, porém, é a continuação do teatro profissional.¹⁵⁸

Armando Bógus: Nagib deve permanecer os três meses restantes do atual Governo: se nesse tempo ele fizer alguma coisa pelo teatro profissional muito bem. Se não pediremos sua substituição no próximo governo.¹⁵⁹

Ruth Escobar e Wladimir Pereira Cardoso: O amador deve encontrar sua própria arte. O diletante é aquele que procura copiar o profissional. Dentro desse conceito de Brecht, diríamos que o perigo do teatro brasileiro é que grupos de estudantes e amadores se tornem os diletantes, na medida em que eles pretendem disputar com os profissionais verbas do governo. Há uma inversão total de valores e atribuímos isso à política que foi desenvolvida pelo presidente da CET [...] Este ano nossa companhia foi a única que produziu três espetáculos e empregou 159 profissionais entre atores e técnicos, o que significa 50% da classe teatral. [...] O profissionalismo acaba onde se esgotam as possibilidades de sobrevivência. Vamos dar o lugar aos diletantes e deixar que a CET continue a política, já que para o teatro profissional não há lugar. Será na continuação dessa política que nós também fecharemos nossas portas.¹⁶⁰

O episódio em questão, além de demonstrar como as companhias profissionais dependiam do patrocínio estatal para a efetivação de suas atividades, revela as estratégias discursivas que essas utilizavam caso a política de financiamentos não lhes agradassem e, para a surpresa, como essas empresas passaram a tratar os elementos vinculados à cena amadora.

¹⁵⁸ *Ibidem.*

¹⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁶⁰ *Ibidem.*

O posicionamento de Walmor Chagas e Calcida Becker apagava a origem amadora que eles tiveram antes de se consagrarem na cena teatral moderna; o de Gianfrancesco Guarnieri, mesmo alertando para as problemáticas que enfrentavam as companhias teatrais, matinha a marca de um ator que se formou dentro do Teatro Paulista do Estudante (TPE); na do jovem ator Armando Bógus, a imagem de uma classe artística que já não precisava de mediadores para tratar com o poder; em relação ao depoimento de Ruth Escobar e Wladimir Pereira Cardoso, o mais radical, podemos observar um discurso que revelava ao público exatamente o que eram as companhias teatrais que atuavam na cidade de São Paulo: empresas concorrentes, administradas exclusivamente pela lógica das bilheterias de sucesso, que se uniam à medida que seus negócios passavam a ser cobiçados por correntes não tão especializados quanto elas.

No que diz respeito ao Arena, a questão tomava outro curso. Mesmo dependendo quase que exclusivamente da bilheteria, ora com as suas montagens, ora locando o teatro para outras produções que lhe agravada (como no caso do espetáculo *Macumba*¹⁶¹, do Conjunto Folclórico Malungo), o diretor Augusto Boal, na montagem do *Inspetor geral*, de Gógol, explicava à reportagem do *Jornal da Tarde* os motivos para a escolha do elenco. Nessa entrevista, Boal falava que a seleção dos atores para a peça dera-se prioritariamente porque a maioria deles já conheciam o tipo de trabalho desenvolvido pelo Arena, cujos bônus e ônus eram sinalizados exclusivamente pela bilheteria. Na reportagem, o diretor deixava muito claro a sua solidariedade para com a

¹⁶¹ “Macumba”. *Jornal da Tarde*, 1966. *Macumba – Macumba de Preto Velho e Ritual de Fechamento de Corpo* repete-se às 21h00 no Teatro Arena. O espetáculo do conjunto Folclórico Malungo mostra cenas de terreiro, trabalhos: oferta para Exú, batismo no terreiro e fechamento de corpo. Mostra também um tipo de macumba em todo o seu desenvolvimento, com os ritos de abertura e encerramento. No decorrer da cerimônia aparecem os “santos” característicos desses rituais: O Preto Velho, a Cabloca Jurema, a Sereia do Mara, o Cabloco Rompe mato. No roteiro musical há trinta pontos (cantos) diferentes. Além das roupas típicas de terreiro, a ambientação será completada por um gongá que é um altar. Os temas e cantos foram recolhidos por Marina Luiza e o roteiro é de Wilson Moraes.

classe artística que buscava subvenção nos cofres oficiais, mas deixava totalmente expressa a sua descrença quanto a qualquer tipo de fomento que viesse do governo:

O Arena pensou a princípio encenar o texto em outro local, pelas dificuldades da montagem num pequeno palco. E havia também enormes gastos com a produção. Mas os problemas se resolveram para que o grupo iniciasse agora a carreira da peça. Sobre o elenco, Augusto Boal observa que diversos fatores determinaram, ultimamente, a fuga de artistas de teatro para o Rio de Janeiro e a TV: A crise financeira nacional e, sobretudo, a diminuição assustadora de subvenções oficiais. E comenta: A Comissão Estadual de Teatro acatou um eficiente Plano de Subvenções elaborado pelas empresas paulistanas e prometeu pô-lo em prática imediatamente. Tal, porém, não se deu, acarretando o descontrole na programação de diversos elencos. Ainda se tem esperanças na realização desses planos. Já que, no caso contrário, isso virá apenas evidenciar a total inutilidade da CET no que se refere às companhias de teatro profissional. A CET tem a irresistível vocação de se transformar em Sociedade de Proteção à Mendicância e essa vocação os conjuntos profissionais energicamente rejeitam. No plano municipal os contatos até agora mantidos se revelaram estéreis. E, no âmbito do serviço Nacional de Teatro, as verbas distribuídas são apenas uma caricatura. Assim, desamparado de ajuda oficial, o teatro brasileiro se volta para um mercado cada vez mais empobrecido. Não é de admirar que se verifique o êxodo até para outras profissões. Assim, a classe teatral está cada vez menor. E isso torna necessária a renovação constante. No espetáculo do *Inspetor* tomaram parte apenas três atores já habituados aos processos e técnicas de Arena, dois que participaram de remontagens do *Arena contra Zumbi*, alguns profissionais de outras companhias e, sobretudo, dez atores formados pela EAD. Essa renovação apresentou a grande vantagem de um aprendizado coletivo, do qual participaram além de Guarnieri, Fauzi Arap e Miriam Muniz [...].¹⁶²

As reivindicações de fomento às atividades teatrais requeridas pela classe artística (representada por empresários de teatro situados na cidade de São Paulo durante os anos 60) direcionavam-se quase que exclusivamente à administração pública estadual. O *Jornal da Tarde*, entre os anos 1966 e 1967, cobria com regularidade os acontecimentos que envolviam esse agrupamento e suas movimentações junto ao Governo do Estado de São Paulo.

¹⁶²“Saibam que *Inspetor Geral* chegou”. *Jornal da Tarde*, 18/05/1966.

No discurso praticado pelos artistas teatrais para dar coerência às suas reivindicações endereçadas ao poder público havia, necessariamente, a imagem de uma crise financeira que acometia praticamente quase todos os conjuntos em atividade na cidade, cujos prognósticos, caso não houvesse investimentos públicos, eram bastante negativos. Apontava-se para o encerramento das atividades das companhias acarretando, com isso, uma situação de desemprego que acometeria diversos profissionais envolvidos direta ou indiretamente com a produção de espetáculos. No caso de atores e atrizes, sinalizava-se para o abandono da carreira teatral, o qual poderia dar-se pela escolha de uma nova profissão sem qualquer vínculo com a anterior ou pelo ingresso na televisão, o que, para alguns, era o flagelo que ameaçava o teatro nos anos 60.

De maneira geral, esses apontamentos, guardadas as devidas proporções, eram partilhados por praticamente todos os elencos em atividade em São Paulo que, organizados em forma de empresas, dirigiam suas demandas para o CET. Não deixa de ser interessante observar que as propostas encaminhadas por elas ao governo arbitravam, no máximo, pelo fomento das atividades empresariais ou pela iniciativa particular.

A recepção oferecida pelos empresários teatrais ao governador Abreu Sodré – em setembro de 1967, período no qual, poucos meses depois, Sodré se tornaria o primeiro governador do país a ser eleito indiretamente após o Golpe Militar – indica como as empresas teatrais orquestradas à moda TBC buscavam cooptar os representantes do poder para as suas demandas. Nesse episódio em especial, cuja

manchete foi intitulada “Teatro encontra o governador”,¹⁶³ os empresários de teatro – apostando num clima amistoso e de boas-vindas, e sem fazer qualquer referência ao modo como Sodré fora conduzido ao poder – procuravam ter uma posição oficial sobre como ficaria a divisão das verbas para as companhias de teatro profissional, para o ano de 1967 (uma vez que a possibilidade desses valores serem distribuídos entre grupos amadores deu ensejo para que determinados membros da classe artística dividissem a produção teatral veiculada na cidade entre os profissionais e os amadores). O apoio de Sodré aos profissionais foi bastante claro; todavia, a reportagem demonstra também que, dentre os participantes convidados à recepção, havia aqueles que acreditavam que o montante requerido ao Estado poderia agraciar tanto os que se achavam merecedores por fazer um teatro comercial requintado quanto outros grupos:

Inicialmente o Sr. Abreu Sodré observou que os defeitos do nosso teatro estão ligados à atomização excessiva dos elencos. Assim, seria conveniente, com a verba disponível, conceder uma subvenção maior a poucos grupos. Esse é o exemplo da França, em que recebem ajuda apenas a *Comédie Française*, o Teatro Nacional Popular e o Teatro de França. Concentrando-se em dois ou três elencos a ajuda do Estado, os demais correriam o risco da bilheteria, podendo os subvencionados realizar uma política artística mais efetiva. Lembrava-se o governador de que, enquanto era presidente da Assembléia Legislativa, certa vez se distribuíram 25 milhões entre tantos grupos que todos acabaram por receber uma quantia insignificante. Argumentou-se, então, que, se for aprovada uma verba orçamentária de 340 milhões para o teatro profissional, será possível ajudar de forma ponderável cerca de 20 produções de qualidade. Considerando que numa temporada há em geral meia dúzia de espetáculos de alto nível, a ampliação desse número para 20 já representava um estímulo muito significativo. Ademais, não é fácil, no atual panorama cênico de São Paulo, escolher apenas dois ou três conjuntos que merecem uma subvenção. Alguns dos nossos melhores espetáculos nas últimas temporadas são devidos a empresas que se iniciam (*Quem tem medo de Virginia Woof? / A megera domada*, por exemplo), e qualquer critério de seleção dos privilegiados seria subjetivo.¹⁶⁴

¹⁶³ “Teatro encontra o governador”. *Jornal da Tarde*, 13/09/1966.

¹⁶⁴ - *Idem, ibidem*.

Analisando as reportagens sobre teatro no *JT*, verifica-se a inexistência de uma visão partilhada na classe artística que propusesse outras formas de o governo assumir o patrocínio das artes cênicas no Estado, quiçá no país. A questão, se comparada ao modo como os críticos do teatro moderno vieram avaliando-a desde o final da década de 40, demonstra que as posições dos artistas empresários em São Paulo (em parte da década de 60) advogavam em torno do próprio umbigo; no entanto, eles colocavam-se como os mediadores da classe artística.

As aproximações que algumas empresas teatrais mantinham com o poder em nome da classe artística e em defesa do teatro, contudo, ainda devem ser avaliadas com mais cuidado. Em novembro de 1966, circulou uma pequena nota no *JT* indicando que a atriz Ruth Escobar viajaria aos EUA para tentar viabilizar verbas para o financiamento do Teatro Paulista junto à *Aliança para o progresso*¹⁶⁵; a manchete da reportagem intitulava-se “Dólares para nosso teatro”:

Ruth Escobar viaja hoje à meia-noite para os Estados Unidos em Companhia do ministro Bulhões, da Fazenda, para ver se consegue lá um auxílio da *Aliança para o Progresso* ao teatro paulista. Ela deve ficar em Washington segunda e terça para tratar desse problema, e depois segue para Nova York, onde vai assistir alguns espetáculos, e tentar comprar peças novas. Volta no sábado. Ainda hoje, de manhã, Ruth Escobar vai ter um encontro com o ministro Roberto Campos no Rio, para saber direito como funciona a *Aliança*. Por causa dessa viagem foram suspensos os ensaios da peça inglesa “*O Seduzido*”, que vai começar ser encenada só em janeiro [...].

À medida que a censura militar passou a vitimar a produção teatral do país, a classe artística viu-se obrigada a tomar posições em relação ao governo militar. O que salta aos olhos nas reportagens do *JT* a partir de 1968 é a imagem de uma classe artística (no eixo Rio-São Paulo) bastante articulada em defesa da encenação teatral. A

¹⁶⁵ A *Aliança para o progresso*, criada pelos EUA, visava promover a colaboração financeira com os países da América Latina, a fim de garantir seu desenvolvimento econômico. A iniciativa visava, sobretudo, afastar qualquer “perigo” comunista do continente.

questão do financiamento das produções pelo poder oficial já não tinha o mesmo peso de antigamente: a luta era para poder chegar à cena.

Em torno da imagem de uma classe artística lutando contra os desígnios do governo, já não era mais um signo de distinção deixar-se fotografar ao lado daqueles que se converteram em donos do poder.

O endurecimento do regime militar e a consagração da televisão com o principal lazer da população diminuiu drasticamente a cobertura do cotidiano das empresas teatrais na cidade de São Paulo. Nas páginas do *JT*, a partir da década de 70, reinaria os assuntos do universo televisivo.

O *Jornal da Tarde* (1966-1969)

Para tratar da recepção que Magaldi deu aos novos textos dramaturgicos que começaram a aparecer na segunda metade da década de 60 (em especial aqueles que ele classificou como “nova dramaturgia”) entendemos ser de fundamental importância abordar alguns aspectos do veículo em que Magaldi passou a atuar (em 1966) e, consequentemente, que deu visibilidade à obra dos novos dramaturgos.

A primeira edição do *Jornal da Tarde* circulou numa terça-feira (04 de janeiro de 1966), e por detrás do novo periódico havia o poderoso *Grupo O Estado de S. Paulo* (GOESP). Tratava-se de uma publicação dirigida por Ruy Mesquita Filho, a qual estava claramente associada ao novo modelo de cobertura jornalística desenvolvido nos Estados Unidos, no raiar dos anos 60 – o chamado *new journalism*¹⁶⁶, tendo como um dos principais signatários do estilo o escritor Truman Capote.

A criação do *Jornal da Tarde* registrava os novos paradigmas que passaram a orientar a administração empresarial do GOESP. Nessa década ainda prevalecia o modelo da empresa familiar; entretanto, a fim de se manter como uma tradição (marcada pelo ideário liberal e a acentuada intervenção política e ao mesmo tempo procurando se abrir para as mudanças que marcavam o campo da informação e as novas temáticas por ela abordadas) preferiu-se uma posição talvez a mais confortável: preservava-se o jornal *O Estado de S. Paulo* das mudanças, transferindo-as para uma nova empresa, que nascia dentro da antiga e cuja missão era tratar especialmente daquilo que era novo na cobertura jornalística.

¹⁶⁶ O *New Journalism*, em linhas gerais, caracterizava-se pela mistura de cobertura jornalística com fortes doses de narração literária.

O público para qual o *JT* foi pensado, ao que parece, não se via mais representado nas páginas do *Estadão*, sobretudo porque grande parte dos leitores para quem esse impresso foi elaborado formou-se à luz de pensamentos e comportamentos do pós-guerra. Uma das primeiras pistas que encontramos para dar sustentação a essa afirmação apareceu na primeira edição da mais jovem publicação da família Mesquita. Nela, podemos ler tanto os novos rumos que eles indicavam como necessários para a criação jornalística (a fim de conseguir se comunicar com o público mais jovem – que estava alocado principalmente nos setores médios da sociedade – e cativá-lo), tendo com esse gesto um projeto de poder que visava transformar o *Jornal da Tarde* naquilo que fora *O Estado de S. Paulo* para as outras gerações: um porta-voz de seus interesses.

[...] uma publicação com estilo vibrante, irreverente, de um vespertino moderno que visa a atingir um público diferente daquele que, normalmente, lê apenas os matutinos.¹⁶⁷

O Estado de S. Paulo, por sua vez, permanecia no horizonte da geração anterior, que continuava gerando gordos dividendos para a empresa e contribuindo expressivamente para que ele continuasse consolidando sua imagem de porta-voz da nação.

O *JT* poderia ter sido mais um veículo de comunicação similar àqueles em circulação na época, mas, não foi o que aconteceu. A proposta inicial de Ruy Mesquita, pautava-se pelo signo da novidade: a ideia central era a de criar um veículo que mesclasse, segundo Ivan Ângelo¹⁶⁸, aspectos do jornal diário ao da revista semanal.

É preciso, no entanto, ponderar que este ideário de Mesquita, se comparado ao tipo de jornalismo praticado no país, tratava-se certamente de uma proposta inovadora;

¹⁶⁷ *Jornal da Tarde*, 04/01/1966.

¹⁶⁸ ANGELO, Ivan. O Jornal da Era de Aquário. *Jornal da Tarde*, 28/01/1991, p.3.

se cotejarmos, contudo, ao que se começou a fazer principalmente na imprensa americana dos 60 e na francesa, a ideia *mater* que orientou a criação do *Jornal Tarde* era, no quadro das importações, mais uma fórmula comercial de sucesso que conseguia dar visibilidade a assuntos que passavam despercebidos para o jornalismo diário, porque a preferência dos outros cotidianos voltava-se, sobretudo, para a política e a economia. O tema comportamental era um tema menor. Aliás, caso as matérias sobre esse assunto estivessem de acordo com os valores morais das publicações matutinas mereciam serem mencionadas nas colunas de cultura, lazer ou divertimento; caso contrário, nas páginas policiais ou nas de saúde pública.

Observando a arquitetura do *JT* ficam nítidas diversas posturas que foram tomadas pelo grupo *O Estado de S. Paulo* para que a publicação nascesse sob o signo da jovialidade, a qual colaborava para que o periódico se tornasse catalisador e até mesmo porta-voz da juventude dos anos 60.

As novidades estavam em todas as partes, a começar pelo horário: normalmente a edição era finalizada às 16h00 e distribuída nas bancas de jornal por volta das 10h30 do dia seguinte. A única possibilidade de adquiri-la era nas bancas.

Na nova estratégia de venda colocada em prática pelo GOESP abria-se mão das assinaturas e centrava-se a venda no varejo. Considerando outros aspectos técnicos que se somaram a este¹⁶⁹, parece-nos razoável que o *JT* visasse um público que precisava se informar dos últimos acontecimentos, mas que estava necessariamente em trânsito pela cidade.

¹⁶⁹ O tipo de fonte utilizado na construção das manchetes e dos conteúdos, o tamanho das reportagens, o modo como as imagens eram dispostas para chamar a atenção do leitor de jornal e as poucas páginas que o caracterizavam, entre outros.

Da estratégia de venda ao tipo de padrão gráfico empregado, o *JT* queria evocar seus laços com os signos da novidade. A imagem de um leitor de jornal restrito ao espaço da sua casa, biblioteca, escritório ou gabinete (muitas vezes utilizada em filmes e reforçando a ideia de leitura de um jornal como algo solitário e pertencente à esfera privada) não coadunava com a proposta do *JT*, que vislumbrava uma leitura individual, no entanto, coletiva: exposto na banca de revistas ou sendo deglutido dentro dos coletivos, suas manchetes (construídas com letras garrafais) e reportagens breves eram um chamariz para a leitura coletiva e serviam para amortizar a falta de informação ou para estimular a venda da publicação. Para a construção dos textos do periódico, abriu-se mão da norma culta da língua, aproximando-a do registro oral, passando a admitir gírias e expressões que estavam presentes no cotidiano dos leitores.

A publicação, embora buscasse inspiração nas técnicas do *new journalism*, absorveu parte significativa das experiências que vinham sendo desenvolvidas por outra publicação do *GOESP*, a *Edição de Esportes* – primeiro jornal do grupo que passou a circular às segundas-feiras e cujo conteúdo era totalmente destinado aos amantes do futebol. Ao ser lançado em 1964, o jornal apresentava inovações técnicas (imagens ampliadas e repletas de detalhes, obtidas através de modernas câmeras fotográficas que conseguiam aumentar ou diminuir o foco de luz) e textos dinâmicos e impactantes que se somavam ao poder da imagem (um estava contido no outro).

A *Edição de Esportes*, anos depois absorvida para as páginas do *JT*, foi a estufa para o florescimento deste. Conta-se que a *Edição de Esportes* foi o primeiro veículo da

imprensa paulista a utilizar a palavra gol (até o ano de seu lançamento, todos os outros jornais que cobriam as partidas futebolísticas escreviam a palavra ponto).¹⁷⁰

Para a condução do projeto – uma vez que as palavras em moda para os Mesquita eram “novidade”, “jovialidade” e “juventude” – foram convidados Mino Carta e o jornalista Murilo Felisberto, considerados jovens no ramo do periodismo, mas que tinham construído em poucos anos de carreira um currículo profissional com alguns êxitos. Carta havia ganhado prestígio na imprensa paulista ao garantir, com a criação da *Revista Quatro Rodas* (em 1960), o sucesso da editora Abril no universo das publicações para adultos (não por acaso, os do sexo masculino; vale lembrar que, até essa data, as publicações do Grupo Abril estiveram exclusivamente focadas no público infantojuvenil). Murilo Felisberto, por sua vez, embora com pouca idade, já havia ganhado lastro profissional com a lida nas redações das revistas *Senhor*, *Realidade* e *Manchete*, além do jornal *Folha de S. Paulo*.

A contratação desses dois jornalistas, considerando seus dotes profissionais, foi o modelo que, via de regra, guiou a contratação dos outros para a redação do *JT*. Quase todos eles eram jovens que passaram a viver exclusivamente do ofício da reportagem, e, ao que parece, o desejo de ascensão vinha daquilo que a empresa jornalística oferecia: editorias, chefias e diretorias. Para eles, serem disputados pelas empresas concorrentes do ramo ou premiados com honrarias que surgiram no campo da imprensa (voltadas tanto para a valorização dos veículos de comunicação quanto de seus profissionais) eram as maiores glórias. O depoimento do jornalista Ivan Ângelo ilustra e, ao mesmo tempo, revela como o ideário da mocidade na condução dos assuntos do *JT* não foi

¹⁷⁰ “Edição de Esportes”. *Jornal da Tarde*, 28.01.1991, p. 14

apenas algo qualitativo para justificar a nova publicação encabeçada pelos Mesquita; ele se fazia notar no cotidiano da redação:

A juventude da redação do *JT* era evidenciada pela diferença em relação à redação do *Estado*, que ficava do outro lado de um corredor no quinto andar do prédio onde ficava à época o Grupo Estado, na Rua Major Quedinho, no centro de São Paulo. Enquanto a primeira era muito barulhenta, com todos vestindo jeans e alguns até calçando sandálias, na segunda imperava o silêncio e todos, mais velhos ou mais jovens, usavam gravatas.¹⁷¹

No que tange à missão dada pelos Mesquita a Carta e Felisberto, caberia a eles desenvolver uma publicação que pudesse abarcar os movimentos culturais e as mudanças comportamentais que ocorriam pelo mundo. Estudando os jornais mais de perto, constatamos que grande parte das reportagens que se fazia sobre esses temas possuía uma espécie de itinerário, o qual dava conta daquilo que acontecia em cidades como Nova Iorque, São Francisco, Londres, Paris, Roma e São Paulo. É interessante notar que a maior parte desses lugares formava, de acordo com o jargão da diplomacia brasileira, aquilo que ficou conhecido como o *Circuito Elizabeth Arden*,¹⁷² que representaria simbolicamente a sofisticação, o requinte e a elegância; em linhas gerais, tudo o que estava ligado ao bom gosto ou no circuito da moda. As movimentações culturais do Rio de Janeiro apareciam muito pouco nas reportagens, e as referências às cidades da América Latina eram praticamente inexistentes.

Diferentemente dos outros jornais – nos quais assuntos políticos e econômicos dominavam as manchetes –, não havia muita ênfase por parte do *JT* no caso da economia, principalmente nos anos 60. O tema, ao ser abordado, restringia-se apenas

¹⁷¹ *Idem, ibidem.*

¹⁷² O chamado *Circuito Elizabeth Arden* é uma expressão que se consagrou na diplomacia brasileira para tratar dos destinos preferidos dos embaixadores brasileiros: Londres, Paris, Roma e Washington. O nome do circuito deriva da linha de produtos de beleza criada por Elizabeth Arden.

aos aumentos de preços e dos salários, passando ao largo da publicação uma informação mais pormenorizada sobre assunto. O interesse fundamental do *Jornal da Tarde* era, sobretudo, divulgar as consequências das mudanças econômicas no cotidiano das pessoas.

Requerer que o *JT* tivesse preocupações pormenorizadas com a economia seria, portanto, negar a filosofia que o concebeu. Entretanto, se considerarmos outros aspectos de ordem externa (como as vinculações que o grupo *O Estado de S. Paulo* manteve com os golpistas na primeira fase do regime), o público para quem se destinava e o ano da publicação do primeiro exemplar do *JT*, fica evidente que o questionamento da política econômica, além da questão de estilo adotado pelo veículo, não interessava de maneira alguma.

As hipóteses mais prováveis para essa recusa no caso dos empresários: o empresariado brasileiro, incluindo a *S. A. O Estado de S. Paulo* sentiu-se representado nas medidas de racionalização administrativa implementada pelos economistas que se ligaram ao golpe, sendo, portanto, amplamente elogiadas.

Em relação ao grupo de leitores, a classe para quem o *JT* se dirigia não estava atrelada ao serviço braçal. Basta considerarmos, por exemplo, as diversas reportagens realizadas entre os anos de 1966 e 1969, cujo enfoque central voltava-se exclusivamente para o vestibular e para as carreiras que exigiam ensino superior, além da publicidade veiculada no periódico – o que era o próprio simulacro da vida realizada e completa –, as diversas medidas tomadas na área econômica pelos militares (cadernetas de poupança e financiamentos, que podiam tratar da aquisição da casa própria às conquistas de eletrodomésticos, mobiliários e utensílios, operavam nos setores médios da população

quase como uma espécie de freio para os questionamentos, afinal, o consumo se matinha e aquecido com previsões de aumento).

Avaliando as medidas econômicas da década, na perspectiva do Governo, ele garantia, através de suas providências, as bases para um futuro sem tribulações. Caberia, portanto, às classes trabalhadoras (principalmente as dos centros urbanos) garantir o sustento dessas medidas, as quais exigiam racionalização dos gastos e, conseqüentemente, o estabelecimento de um objetivo para a vida toda, ancorado prioritariamente na ideia do casamento, da família e, mais que a própria questão da sobrevivência, a condição do lazer, que seria a justa recompensa pelos anos de trabalho.

Possuir uma caderneta de poupança ou qualquer espécie financiamento, a partir da segunda metade da década de 60, eram indícios de adequação aos códigos do mundo do trabalho, que passava a ser lido como uma espécie de sucesso pessoal. Diversas peças publicitárias veiculadas no *JT*, no período em questão, demonstravam como as mídias faziam representar o tipo de indivíduo que tinha assimilado o ideário econômico orquestrado pelos militares – normalmente desenhos representando a figura masculina, de pele branca e trajando ternos e gravatas, signo da seriedade e distinção financeira. Parece evidente que, em alguns momentos, toda essa propaganda auxiliou o jornal na veiculação das questões econômicas, e o governo na didatização das medidas tomadas na área da Fazenda, como foram os casos das lojas de móveis e eletrodomésticos (Eletro Radiobras e Isnard) que, ao tratarem de suas liquidações, apostavam em *slogans* como “Com cruzeiro (Cr\$) ou (NCr\$) vá buscar – Tudo que v. quiser (pagando como lhe convier)” e “Financiamentos sem Limites – Tudo sem entrada.”¹⁷³.

¹⁷³ *Jornal da Tarde*, junho de 1967.

Por fim, quando o *JT* surgiu nas bancas, o regime militar já havia mostrado seu poder de censura para os órgãos de imprensa que ousassem questionar o modo como o país estava sendo conduzido. Foram os casos do *Jornal Última Hora* – do jornalista Samuel Wainer, que fora fechado por alguns dias – e a *Folha de São Paulo*, que teve uma das edições apreendidas por estampar uma entrevista de João Goulart para as agências internacionais. Para poder circular, o jornal teve de estampar uma série de animais no local da matéria; ciente do ambiente, a direção do *Jornal da Tarde* preferiu, pelo menos nos anos 60, referenciar os acontecimentos econômicos e torná-los um assunto leve, como se os rumos da economia não tivessem grande impacto na vida de seus leitores.

Os assuntos políticos, por sua vez, precisam ser avaliados sobre dois eixos: primeiramente, o debate político era um assunto que aparecia principalmente no editorial do jornal. O foco central estava quase todo ele voltado para a esfera federal; embora paulistano, o vespertino pouco tratava das administrações estadual e municipal, a não ser em momentos específicos, tratando quase sempre de algum tipo de serviço de que a população deveria ser informada.

Podemos perceber que durante o ano de 1966 havia uma relativa liberdade para os assuntos da política. No editorial de 31 de março de 1966, por exemplo, o *Jornal da Tarde* fazia uma ampla celebração para a chamada “Revolução de 1964”; entretanto, no quadro de festejos havia um comentário intitulado “Revolucionários não vão ascender velinhas”, e nele o jornal mostrava-se fiel aos ideários “revolucionários” de 1964. Reconhecia os méritos do general Castelo Branco, todavia, assinalava que os ideais da então chamada Revolução de 64 haviam sido traídos, já que a corrupção e a subversão

que marcaram o período anterior ao golpe (representadas pelo PSD e PTB) permaneciam no poder, apenas alijadas dos postos de liderança:

Os ideais revolucionários permanecem vivos na consciência dos que salvaram o Brasil do totalitarismo comuno-nacionalista. Mas não foram traduzidos na prática de uma política revolucionária. A oligarquia pessedo-petebista, que sempre se baseou no binômio corrupção-subversão, continua intacta, privada apenas de suas antigas lideranças. Mais do que isso continua ativa, controlando a vida política nacional. [...] O governo instituído pela Revolução a respeita e a acata, numa autêntica traição a própria Revolução. [...] Mas cabe uma crítica, uma observação que temos certeza, não poderia ser contestada por nenhum revolucionário autêntico: os grandes culpados pelo malogro do movimento de março de 1964 foram os próprios revolucionários, que se recusaram a assumir o poder. A Revolução, principalmente no setor militar, foi um movimento preparado e executado por jovens. A eles cabia assumir as responsabilidades pelas consequências de sua ação revolucionária, que derrotou a conspiração totalitária chefiada pelo governo deposto. Mas os jovens revolucionários preferiram tomar outro caminho. Terminada a ação revolucionária, entregaram o poder a alguém que não era revolucionário.

Para os jovens revolucionários, a honradez pessoal e as convicções democráticas do general Castelo Branco, como todos os generais da sua geração e todos os políticos, também fazia parte, de uma certa maneira, da oligarquia que se pretendia eliminar. Sem nunca compactuar com o sistema que gerou Juscelinos e Jangos, sem nunca participar do sujo jogo da corrupção avassaladora que Vargas institui como um dos esteios do poder nesse país, Castelo Branco, no entanto, viveu dentro desse sistema durante toda sua vida militar. Ele e toda a sua geração de militares e políticos, por honestos que fossem, estavam acostumados com o sistema, faziam parte do “*establishment*”, estavam minados pelo convívio, haviam perdido a capacidade de indignar-se. Esses homens, hermeticamente encerrados no grupo oligárquico em que circulam desde que aprenderam a pensar, não têm contacto com a realidade brasileira. Falam sozinhos, numa autêntica conversa de comadres e não se comunicam com um país jovem [...]. O movimento de março, feito pela juventude, principalmente pela juventude militar, deveria ter sido apenas isso: a retomada da arrancada revolucionária representada pela esmagadora vitória das forças contrárias à oligarquia pessedo-petebista, ocasionalmente chefiada por essa figura melancólica que é o marechal Lott. O que se comemora hoje, não é a vitória da Revolução. É a derrota da Revolução.

A partir da leitura deste documento, parece-nos claro que aquilo que o editorial do *JT* desejava difundir era a imagem de um golpe de Estado legítimo, que foi necessário para o país e cujo principal objetivo era acabar com todos os privilégios e instituir os alicerces de uma atmosfera Liberal no país.

Como uma espécie de bastião da legalidade, o editorial do *JT* propunha-se a reavaliar os descaminhos do golpe. É interessante perceber que o veículo, para tanto, pedia uma espécie de autorização para se manifestar, o que demonstra o conhecimento dos limites de expressão impostos pelo regime.

O golpe de 1964, na perspectiva do editorial do *JT*, portanto na concepção do Grupo *O Estado de S. Paulo*, embora estivesse perdendo seu contorno original, era uma revolução feita por jovens com tendências liberais, a qual deveria ser defendida como tal. Ao reivindicar os ideais de uma pretensa juventude que estivera envolvida naquele acontecimento, os Mesquita proclamavam a imagem de uma ação que representaria a vitória de seus ideais sobre o legado varguista.

O *Jornal da Tarde* foi, num primeiro momento, um precioso veículo que auxiliou o *GOESP* na disseminação de uma imagem benéfica daquele acontecimento. Utilizando-se do jornal para atingir a camada de leitores jovens, os Mesquita proclamavam o ideário de uma revolução de face juvenil, mascarando com isso o discurso de orientação conservadora que foi utilizado pelos militares, na manhã de 1º de abril de 1964, para convencer a nação da necessidade de instalação de um regime de exceção no país.

Ao longo do ano de 1966, o que podemos observar nas páginas do *Jornal da Tarde*, principalmente nos editoriais (que eram por excelência o local privilegiado da discussão política) são as críticas cada vez mais contundentes, as quais repetiam em linhas gerais o editorial de 31 de março de 1966 e a aliança entre os militares e as tradicionais oligarquias políticas.

O *GOESP*, fiado na ideia de legalidade do golpe, transformava suas publicações em bastiões da resistência de uma “revolução” que corria o risco de se perder. Isso se manteve no *JT*, principalmente no primeiro ano da sua circulação e no que tangia aos assuntos políticos.

Como um partido fora do esquema partidário e disputando a vaga de grande intérprete do poder e das demandas e desejos da população brasileira, além, é claro, de árbitro da legalidade, o *JT*, nos assuntos políticos, era tal qual o *Estadão*, com o diferencial de que se autodefinia como uma publicação destinada à juventude, filha do pós-guerra.

Os editoriais críticos se mantiveram até o final daquele ano, o que demonstra que o *JT* conseguiu circular num ambiente em que não estavam totalmente definidos os critérios da censura. Cabe lembrar, porém, que a publicação, ao modo da sua proprietária, criticava, mas ao mesmo tempo mostrava-se parceira dos golpistas – fosse reconhecendo a legalidade dos acontecimentos de 1964, fosse elogiando as posturas de alguns dos envolvidos nesse fato.

Já no ano de 1967, a censura aos veículos de imprensa possuía um desenho bem nítido, cujos contornos mais precisos começaram a ser demarcados às vésperas do Natal de 1966, quando o governo Castelo Branco enviou ao parlamento brasileiro um projeto de Lei de Imprensa, o qual tinha um dispositivo que previa prisões e multas para todos os órgãos de imprensa que tentassem “divulgar notícias falsas ou fatos verdadeiros, truncados, que possam prejudicar o crédito da União, Estado ou Município”.¹⁷⁴ Na reportagem feita pelo *JT*, que acompanhou a manchete “É proibido criticar o governo”,

¹⁷⁴ “É proibido criticar o Governo”. *Jornal da Tarde*, 23/12/1966.

os editores do periódico falavam em deslealdade por parte do Governo; no entanto, essa adjetivação voltava-se à figura do então presidente que, ao longo dos meses anteriores (embora fosse elogiado pela publicação em alguns momentos), era tratado como um agente da velha tradição da política brasileira, da qual o *GOESP* colocava-se como inimigo declarado:

Num golpe desleal, o governo enviou ontem ao Congresso o projeto de Lei de Imprensa, que proíbe a divulgação e condenação das atitudes ditatoriais e antidemocráticas do Marechal Castelo Branco.¹⁷⁵

Sobre a questão da censura à imprensa brasileira por parte dos militares, cabe fazer um apontamento no que tange ao *GOESP*: as sanções sofridas por outras publicações logo após o Golpe, não pareciam representar completamente para esse grupo, até o natal de 1966, um ataque que colocaria a liberdade de imprensa em xeque no país. A desgraça da censura, que acometera outras empresas do ramo, era, antes de tudo, vinculada a questões de desafeto do regime por seus proprietários; tanto é que o *JT* entendia que tal medida, tomada pelo Marechal Castelo Branco, era tão escabrosa que certamente seria barrada pelo Congresso, dado o seu caráter antipopular:

A nova Lei é tão antipopular que o presidente teme que até esse Congresso, que chegou a aprovar essa Constituição, rejeite-a.¹⁷⁶

As previsões do *GOESP* não se confirmaram. A partir de 1967, o *Jornal da Tarde* passou a ser alvo da censura, melhor dizendo, os colaboradores que ocasionalmente escreviam para o periódico passaram a ser censurados. As primeiras censuras apareceram poucos dias antes do Governo publicar a lei 5.250, de 9 de fevereiro, que tratava do modo como os assuntos governamentais deveriam ser

¹⁷⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁷⁶ *Ibidem.*

abordados na imprensa; a partir daí, as restrições, como sabemos, só tenderam a aumentar.

O *JT*, após a publicação da 5.250, para não sofrer processos de censuras mais drásticos – que poderiam ir da retirada de edições de circulação ao fechamento da redação –, passou a evitar críticas diretas ao governo, para se manter dentro da legalidade imposta. Na cobertura dos assuntos políticos, passou a noticiar literalmente os acontecimentos da política nacional, como já fazia a maior parte dos jornais nacionais; não havia qualquer espaço para debate, mas, por outro lado, a cobertura da política internacional teve um aumento considerável. As reportagens faziam menção ao cenário da Guerra Fria, muitas delas se preocupavam em abordar os países comunistas na perspectiva do exotismo, e muitas outras procuravam satirizar os pensadores que deram sustento aos projetos comunistas. Essa faceta não chegou a ser vista como um problema para a direção do *GOESP*, na medida em que possuía aversão ao socialismo e ao comunismo. Uma novidade, pelo menos nas páginas do *JT*, foi a utilização do recurso da metáfora: falava-se da política do país por meio de outro; desse modo, o *GOESP* fazia repercutir seus desacordos em relação aos rumos que os golpistas davam à revolução que a empresa havia celebrado nos primeiros três anos.

O *GOESP* – a partir de 1967 e ciente das estratégias tomadas pelos militares para se manterem no poder (as quais dismantelavam todas as esperanças de uma revolução liberal que o grupo acalentou num primeiro momento) – empurrou a empresa do campo aliado para o crítico. Na tentativa desviar a atenção do público em relação à sua atitude colaboracionista com os golpistas, os Mesquita passaram a veicular a colaboração que algumas empresas e empresários ligados à comunicação mantinham com os militares, como foi o caso do *Jornal do Brasil* e de Roberto Marinho.

As célebres histórias de editoriais críticos substituídos por receitas culinárias, que anos depois o Grupo fazia questão de divulgar como um dos indícios da sua luta contra os golpistas, certamente nos informa das mudanças de estratégia da empresa em relação aos militares. Entretanto, havia um certo acordo por parte do *GOESP* nas medidas tomadas pelo Governo para desarticular as chamadas ações terroristas, que estavam ligadas à esquerda.

No *JT*, foram diversos os editoriais que agradeciam os golpistas por sua luta para barrar o avanço do perigo vermelho no país. O periódico fazia circular a aversão que os Mesquita tinham por qualquer movimentação que nos colocasse próximos a acontecimentos como a Revolução Russa, a Revolução Chinesa e a Revolução Cubana.

Seguindo nesse caminho, encontramos, no primeiro semestre de 1969, uma série de reportagens veiculadas no *Jornal da Tarde* que tratavam das ações terroristas que aconteciam no país. O que podemos perceber nas diversas matérias sobre o assunto (cujas manchetes eram construídas com letras garrafais) refere-se ao modo como esse veículo foi utilizado pelo *GOESP* para atender a uma demanda que se inscrevia dentro dos parâmetros de legalidade impostos pelo Regime: o combate às ações terroristas que foi, claramente, apoiado por essa empresa.

As reportagens que circulavam no *JT*, ao que parece, procuravam estimular a população a denunciar à polícia pessoas que tivessem atitudes suspeitas. Na edição de 15 de maio de 1969,¹⁷⁷ por exemplo, o jornal apresentava a seguinte reportagem: “Aqui estão 19 faces do terror”; nela, podemos observar imagens de pessoas jovens, cada uma delas seguidas de um pequeno currículo, que indicava o nome de registro, o nome de

¹⁷⁷“Aqui estão 19 faces do terror”. *Jornal da Tarde*, 15/05/1969.

guerra, a escolaridade, o trabalho que realizava e o tipo de crime cometido – normalmente furtos de armas e assaltos a bancos.

Todos esses dados serviam para traçar um perfil do tipo de elemento que se vinculava às ações terroristas; notadamente, tratava-se de indivíduos jovens, que possuíam formação no ensino superior e, portanto, pessoas que, para qualquer leigo nos assuntos policiais, estariam acima de qualquer suspeita, podendo circular sem grandes problemas. Um dado que acompanhava muitas dessas informações referia-se à data do desaparecimento, fosse da universidade ou do emprego; ao que tudo indica essa era a informação mais importante para a polícia, porque nela registrava-se o momento em que o indivíduo optou pela vida criminosa ou pela ilegalidade. Caberia à população, de acordo com as indicações policiais, denunciar pessoas que tivessem tal atitude.

As documentações que davam sustentação às reportagens sobre as ações terroristas no *JT* vinham diretamente, no caso de São Paulo, da Secretária de Segurança Pública. Ao chegarem à redação, elas eram alinhavadas com um tipo narrativa, que foi uma marca registrada desse jornal nos assuntos policiais, e que se aproximava do romance policial.¹⁷⁸

O *Jornal da Tarde* transformou-se, a partir de 1969, como demonstra uma série de reportagens veiculadas naquele ano, quase que numa espécie de manual de fácil acesso à população. Ele ensinava-a a identificar terroristas e denunciá-los, o que demonstra que a relação que o *GOESP* manteve com os militares foi dúbia, de negação, na medida em que as movimentações de 1964 desviaram-se da trajetória liberal desejada

¹⁷⁸ Segundo o jornalista Ivan Ângelo, “os repórteres não só tinham permissão, como eram encorajados a escrever textos mais próximos do estilo literário, inclusive na reportagem policial, com narração semelhante a um romance policial”. *Jornal da Tarde*, 28/01/1991.

pelos Mesquita, e cooperativa, quando o assunto era enfrentar o terror representado pelos grupos de esquerda.

Se os desacordos quanto ao rumo do Golpe apareciam nos editoriais e páginas de políticas do *JT*, as divergências dos grupos que se opunham aos militares apareciam como casos de polícia.

No caso dos assuntos do cotidiano e dos costumes, manchetes e imagens provocativas foram as principais estratégias utilizadas para chamar a atenção dos leitores para essas reportagens. Na cobertura, os fatos ganhavam tons de sensacionalismo: falava-se desde o garoto que fugiu de casa para acompanhar o circo, passando-se pelo gato que comia ratos na frente do fiscal da Prefeitura, ao palavrão proferido por Nelson Rodrigues. As reportagens eram tecidas a partir de acontecimentos reais, os quais, nas mãos dos jornalistas, eram retrabalhados ao modo de uma narração literária.

No caso das mazelas que acometiam a população mais pobre da cidade, havia quase sempre nas reportagens um enfoque no drama vivido por um indivíduo, o qual, via de regra, aparecia desvinculado de qualquer classe ou grupo. A ficção que o *JT* criava em torno desse elemento envolvia alguns aspectos da sua vida pessoal, que se somavam ao acontecimento traumático registrado pela reportagem. Normalmente as imagens e os textos veiculados sobre aquele indivíduo transformava-o num personagem fictício; ao longo de uma série de edições, o público leitor podia acompanhar o desenlace da trama que o periódico criara para ele. Ao fim, já não existia uma pessoa, e sim um personagem, que pulava da vida real para o imaginário da população.

Com relação às figuras públicas que possuíam alguma notoriedade no período que estamos estudando, o estilo de cobertura seguia o mesmo padrão; no entanto, acrescia-se o dado do sucesso. O cantor Roberto Carlos, por exemplo, foi uma das figuras mais presentes nas edições de 1966, e não necessariamente porque o *JT* possuísse qualquer admiração especial por esse artista (muito pelo contrário); mas ao registrar as facetas do cantor, a publicação apenas manifestava o gosto musical de uma grande parcela dos seus leitores. Chama-nos a atenção que os êxitos de Roberto Carlos, em diversos momentos, serviram de mote para tratar dos dissabores vividos pelos cantores da era do rádio, os quais passaram a representar, segundo o discurso veiculado nas reportagens, o sinônimo da decadência.

O caso do cantor Nelson Gonçalves demonstra bem tal situação. No mesmo ano em que o grande representante da *Jovem Guarda* era elevado à condição de artista exemplar para sua geração, o cantor da *Velha Guarda* era apontado pelo jornal como um mau exemplo: o envolvimento com as drogas levava-o à prisão e, ao longo de meses, foram produzidas imagens e reportagens que o estigmatizavam, maculando assim a sua trajetória musical. Os diagnósticos de decadência que eram veiculados nas matérias não se restringiam apenas à figura de Nelson Gonçalves, mas à geração de artistas a que ele pertencia. A espetacularização da dor e a morbidez não foram criações do *Jornal da Tarde*, mas foram facetas amplamente exploradas pelo novo veículo do *GOESP* no intuito de garantir seu lucro nas bancas de jornais.

Quanto à morbidez, uma das coberturas que mais explorou esse aspecto foi a da morte da atriz norte-americana Jayne Mansfield, num violento acidente de carro, em 1967. Por mais de uma semana o *JT* falou sobre o assunto: primeiramente, noticiando o acontecimento, logo após, detalhando os pormenores do acidente, os quais davam conta

de que a cabeça da atriz havia sido encontrada a metros de distância de seu corpo e, por fim, uma série de imagens seguidas de pequenos textos que mostravam o símbolo sexual dos anos 50 ao lado da sua prole.

A veiculação da imagem de atores e atrizes hollywoodianos no *JT* foi algo constante durante os anos 60, mas não somente elas, pois as do cinema europeu também possuíam alguma penetração. Entretanto, havia um diferencial: no primeiro caso, as imagens dos intérpretes já possuíam um poder por si só, dispensando qualquer texto de apresentação, o que não ocorria com aqueles envolvidos nas produções europeias. Nesse sentido, fica bastante notório o poder de penetração que a indústria cinematográfica norte-americana possuía no país e como ela tornou-se uma grande referência para a imprensa brasileira, quase um lugar-comum quando o assunto em questão era cinema. Observando diversas reportagens sobre o assunto no *JT*, percebe-se que era considerado de bom gosto, para aqueles que possuíam um aparelho televisor, assistir as premiações do Oscar, por exemplo.

A questão do bom gosto foi um assunto que sempre esteve presente no *Jornal da Tarde*, no ideário da publicação; ainda que fosse destinada ao público jovem, havia um determinado modelo comportamental que deveria ser seguido.

A seção de moda, *Agora que são elas*, por diversas vezes, assim como o jornal fazia em relação ao cinema norte-americano, identificava a moda às casas de costura francesa. Os croquis e fotografias que circulavam no periódico apresentavam o imaginário de uma mulher europeia e sofisticada, que representaria um modelo de beleza universal e a quem as brasileiras deveriam copiar ou importar o estilo. Em 18 de fevereiro de 1967, a coluna de moda ditava quais seriam as tendências seguidas pelas europeias nas vestimentas:

Este ano a mulher européia vai se vestir de africana: quase todas as coleções de primavera-verão de 67 aderiram à inspiração negra. As cores dos estampados são exuberantes nos vestidos e túnicas com calças, bermudas ou shorts. Muitas flores, plantas, ritos e totens. [...] Alexander escolheu cabeças africanas – para a noite: coques e rabos de cavalos bem altos. Durante o dia prefere cabelos curtos. As saias, culotes ou não, continuam com o jeito de mini, nunca a casa Dior subiu tanto as barras 5 a 7,5 cm acima do joelho.¹⁷⁹

A seção de moda do *Jornal da Tarde*, *grosso modo*, demonstra que grande parte daquilo que o jornal veiculava como bom gosto e costume era matéria importada. Os casos mais gritantes dentro dessa área eram as coleções de inverno, nas quais os redatores propunham que as brasileiras utilizassem os grossos casacos do inverno europeu. As contribuições que os estilistas Clodovil Hernandez e Dener Pamplona de Abreu fizeram para o jornal, a partir de 1967 – reivindicando uma moda com traços locais e chamado a atenção do governo para a questão – não chegaram a alterar o modo como os assuntos de moda eram veiculados no periódico.

Vale lembrar, que dentro desse campo, o *JT* usou e abusou do estilo didático ao tratar dos estilistas franceses. Interessava-lhes, antes, tratar de todo o luxo e sofisticação que portaria a indumentária francesa e da qual não poderíamos abrir mão; no entanto, o modo como os jovens brasileiros passaram a se vestir e se pentear, a partir de 1960, e em muitas das reportagens e comentários que apareciam no veículo (mesmo sendo uma publicação para a juventude), era tratado de modo jocoso. O máximo admitido para um jovem rapaz de família, como aparecia nas propagandas veiculadas no órgão, era uma camiseta *t-shirt* ou à moda de James Jim.

¹⁷⁹ “Paris”. *Jornal da Tarde*, 18/01/1967.

O *Jornal da Tarde* e a sua relação com a juventude

A imagem do *Jornal da Tarde* como uma publicação jovem, sintonizada com sua época e destinada para esse público ao longo dos anos 60 manteve-se coerente com o discurso que o *GOESP* arquitetou para a sua mais nova publicação. Manteve-se coerente nas manchetes e nas imagens, no conteúdo dos textos, no entanto, possuía um tom bastante pessimista ao tratar dos rumos da juventude do pós-guerra; afinal, ela herdava um mundo no qual os avanços tecnológicos que poderiam lhe garantir algum conforto também possibilitariam o aniquilamento da própria humanidade. Habitante de um mundo regido pelo signo das incertezas e do nebuloso, os questionamentos da juventude que tanto foram cantados pelo *JT* não a convenciam completamente.

Para o jornal, havia três agentes que fermentavam as posições de incredulidade da juventude do pós-guerra: 1º) a falta de autoridade dos adultos diante dessa população; 2º) a falta de verdadeiras lideranças políticas que pudessem acolher as demandas dos jovens; e 3º) a ausência de educação – justificativas que podem ser compreendidas como coerentes se proferidas por um pensador moralista. No caso do *JT*, essa suposição faz-se coerente, como já apontamos, porque o jornal não procurava encampar ou saber a fundo quais eram os reais motivos que levavam a população jovem às atitudes de desobediência civil, negação da política ou rebeldia.

Ao se posicionar em relação aos movimentos juvenis que se alastravam pela Europa e pelos EUA, o periódico indicava que a principal atitude para que tais eventos não se repetissem no país era manter a juventude nacional distante do totalitarismo de esquerda. Ainda que o *iê-iê-iê* fosse, nas palavras do jornal, uma manifestação paupérrima, era preferível que esse grupo o consumisse aos pensadores de esquerda. Conforme podemos ler no editorial assinado por Roque Spencer Maciel de Barros:

Não faz muito esse jornal concluiu melancolicamente num de seus editoriais referindo-se aos caminhos que se abrem à juventude brasileira, mostrando que a principal opção que se oferece é entre o iê-iê-iê e o totalitarismo esquerdista. Efetivamente, limitam-se os caminhos da juventude, forçando-a a quase escolher entre tristes possibilidades, quando não se enfrenta com coragem e honestidade, inteligência e imaginação aquele que é talvez o problema fundamental das sociedades: o da educação. [...] A Rebeldia toma agora uma forma meramente coletiva, “massificada”: o jovem não quer ser diferente senão dos adultos, quanto aos seus companheiros de geração identificam-se todos segundo alguns estereótipos propagandeados pelos instrumentos da cultura de massas, em especial a televisão. O segundo aspecto a que nos referimos, mais sério ainda do que o primeiro é o “vazio dos protestos rebeldes”. Talvez não se possa falar de rebeldia sem causa, mas de rebeldia sem objetivos. O jovem se rebela, mas falta-lhe o alvo para canalizar a rebeldia, faltam-lhe valores e a rebelião se perde no vazio. E este vazio serve por sua vez, admiravelmente, à propaganda do totalitarismo. O Totalitarismo preenche o vácuo em que a juventude mergulha.[...] Massificada, à juventude provavelmente faltarão condições para decidir-se pela responsabilidade pessoal, para optar pela construção livre de sua personalidade. [...] para alguns marxistas o “iê-iê-iê” é uma forma de “alienação”. E tem razão, se por alienação entendermos a fuga à condição humana, sempre precária, mas livre e responsável. O que tais marxistas não dizem é que o totalitarismo é outra forma de alienação, a mais terrível, sem dúvida, que a humanidade já conheceu: é a alienação da personalidade, da consciência crítica e da responsabilidade. [...] Cabe à educação e aos adultos que são por ela responsáveis oferecer outras opções aos jovens, permitindo-lhes canalizar para valores consistentes a sua rebeldia, tornando-a fecunda. E nisso estamos falhando e continuaremos a fazê-lo enquanto não tivermos a coragem de assumir plenamente o nosso papel de adultos conscientes. É preciso dizer aos jovens o que talvez eles não gostem de ouvir; é preciso que assumamos sincera e integralmente nossas responsabilidades. Nossa função não é cotejar os jovens: é assumir nossas posições com coragem, fazer-nos respeitar pelo exemplo, levando-os, em função de nossa própria atitude, a definir-se seriamente, a encontrar o seu próprio caminho e as suas soluções, tendo sempre presentes os valores da dignidade humana e da liberdade. Não podemos diminuir em face da juventude, pelo menos para impedir que ela se demita do seu “ofício de viver” livremente, responsabilmente. É de uma filosofia liberal autêntica da educação que mais urgentemente necessitamos para, entre outras coisas, realizar em nossa terra uma revolução pela educação – caminho para livrar-nos dos totalitarismos ou do vazio de uma rebeldia juvenil massificada da qual o iê-iê-iê é um símbolo melancólico.¹⁸⁰

Se houve por parte de jornal alguma solidariedade aos movimentos da juventude dos anos 60, isso se deu apenas nos momentos em que as reportagens davam

¹⁸⁰ “Rebeldia de moço e educação”. *Jornal da Tarde*, 18/05/1966.

conta das manifestações em que os jovens se organizavam, em São Paulo, para enfrentar o preconceito que sofriam por parte da população – principalmente na região central, que não via com bons olhos homens de cabelos compridos e roupas coloridas, mulheres de minissaia e cabelos curtos. Conforme podemos observar no pequeno texto que acompanhou a manchete do dia 28 de março de 1967:

Com vaias, pedras, socos e ameaças de linchamento, a multidão impediu ontem a passeata marcada pelos cabeludos e as mini-saias para as quatro da tarde na Sete de Abril. As brigas começaram nas ruas, foram para dentro dos bares, feriram gente que nada tinha a ver com a história. A polícia só entrou para levar os cabelos grandes e as saias curtas presos. Agora, falam de uma nova passeata.¹⁸¹

Não era raro o *JT* associar as primeiras manifestações da contracultura no país, como foi o caso do movimento hippie, ao *iê-iê-iê*.

O ideário que circulou na imprensa brasileira a partir de 1966 sobre o *Jornal da Tarde* dava conta de uma publicação cuja feitura comungava com o jovem, com o novo e com o moderno. Nos bastidores, no entanto, o poderoso *GOESP* – ciente de todas as mudanças que o mundo passou após a II Guerra Mundial, e mais consciente ainda do seu papel num mundo bipolarizado – deixava imprimir no *JT* uma posição dúbia, ora em desacordo com os rumos de um golpe que ele apoiou inicialmente, ora de acordo com os mandatários do regime nas medidas tomadas para debelar qualquer foco esquerdista no país. Ao se colocar como porta-voz de uma juventude que não se via mais representada pelo *Estadão*, o *JT* manifestava mais os ideais de seus donos sobre o que era ser jovem, mais do que propriamente para o público para quem foi pensado.

¹⁸¹ “Cabelos grandes, saias curtas: uma aventura”. *Jornal da Tarde*, 28/05/1966.

No período de 1966 a 1970, o *JT* atuou dentro dos limites imposto pela censura militar, todavia, mantinha o discurso de ser uma publicação vinculada ao registro do novo.

Sábato Magaldi jamais escreveu qualquer linha sobre seus desacordos ou acordos como as posições políticas do *GOESP* e suas publicações. Manteve-se em silêncio. No *JT*, militou quase que exclusivamente pelas questões teatrais que acreditava.

O crítico, o jornal e as companhias teatrais

Diante das inexoráveis leis da administração jornalística, a geração de críticos, que por duas décadas espelhara-se no estilo de trabalho de Almeida Prado, se viu convocada a se adaptar aos novos desígnios da imprensa diária. Mesmo com um espaço diminuto em relação ao anterior, para aqueles que permaneceram atuando no periodismo diário não era de todo mau; afinal, havia o peso de uma tradição que ainda conferia ao crítico um certo poder de intervenção nos assuntos teatrais: suas avaliações permaneciam no mínimo orientando os espectadores. É mister, no entanto, lembrar, que muitos deles passaram a escrever também para a imprensa alternativa que, sem grandes preocupações mercadológicas, transformou-se na principal tribuna para o debate teatral durante os anos 60 e 70.

O crítico teatral Yan Michalski, no artigo *O declínio da crítica na imprensa brasileira*, fez um pequeno painel sobre os críticos que permaneceram escrevendo para a imprensa do Rio e de São Paulo durante a segunda metade da década 60:

[...] Sábato Magaldi deixava cada vez mais evidente a solidez do seu talento e a lucidez dos seus pontos de vista; no Rio, Bárbara Heliodora, apoiada numa formação erudita e numa inovadora contundência irônica, enfiava saudáveis alfinetadas em muitos balões excessivamente inflados;

Paulo Francis levava a contundência a extremos ainda bem mais radicais, ao mesmo tempo em que abria em torno do teatro, pela primeira vez, uma discussão eminentemente política, sem prejuízo da pertinência das suas colocações estéticas; profissionais inegavelmente conhecedores do assunto e a ele profundamente dedicados, como Gustavo Dória ou Henrique Oscar, ajudavam a iniciar o público em muitos segredos do teatro, e estimulavam o seu interesse. [...] o veterano Clóvis Garcia, bem como alguns profissionais bastante tarimbados da geração intermediária: Ilka Marinho Zanotto, Mariângela Alves de Lima, Jefferson Del Rios. É verdade que a maioria destes novos colonistas chegou à crítica sem ter passado por uma formação especializada, no campo do teatro, comparável àquela de que dispunham os profissionais da geração anterior, e o seu compromisso com o teatro talvez não seja tão visceral quanto era o nosso. Mas nas condições atuais eles dificilmente poderiam fazer muito mais do que fazem. A limitação da sua atuação deve-se sobretudo a fatores fora de seu alcance, que se situam, com igual peso, no campo da imprensa em que eles escrevem e no campo do teatro a que eles assistem.[...] ¹⁸²

Havia, no entanto, outros nomes atuando no comentário teatral, no período em questão, que não foram mencionados por Michalski, como Alberto D'Aversa. Outro aspecto, não menos importante, foi o modo como o ex-crítico do *Jornal do Brasil* avaliava sua geração em relação ao que ele denominou de *geração intermediária*. É bem verdade, que neste caso específico, as colocações de Yan Michalski foram estritamente pessoais, todavia, elas apontam que também havia crises instaladas no campo da crítica teatral na segunda metade da década de 60.

Considerar os críticos teatrais instalados na imprensa como incapazes de compreender a execução de determinadas obras foi uma atitude bastante difundida por membros da classe artística paulista durante a década 60. Todavia, ter uma encenação elogiada por eles nesse período tornou-se objeto de cobiça. Unida à notoriedade que esses comentaristas alcançaram na execução do ofício, à divulgação meramente comercial dos assuntos teatrais na imprensa, as palavras dos críticos ganharam o poder

¹⁸² MICHALSKI, Yan. O declínio da crítica na imprensa brasileira. *Cadernos de Teatro do Tablado*, nº.100, janeiro/junho de 1984. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/conteudo.php?id=242> (Acesso em 12/07/2009).

de lastrear aquilo que se levava à cena e que, na perspectiva dos empresários de teatro, representava mais público, mais patrocínio e mais visibilidade.

Sem se dar conta e sem fazer grandes esforços, os críticos teatrais mantinham seu domínio sobre setores da classe artística, não mais como porta-vozes, mas sim como avaliadores – nem sempre afeitos às bajulações.

A atuação de Sábato Magaldi no *Jornal da Tarde* reflete bem tal situação. Mesmo ocupando um espaço exíguo nessa publicação durante a década de 60, o crítico permaneceu distribuindo honra para aquilo que se aproximava de sua concepção de encenação teatral. Em muitos de seus escritos, ele permanecerá militando pela perenidade da dramaturgia brasileira.

O ano de 1966, apontado por alguns críticos, entre eles Sábato Magaldi, como aquele que a dramaturgia brasileira passou a buscar novos rumos, quer nos parecer, também, como o momento em que a crítica teatral, já adaptada ao espaço reduzido do comentário teatral e com mera finalidade de apreciação das montagens, quase que numa atitude de subversão, conseguiu unir o dado comercial ao comentário de natureza mais artística,¹⁸³ escapando, assim, de uma abordagem que poderia apontar à criação cênica apenas pelo seu valor de mercadoria.

No caso de Sábato Magaldi, em especial, a recepção que fez às obras dos autores lançados em 1969 demonstra como o crítico utilizou a imprensa diária para divulgar o trabalho dos novos dramaturgos, no intuito de indicar aos espectadores e, principalmente, às companhias teatrais, aspectos de uma dramaturgia nacional de

¹⁸³ Tanto Décio de Almeida Prado quanto Sábato Magaldi entendiam o exercício da crítica teatral como um trabalho artístico.

qualidade que vinha se confirmando desde 1966. Da estratégia de divulgação, o crítico do *JT* passava às considerações sobre o significado histórico que obras, como as de Plínio Marcos, Consuelo de Castro, Leilah Assunção, José Vicente de Paula, entre outros, teriam para história da dramaturgia moderna brasileira.

Alguns comentários de Sábato Magaldi, de acordo com a nossa perspectiva, como foi o caso da Nova Dramaturgia, precisam ser encarados à luz do projeto que o crítico vislumbrava para a história do teatro brasileiro, não sendo, portanto, uma opinião generalizada entre os críticos teatrais.

Ao recepcionar os novos dramaturgos, Sábato Magaldi possuía ciência do papel destacado que exercia nesses novos tempos vividos pela crítica teatral e quais eram as prováveis dificuldades encontradas por dramaturgos brasileiros para o alavancamento de suas obras.

Em linhas gerais, cabe afirmar que as décadas de 20 e 30 se assinalaram pela hegemonia do ator. A de 40, pela passagem do encenador ao primeiro plano. A de 50 foi marcada pela afirmação do autor nacional, que adquiriu direitos de cidadania semelhante aos dos dramaturgos estrangeiros de êxito. Com o esfacelamento quase completo do teatro de equipe, a década de 60 promoveu a figura do empresário, que se tornou todo-poderoso como os famosos produtores da Broadway. Como panorama dominante, viram-se mais as produções isoladas do que trabalhos contínuos de um elenco estável, embora a trajetória verdadeiramente rica da década tenha sido a do Teatro Oficina de São Paulo.¹⁸⁴

O próximo capítulo tratará da recepção de Sábato Magaldi aos textos dos novos dramaturgos e como os contexto das ideias teatrais, do período abordado, se refletiu nessa recepção.

¹⁸⁴ “As Profecias”. *Jornal da Tarde*, 06/01/1970.

CAPÍTULO III

CRIAÇÃO

Os novos dramaturgos

As encenações de *Vestido de Noiva* (de Nelson Rodrigues, em 1943) e (de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958) tornaram-se, na história do teatro brasileiro – escrita através dos apontamentos dos críticos teatrais –, os dois grandes acontecimentos que colocaram em cena a dramaturgia brasileira e o autor nacional. A primeira, por conduzir-nos aos trilhos da modernidade, e a segunda, por reconduzir o dramaturgo brasileiro aos palcos, na medida em que sua presença (até a segunda metade da década de 50) era pequena se comparada às montagens de autores estrangeiros, realizadas, por exemplo, pelo Teatro Brasileiro de Comédia.

As efemérides em questão, no entanto, ofuscam uma série de outros acontecimentos relacionados ao campo da dramaturgia moderna brasileira. Corriqueiramente, nos apontamentos feitos sobre a história do teatro brasileiro moderno, no que tange à sua dramaturgia e dadas as fontes utilizadas,¹⁸⁵ convencionou-se passar de um período dramaturgicamente ao outro, como se eles não tivessem se alimentado mutuamente; ou ainda, como se não houvesse um percurso, um cotidiano repleto de nuances, interpenetrações, fronteiras, incertezas, tentativas, abandonos, insucessos e crises, mas apenas o registro de algo que se afirmou para negar aquilo que era. No texto *A história conceptualizante*, o historiador Paul Veyne reflete sobre esse assunto, contrapondo-se à ideia de uma história que se constrói sem vínculos:

A história não pode reduzir-se a uma ontologia das substâncias individuais, a uma lógica de predicados monádicos: ela é feita de coletivos porque, de diversas maneiras, os indivíduos não se encontram murados na sua singularidade.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Normalmente, anotações dos críticos teatrais para os jornais diários que, ao longo dos anos, passaram a ser organizadas em livros como registro de memória, textos recortados e reorganizados a critério de editores e dos próprios críticos.

¹⁸⁶ VEYNE, Paul. *A História conceptualizante*. In: _____ *Fazer História*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1987, p.96.

Tomando tal reflexão como guia, encaramos as criações dos novos dramaturgos – os quais, nas críticas de agosto de 1969 feitas por Sábato Magaldi ao *JT*, foram alçados ao posto de “representantes da nova dramaturgia nacional” – como um ponto final de uma crise que envolveu empresas teatrais, dramaturgos nacionais e o acolhimento de novas matrizes que passaram a marcar os rastros da geração do pós-guerra na cena teatral brasileira.

A crise veio à tona em 1966 e envolveu tanto empresários da área quanto dramaturgos nacionais: ela começou a ser debelada por conta da produção dos chamados “novos dramaturgos”. Aquele ano em especial, de acordo com as reportagens da seção de teatro que haviam sido veiculadas no *JT*, foi marcado pelo discurso da crise na área teatral: falava-se, sobretudo, de uma crise de ordem financeira, que ameaçava parar o trabalho das companhias de teatro profissional estabelecidas na cidade de São Paulo. Excetuando-se o Teatro de Arena, praticamente todas elas permaneciam operando de acordo com o modelo de trabalho estabelecido pelo Teatro Brasileiro de Comédia. Cada uma dessas companhias possuía aquilo que se constituiu no maior legado da empresa de Zampari para o teatro moderno paulista: seus intérpretes e diretores. Heloisa Pontes, em *Intérpretes da metrópole*, oferece-nos um sugestivo olhar sobre o que era estar próximo de um dos mitos consagrados pelo TBC:

Quando o casamento acabou, em 1968, Calcida tinha 47 anos, Walmor, 38 [...]. A decisão partira novamente de Walmor, que não suportava mais ser responsável pelo “mito Cacilda Becker”. Pois, a cada vez que uma peça não ia bem e o desempenho da atriz não correspondia ao esperado (e desejado) pelo público e pela crítica, a responsabilidade recaía sobre ele, em razão da escolha malsucedida, por exemplo, do repertório ou da direção. Como ator, diretor e empresário de sua mulher, era assim que Walmor se sentia quando a parceria amorosa foi desfeita. Em suas palavras, “o problema não era só a cama, era também o palco, eu não aguentava mais [...]. A Cacilda era uma

responsabilidade. Estávamos envolvidos com um problema de vida inteira, não só doméstico, mas vida profissional também.¹⁸⁷

Nesse caso, a autora fala de Cacilda Becker, mas de maneira geral, possuir qualquer uma das estrelas do elenco do TBC atuando ou dirigindo em uma companhia não era algo sem importância: dado o sucesso conquistado ao longo de anos de dedicação ao ofício cênico, eles podiam se reivindicar, sem qualquer modéstia, como verdadeiros profissionais de teatro. Nesse sentido, portanto, seguindo a retórica dos seus discursos proferidos à imprensa, eram os únicos que deveriam receber verbas oficiais, uma vez que, através de seus trabalhos, auxiliavam o governo na promoção da cultura e do lazer.

Se no TBC suas estrelas se digladiavam por um papel de destaque nas montagens, no contexto das empresas o que passou a ser cobiçado foram os melhores textos. Afinal de contas, o que estava em jogo era a disputa do público, ou seja, qual das companhias conseguiria atrair mais espectadores para as suas montagens e, portanto, mais lucro para a empresa.

O destaque estava prioritariamente na dramaturgia de autores estrangeiros e, dentre eles – e apenas para ficarmos com os textos montados na cidade de São Paulo em 1966 – Edward Albee, Arthur Miller, François Billeldoux, Valentin Katalev, André Gide, Sylvie Luneau, Roger Coggio, Marcel Mithois, Albert Husson, Skakespeare, Molière, Max Frisch, Gorki e Jerome Kitty. Outros nomes vieram a compor essa lista até o final da década de 60.

A busca por novos autores estrangeiros tornou-se uma febre, uma espécie de caça ao tesouro. Havia uma série de notas publicadas no *JT* que davam conta de

¹⁸⁷ PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole*. São Paulo: Edusp, 2010, p.249.

empresários teatrais em atividade na cidade, viajando aos EUA (principalmente à Nova Iorque e à Europa) em busca de novos textos; no caso das viagens à Nova Iorque, as reportagens falavam de visitas ao circuito *off*-Broadway. Heloisa Pontes faz uma pequena narração sobre a intimidade da atriz Cacilda Becker que, indiretamente, dá indícios de como as viagens ao exterior (às vezes por motivos de ordem pessoal) também eram utilizadas como momentos propícios para a caça de autores, os quais, caso caíssem nas graças do “espectador-produtor”, poderiam vir a ser encenados no Brasil:

[...] Separações e reconciliações marcaram o casamento e os destinos da companhia teatral. Nas últimas delas, Cacilda foi aos Estados Unidos, junto com a atriz Ruth Escobar, para se encontrar com Walmor, a pedido dele. Era a segunda vez que viajava ao exterior com essa finalidade; a primeira, em 1967, foi uma decisão tomada por ela para trazer Walmor de volta de Paris. A segunda, para os Estados Unidos, estendeu-se pela Europa, levou três meses, não reconciliou o casal, mas teve um efeito notável sobre a atriz. Lá, ela “fumou maconha, viu espetáculos recentes de vanguarda e voltou modificada. Perdera o medo da pobreza”, segundo Décio de Almeida Prado.¹⁸⁸

Ainda nessa seara encontram-se as reportagens veiculadas em jornais e que davam conta daquilo que passou a ser sucesso tanto nos EUA quanto na Europa, no que se referia aos espetáculos teatrais. No caso do *JT*, em 1966, Londres era apontada como o seleiro dos novos dramaturgos. A Inglaterra foi intensamente retratada por essa publicação durante aquele ano (uma das hipóteses prováveis refere-se ao fato do país ter sediado a Copa do Mundo). De todo modo, o periódico dava notícias, por exemplo, da atriz Doroty Leiner (ex-aluna da EAD que retornara ao Brasil após um período de estágio no qual aprendera o método de preparação de atores utilizado pelos ingleses),¹⁸⁹ da atriz inglesa Brenda Bruce (que chegara em São Paulo para divulgar o teatro de

¹⁸⁸ *Idem, ibidem*, p.248.

¹⁸⁹ “Doroty trouxe teatro nas malas”. *Jornal da Tarde*, 06/05/1966.

vanguarda londrino).¹⁹⁰ No que tangia especificamente aos textos, uma das reportagens do periódico, que tratava do comportamento da juventude londrina, falava do tipo de dramaturgia que começava a se destacar na terra dos bretões:

O novo estilo atingiu também os palcos de Londres, que tem hoje o melhor teatro do mundo, feito por gente moça e assistido por gente moça. “Já nos libertamos dessa cansada plateia de meia-idade, que vai ao teatro procurar um calmante para seus preconceitos – diz Peter Hall, da Royal Shakespeare Company. A nova plateia assistiu, no ano passado, a peça *Hamlet*, de Shakespeare com o ator David Warner usando cabeloira Beatle. Peter Hall conta mais: “Somos chamados de imorais, sujos e subversivos. Tudo isso é terrivelmente saudável”. A última peça de John Osborne, do Grupo do Jovens Ferlosos, chamada *A Patriot for me*, tem como tema o homossexualismo na Viena decadente.¹⁹¹

Analisando-se as propagandas teatrais da época, percebemos que a preferência pelo autor estrangeiro, era nítida; mas os dramaturgos nacionais também marcavam sua presença. Jorge Andrade, montado pela primeira vez pela Companhia Maria Della Costa na década de 50, permanecia em evidência. Abílio Pereira de Almeida, mesmo não sendo recebido com grande entusiasmo pela crítica teatral, conseguia vez ou outra ver algum de seus textos sendo montado pelas companhias. Oduvaldo Vianna Filho – vinculado ao Teatro de Arena, ao Centro Popular de Cultura e ao Grupo Opinião – chamava a atenção dos produtores. Ainda que muitos de seus textos refletissem seu engajamento com as linhas de pensamento da esquerda, não chegaram a serem totalmente “rachados” ou julgados apenas por essas características, pois possuíam uma tessitura de tal qualidade que, no balanço geral, agradava tanto aos defensores do teatro engajado quanto aqueles que estavam ligados ao teatro comercial. Circulavam também autores do século XIX, como Arthur Azevedo.

¹⁹⁰ “Brenda está chegando com seu pequeno grupo”. *Jornal da Tarde*, 10/05/1966.

¹⁹¹ “Esse novo mundo dos ingleses”. *Jornal da Tarde*, 25/05/1966.

No quadro dos dramaturgos brasileiros diletos das companhias profissionais compareciam dois jovens autores – Lauro César Muniz e Bráulio Pedroso –, cujo sucesso imediato junto aos empresários teatrais, ao que tudo indica, estava ligado ao filão que resolveram explorar inicialmente: ambos estrearam nos palcos com comédias, o que constituía, ainda na segunda metade da década de 60, o melhor gênero quando se desejava algum sucesso de bilheteria.

No caso de Muniz, o crítico Sábato Magaldi chegava a apontá-lo como o Martins Pena de sua geração;¹⁹² e com relação a Pedroso, as apostas não eram menores: de acordo com o crítico do *JT*, Bráulio conseguia ser criativo como um Nelson Rodrigues sem, no entanto, copiá-lo. Profundo conhecedor das questões sociais e teatrais, Pedroso não apresentava, todavia, qualquer tendência ao engajamento e era talentoso o suficiente. Mesmo se tratando de um jovem com poucas vivências, ele foi capaz de deixar a geração de atores formada pelo Teatro Brasileiro Comédia se identificar com a sua escrita, sem ter de flertarem com as novas tendências que rondavam a produção dramaturgica brasileira, as quais começavam a ser apontadas pelos comentaristas teatrais como anúncio da vanguarda:

Como atores, Cacilda e Walmor se colocam na perspectiva do que se chamaria a geração TBC, e Bráulio, ao adotá-la, não fez mais do que se identificar inteligentemente ao objeto narrado, sob pena de incorrer em falhas psicológicas e históricas. Essa geração, que forneceu os astros da casa dos quarenta anos (o TBC completará vinte anos em 1968), vê à sua volta numerosos jovens que modificam nossa realidade cênica, na vertigem típica dos países em rápido desenvolvimento. Em face de tanta celeuma e do apelo real dos novos elencos para o público (suas plateias estão cheias, enquanto *Ivanov*, a peça de Tchecov ficticiamente representada pelo casal, deu enorme prejuízo), só há uma verificação: estão superados. E o Ator reconhece, sem escamotear os dados da questão, que ele e a Atriz se acham ultrapassados – não correspondem mais ao que se espera do teatro. Não importa que essa conclusão venha temperada pela caricatura dos grupos jovens – os atores não sabem

¹⁹² SÁBATO, Magaldi. Sinal de Vida. In: _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.187.

falar e andar em cena, e o *show* político se reduzira a um grito de “Liberdade” e à musiquinha de agrado fácil.¹⁹³

Mesmo sendo aplaudidos pela crítica teatral, respeitados pelas companhias profissionais e apontados como os futuros grandes autores do teatro brasileiro, acabaram por ser cooptados para a teledramaturgia, a qual se tornou para muito outros dramaturgos o caminho alternativo ao teatro. Maria Rita Kehl¹⁹⁴, reproduzindo a fala de destes autores, demonstra que muitos deles migravam por conta dos bons salários pagos, da censura que passou a ser extremamente rígida em relação aos assuntos teatrais (a partir de 1968), ou por verem o veículo televisivo como um instrumento democrático, que poderia colocá-los em contato com o povo. De acordo com os apontamentos da autora, Oduvaldo Viana Filho, na tentativa de debelar seus conflitos, ao se ver dividido entre o teatro e a televisão, respondia:

[...] se recusar a trabalhar em televisão em pleno século 20 é, no mínimo, burrice.¹⁹⁵

A inserção que os dramaturgos brasileiros vinham tendo nas produções paulistas, desde o final dos anos 50, era pequena diante do número de textos que começaram a se proliferar. As companhias mantinham-se atadas aos autores estrangeiros como garantia de sucesso. Os discursos que celebravam o renascimento do dramaturgo brasileiro (feitos majoritariamente pelos críticos teatrais e pelos autores a partir de 1958) eram apoiados, em teoria, pelos empresários teatrais; na prática, entretanto, permaneciam em

¹⁹³ SÁBATO, Magaldi. Isso deveria ser proibido. In: _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.189.

¹⁹⁴ KHEL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Senac, 2005.

¹⁹⁵ *Idem, ibidem*, p.417.

cartaz os autores nacionais – a despeito de suas qualidades – que haviam garantido casa cheia.

O comportamento das empresas teatrais em São Paulo tornou-se insustentável para os dramaturgos. O manifesto lançado por eles no ano de 1966, e comentado pelo *Jornal da Tarde* no dia 1º. de março, dá conta da situação:

[...] Dramaturgos residentes em São Paulo acabam de lançar um manifesto, no qual protestam contra “a tendência, cada vez mais ostensiva, de certos empresários e pseudoempresários, que valorizam sistematicamente, em suas atividades profissionais, o autor alienígena, em detrimento do escritor brasileiro”. Segundo os signatários, que são Osman Lins, Renata Pallotini, Roberto Freire, Walter George Durst, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Lauro Cesar Muniz e Abílio Pereira de Almeida, tem sido transgredida pelas empresas, com vários artifícios, a lei que obriga a montagem de uma peça brasileira para duas estrangeiras. Os autores observam: “Nunca poderíamos, como intelectuais, advogar uma cultura fechada, avessa à impregnação de valores estrangeiros. Fazê-lo, seria insensato”. Mas alegam que não seria possível assistir impassíveis a uma política que nega a nossa força e dificulta a sua aprendizagem, retardando a maturação do teatro brasileiro. A desculpa dada para não se montar peças brasileiras seria sua falta de interesse para o público. Entretanto – argumentam os autores – na pequena proporção levada, os sucessos de textos nacionais superam de muito, numericamente, os êxitos estrangeiros. Encaminhando cópia do documento ao Serviço Nacional de Teatro e à Comissão Estadual de Teatro, os autores pediram que fosse reservada a maior parte das verbas destinadas a auxiliar os grupos teatrais que prestigiassem a dramaturgia brasileira.¹⁹⁶

As repostas dos empresários teatrais à notícia foram imediatas. Das posições que culpavam os próprios dramaturgos por tal situação, passando pelas que responsabilizavam o governo, e finalizando com as que tratavam da natureza dos negócios teatrais, todas elas procuram interpretar as demandas feitas pelos autores; nenhuma, no entanto, encampava as reivindicações dos oito autores. A reportagem do dia seguinte, trazendo a resposta dos empresários, começava no seguinte tom:

¹⁹⁶ “Os dramaturgos querem mais peças brasileiras”. *Jornal da Tarde*, 01/03/1966.

[...] Empresários e diretores não gostaram do manifesto lançado por oito dramaturgos residentes em São Paulo, protestando contra a valorização do autor estrangeiro, porque eles se sentem prejudicados.¹⁹⁷

Na reportagem, a empresária e atriz Nydia Lícia, entre conselhos para gerenciar uma empresa teatral e duras críticas ao ócio, culpava os dramaturgos por tal situação:

[...] Nydia Lícia diz ser contrária à lei que obriga a montagem de peça brasileira na proporção de duas estrangeiras porque isto é uma arbitrariedade: “Quando uma peça brasileira é boa, diz ela, temos interesse pela sua encenação: ela é melhor recebida pelo público, pode ser dirigida e interpretada mais facilmente. Acontece que os que gostam de falar não gostam de escrever. Nenhum dos que assinaram o manifesto tem o direito de reclamar. Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal escrevem sempre para o “Arena”. Osman Lins foi representado por minha companhia (pedi outra peça dele para ler, e ele não mandou); montei há pouco um texto de Renata Pallottini (“O Crime da Cabra”); ia encenar uma peça do Lauro César Muniz, e ele entregou ao mesmo tempo outra ao “Oficina” (é péssimo do ponto de vista publicitário, dois textos de um mesmo autor em cartaz); do Walter George Durst ninguém nunca leu nada, e o Abílio Pereira de Almeida, além de escrever muito pouco exige que os elencos adquiram suas peças de olhos fechados. Acho que os que tem mercadoria devem expô-la, e isso os autores brasileiros precisam fazer, ao invés de protestar contra um desinteresse que não existe [...]”.¹⁹⁸

O ator e diretor José Celso Martinez Correa, afirmava que a situação estava completamente ligada ao modo pelo qual o governo distribuía as verbas para as produções. Contudo, afirmava, também, não haver produção de textos nacionais de qualidade:

[...] A peça *Os Inimigos* que levamos no TBC não é uma obra prima, mas diz mais da situação que atravessamos no Brasil do que os textos nacionais que me são trazidos. Problemas do interior e de caipiras não têm interesse. Há também outro aspecto: eu havia escolhido para encenar a *Morte do Imortal*, do Lauro César Muniz, e o Serviço Nacional de Teatro só nos deu 1 milhão, enquanto a peça de Górkí recebeu 4 milhões. O governo precisa subvencionar adequadamente a montagem das peças brasileiras [...].¹⁹⁹

¹⁹⁷“Diretores contra o manifesto dos autores”. *Jornal da Tarde*, 02/03/1966.

¹⁹⁸ *Idem, ibidem.*

¹⁹⁹ *Ibidem.*

Os empresários Ruth Escobar e Walmor Chagas procuravam informar o público sobre a natureza dos negócios teatrais. Escobar, para se defender das críticas, sugeria que a montagem dos textos brasileiros era algo dispendioso, dado o volumoso número de personagens que apareciam nas obras dos autores nacionais:

[...] Em geral, as peças nacionais têm gente aos montes, e nunca me chegam às mãos textos de brasileiros. Só tenho conhecimento de uma, do Néelson Xavier, de que Ziembinski me falou, e ainda assim ela tem mais de 20 personagens [...].²⁰⁰

O ator, diretor e empresário Walmor Chagas procurava enfrentar a questão contando ao público os esforços feitos pelo Teatro Calcida Becker para ter acesso aos textos nacionais e relatando os aspectos ligados à subvenção teatral:

[...] Walmor Chagas, diretor do Teatro Cacilda Becker, diz que está sempre atrás de Jorge Andrade e Lauro César Muniz para receber peças. Abílio não tem problemas para colocar as suas. Boal e Guarnieri são propriedade do Arena. “Recebi outras peças, mas são fracas. Não se dá subvenção suficiente, também, para que as empresas corram riscos” [...].

No *Jornal da Tarde*, o debate terminou com a resposta dos empresários. Essa contenda demonstra que, se para os dramaturgos e dramaturgas com algum nome na praça já havia dificuldade para penetrar nas companhias teatrais (a ponto de irem buscar seus direitos garantidos por lei), para os mais jovens, e sem um nome a zelar, a questão era ainda mais complicada.

Apanhou um original seu e foi representá-lo num boteco

O início da carreira de Plínio Marcos como dramaturgo em São Paulo nos dá pistas sobre as dificuldades que estavam postas para os autores mais jovens.

²⁰⁰ *Ibidem*.

No dia 16 de dezembro de 1966, a coluna de espetáculos teatrais do *Jornal da Tarde*, trazia o seguinte anúncio:

[...] *Dois perdidos numa noite suja*: Estreia hoje, às 11 da noite, no Ponto de Encontro (Galeria Metrópole). Um explica a dificuldade de se afirmar pela aparência física: com um sapato velho, não pode estabelecer contacto com ninguém. O outro acha que sua vida vai mal porque perdeu uma flauta. Aprendeu a tocá-la no asilo de que saiu e, bêbado e sem o instrumento, pouco tem a fazer para arranjar trabalho. Então vem a ideia de um assalto, mas uma briga entre eles culmina em assassinato. Para esses “dois perdidos” não há solução.²⁰¹

O resumo em questão vinha acompanhado de uma foto, que indicava o nome dos intérpretes (no caso Plínio Marcos e Ademir Rocha), e os nomes do autor da peça e do diretor (que normalmente era destacado nesse tipo de divulgação) simplesmente não apareceram.

É interessante notar que o local escolhido para a estreia da peça não era exatamente uma novidade. Alguns meses antes – para sermos mais precisos, em 02 de setembro de 1966 – o bar Ponto de Encontro havia sido escolhido pela Sociedade dos Artistas Reunidos para a estreia de *História do zoológico*, de Edward Albee, com Raul Cortez interpretando Jerry, e Líbero Rípoli Filho como Peter:

[...] Central Park, em Nova York, numa tarde de domingo. Peter, sentado num banco, fuma cachimbo e lê um livro. Sua solidão é cortada pela entrada de Jerry, que deseja contar que esteve no Zoológico. Assim começa essa *História do zoológico*, peça de Edward Albee, que a Sociedade dos Artistas Reunidos apresenta a partir de hoje, às 23h30, no Ponto de Encontro (Galeria Metrópole, na rua São Luís). Depois de uma desesperada tentativa de comunicação, Jerry avança para Peter, e se espeta na ponta da faca, num verdadeiro suicídio. Emilio Fontana dirige o espetáculo, feito com a primeira obra importante do autor de *Quem tem medo de Virginia Woolf?* Jerry é Raul Cortez e Líbero Rípoli Filho interpreta Peter. Quando a peça estreou no Teatro Oficina, na primeira parte era apresentada uma antologia de poesia *beat*. Agora, Emilio Fontana preferiu convidar duas jovens norte-americanas, Ket e

²⁰¹ “Divirta-se”. *Jornal da Tarde*, 16/12/1966.

Sidney, que vão interpretar canções de protesto e baladas folclóricas. Elas vieram estudar na Faculdade de Filosofia de São Paulo, buscando conhecer um pouco da América Latina. Fontana gostou de ouvi-las cantar Bob Dylan e Joan Baez e resolveu lançá-las.²⁰²

Na esteira da montagem de um texto (cujo dramaturgo já era indicado como um dos representantes do teatro de vanguarda norte-americano – de acordo com a proposição do crítico austríaco Martin Esslin, o Teatro do Absurdo), Plínio Marcos lançava-se como autor na cidade de São Paulo.

A despeito das aproximações que foram feitas entre as obras de Albee e Marcos²⁰³, antes de se conhecer a real influência do segundo, as indicações ao leitor feitas na divulgação da peça (que estrearia na noite de 16 de dezembro) apontavam para a execução de algo que se relacionava com o alternativo (a saber, o espaço da apresentação, que não era exatamente o ideal). Entretanto, tornava-se o local possível para a encenação, principalmente para aqueles que não podiam se comprometer com as despesas de uma sala de espetáculo ou para aqueles que desejavam se afirmar na carreira dramaturgica.

Parece-nos que, sem perceber, as peças que começaram sua carreira no Bar Ponto de Encontro – como foi o caso de *História do zoológico* e *Dois perdidos numa noite suja* – introduziram um novo estilo para a produção de espetáculos teatrais em São Paulo.

²⁰² “É aquele caso do Zoológico”. *Jornal da Tarde*, 02/09/1966.

²⁰³ No texto de Sábato Magaldi sobre *Dois perdidos numa noite suja*, escrito em 1987 e veiculado no livro *Moderna dramaturgia brasileira*, o crítico aponta para o seguinte fato “Plínio esclarece uma dúvida crítica, frequentemente levantada: *Zoo story*, de Edward Albee, embora vários anos anterior, não foi seu modelo. O texto norte-americano põe em cena duas personagens e uma agride todo tempo a outra, até que o agredido mate o agressor, como ocorre em *Dois perdidos*, embora por motivos diversos. O autor brasileiro não conhecia Albee, porque só lê português e *Zoo story* não estava editada em nossa língua. *Dois perdidos* já existia quando se encenou entre nós *História do zoológico*” (MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.216).

Ter um bom autor em mãos (como podemos observar no caso da Sociedade dos Artistas Reunidos em relação ao dramaturgo norte-americano Edward Albee),²⁰⁴ nem sempre era um privilégio das companhias de teatro profissional, que estavam em evidência na imprensa diária, pois os pequenos também tinham acesso. A questão que eles se colocavam, no entanto, era como montá-los? Como permanecer em cartaz? As verbas, em 1966, eram escassas e destinadas a poucos; a alternativa tomada pelo núcleo do qual o ator Raul Cortez fazia parte naquele ano, ao que tudo indica, foi utilizar astutamente o espaço alternativo como uma vitrine. Nesse sentido, O Bar Ponto de Encontro oferecia tais condições:

[...] O lugar estava entrando na moda. Uma mistura de livraria, loja de disco, galeria de arte e, no subsolo, um bar com pequeno palco para shows e peças de bolso [...].²⁰⁵

Atrair o público, os críticos e até mesmo os empresários teatrais para um espaço alternativo ao teatro era algo relativamente novo em São Paulo. Era praticamente uma tarefa de dessacralizar os tipos de palco em moda na cidade, os quais estavam ou sobre a tutela do Estado ou das empresas teatrais. A tarefa poderia até mesmo ser trabalhosa; contudo, a Sociedade dos Artistas Reunidos, ciente das dificuldades enfrentadas para se colocar um espetáculo em pé quando não se tinha qualquer tipo de verba, aceitou a empreitada. Sabia-se que com a chegada da plateia seria possível começar a vislumbrar o futuro da peça, se ela conseguiria manter-se em cartaz, bancar seus custos, gerar algum lucro, e se realmente valeria a pena levá-la para um local mais adequado tecnicamente.

²⁰⁴ O dramaturgo norte americano Edward Albee tornou-se bastante conhecido no teatro paulista a partir de 1965, com a montagem da peça *Quem tem medo de Virgínia Woolf*, pelo Teatro Cacilda Becker.

²⁰⁵ MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009, p.132.

O Bar Ponto de Encontro tornou-se um espaço alternativo, e passou a receber montagens de dramaturgos desde maio de 1966. No entanto, o Juão Sebastião Bar²⁰⁶ era anunciado pelo *Jornal da Tarde*, como aquele que introduzira o *happening* na cidade; logo, os bares e boates estavam se convertendo em espaços de experimentação para as artes cênicas.

O tipo de experimentação realizada pela montagem *História do zoológico* significou para Plínio Marcos a oportunidade de conseguir montar sua primeira peça na cidade, uma vez que, mesmo atuando junto ao Teatro de Arena, ocupando várias funções e com alguma repercussão na cena artística da cidade de Santos, ele permanecia absolutamente ignorado como autor por esse elenco.

O dramaturgo Lauro César Muniz, formado na primeira turma do curso dramaturgia de EAD (em 1960), no depoimento oferecido a Oswaldo Mendes, retratava qual era a situação vivida por Plínio Marcos quando o conheceu em São Paulo:

[...] Conheci o Plínio logo que ele chegou a São Paulo, no Redondo. Cabelinho curto, preto, vestindo calça azul-marinho, camisa branca. Parecendo mais novo que eu, embora não fosse. Ele era uma espécie de faz-tudo no Arena, onde até dormia, e é espantoso que não tenham percebido o Plínio como dramaturgo. Ele já havia escrito uma de suas peças mais importantes, *Barrela*. E lá no Arena ninguém pegou e analisou aquele texto e viu o seu valor? Justamente no Arena, que criou um seminário de dramaturgia e formou tantos dramaturgos, ninguém percebeu que estava ali o maior de todos? Plínio vivia com um calhamaço sem cópia debaixo do braço, uma peça chamada *Macabô*, que mostrava pra todo mundo. Vou fazer essa peça no Arena, ele dizia. Ninguém nunca se interessou por essa peça. Eu mesmo não dei importância. Ninguém. Curioso isso.²⁰⁷

No caso de *Dois perdidos numa noite suja*, o caminho utilizado foi praticamente o mesmo feito pelos produtores de *História do zoológico*; mas com uma diferença

²⁰⁶ “O *happening* aconteceu no Juão Sebastião Bar”. *Jornal da Tarde*, 10/05/1966.

²⁰⁷ MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009, p.111.

fundamental: Plínio Marcos, na busca de dar visibilidade à sua obra, tornou-se praticamente o primeiro dramaturgo brasileiro (na década de 60) a redefinir a relação do autor com a sua produção. Ao bancar a montagem do seu texto utilizando a vitrine do espaço alternativo, Plínio Marcos acabou por inaugurar uma zona de atuação para o dramaturgo independente, sem filiação a quaisquer tendências – fossem elas quais fossem. Desejar ser encenado por uma companhia era a vontade de qualquer dramaturgo, mas, no caso de Marcos, pesava-lhe mais preservar o seu estilo do que se adequar aos estilos que agradavam os empresários teatrais: “ele não saberia fazer de outro jeito”.²⁰⁸

Embora em início de carreira, não lhe agradava a ideia de escrever sobre encomenda para qualquer companhia profissional, e menos ainda ter esse grupo servindo de mediador entre o público e sua obra; se houvesse interesse, os empresários que corressem atrás do dramaturgo, e não ao contrário, como fora até aquele momento em relação aos nacionais.

Após uma série de dificuldades para estrear com *Dois perdidos numa noite suja* (no Teatro de Arena, em 1966, como nos conta o biógrafo Oswaldo Mendes), Plínio Marcos ganhou notoriedade no meio artístico paulista.

Se coube a Samuel Beckett a apresentação de Edward Albee aos produtores norte-americanos (que negavam sistematicamente a montagem de seus textos no circuito *off-Broadway* no final dos anos 50), a tarefa, no caso de Plínio Marcos, ficou a cargo do crítico teatral Alberto D’Aversa, que lhe garantiu cinco críticas num curtíssimo espaço de tempo, tratando do ineditismo de sua obra para a história da dramaturgia brasileira e de suas influências, além de ter conseguido, junto com Roberto Freire, convencer o

²⁰⁸ Roberto Freire comentando sobre a obra de Plínio de Marcos. In: MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009, p.135.

Arena – melhor dizendo, Augusto Boal – a aceitar a montagem do texto dramaturgo. Conforme gostava de lembrar Plínio Marcos:

[...] O Alberto D'Aversa escreveu cinco artigos sobre a peça. Fiquei na moda.

Em 26 de dezembro, estreava *Dois perdidos numa noite suja* no circuito do Arena. A divulgação, que saiu no *Jornal da Tarde* horas antes, em quase nada lembrava a do dia 16: no lugar do resumo da peça apareceria, já nas primeiras linhas, o nome do autor e o nome de quem o havia influenciado. Plínio Marcos já não era um desconhecido:

Dois perdidos numa noite suja – a peça de Plínio Marcos, inspirada no conto *O Terror*, de Alberto Moravia – começa hoje sua carreira no Teatro de Arena. Direção de Benjamim Cattán, no elenco, só dois atores – o próprio Plínio e Ademir Rocha.²⁰⁹

O dramaturgo Nelson Rodrigues, que no final da década de 60 continuava escrevendo para a imprensa carioca e se posicionando como um homem conservador, rabugento e provocador, não gostava de muitas coisas, e entre elas, deixava clara a sua posição: não tinha nenhuma simpatia pela linha de espetáculos desenvolvidas pelo Teatro de Arena. Ao comentar sobre Plínio Marcos – que se tornara sucesso no Rio de Janeiro em 1967 com *Dois perdidos numa noite suja*, e posteriormente com *Navalha na carne* –, ainda que com um tom ácido, resumiu bem o novo caminho aberto para o autor nacional pelo dramaturgo santista:

[...] seus companheiros o suportavam como administrador, secretário, gerente, bilheteiro; como dramaturgo jamais [...]. Se não tão jovem autor ainda lá estivesse, continuaria virginalmente inédito. Sim, não

²⁰⁹ “Divirta-se”. *Jornal da Tarde*, 26/12/1966.

teria uma vírgula encenada. Até que, um dia, apanhou um original seu e foi representá-lo num boteco. E o público de paus-d'água, gigolôs, contrabandistas e senhoras indignas foi muito mais generoso e solidário do que o Teatro de Arena. Ali começou a glória.²¹⁰

A trajetória de *Dois perdidos numa noite suja*, desde a estreia no Arena, foi bastante longa, e volta e meia a peça retornava àquela casa. Em 1967, por exemplo, a peça de Albee e o texto de Plínio Marcos dividiam o mesmo espaço: uma apresentação era seguida da outra.

Nesses diversos retornos, em 1968, foi lançado finalmente o programa da peça. Entre propagandas, anúncios, pequenas biografias dos atores e linha do tempo dos espetáculos realizados pela Sociedade Cultural Teatro de Arena de São Paulo era possível ler, na íntegra, os comentários sobre o espetáculo feitos na imprensa, entre 1966 e 1967, por Alberto D'Aversa, Paulo Mendonça, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado.

Os méritos de Plínio Marcos como autor eram inegáveis; mas o modo como os críticos paulistas acolheram seu primeiro trabalho na cidade contribuíram de maneira definitiva para que o dramaturgo começasse a ser respeitado pelos empresários e ficasse conhecido nacionalmente.

De maneira geral, praticamente todos os dramaturgos brasileiros que começaram sua carreira na segunda metade da década de 60 (dadas as inovações que suas obras propunham, direta ou indiretamente) necessitaram da figura dos críticos teatrais como mediadores entre suas produções e o público. Permaneciam os críticos teatrais – ainda que trabalhando num esquema mais enxuto por conta das mudanças na cobertura teatral

²¹⁰ *Ibidem*, p. 137.

na imprensa diária – educando o olhar do espectador e apresentando outros arranjos àqueles conhecidos.

A recepção crítica de Sábato Magaldi aos dramaturgos da segunda metade da década de 60

De todas as críticas reproduzidas no programa da peça *Dois perdidos numa noite suja*, interessa-nos destacar a de Sábato Magaldi (então crítico de teatro do *JT*), que recebera o título de “*Dois perdidos, um achado*”. Nela, o crítico dava rápidas notícias sobre o percurso da obra até a estreia no Arena, e comentava as influências que o autor recebera, fazendo circular, com isso, a informação anteriormente dada pelo crítico Alberto D’Aversa.

[...] O fim do ano de 1966 reservou uma surpresa agradável: a estreia de *Dois perdidos numa noite suja*, no Teatro Arena, depois de uma passagem quase despercebida pelo Ponto de Encontro. Plínio é, sem dúvida, uma revolução de autor. A peça tomou como ponto de partida um conto de Morávia. Sente-se a densidade dramática de um ficcionista.²¹¹

Magaldi procurava, a partir das impressões causadas pela encenação da peça, localizar obra no campo da dramaturgia brasileira, não encontrando nenhuma referência que lembrasse ou mesmo que se aproximasse daquilo que Plínio Marcos havia escrito. A única palavra que poderia resumir a soma de suas impressões foi, então, “revolução”.

Para Magaldi, nos últimos momentos de um ano absolutamente cruel para teatro paulista (marcado pela crise financeira das produções e pela morte de Franco Zampari), descobria-se um novo caminho, nunca antes percorrido por nossa dramaturgia: a sondagem de um mundo que estava localizado na franja do sistema – o universo marginal – para o qual nem mesmo o ideário das revoluções proletárias havia lançado

²¹¹ PR2176. Arquivo de Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

um olhar. Da linguagem às personagens, Plínio Marcos conseguiu arrastar para sua obra, e conseqüentemente para os palcos, os aspectos sombrios do lumpesinato nacional.

Plínio Marcos deu às duas personagens um cunho brasileiro, a verdade do nosso submundo, desde o corte psicológico à linguagem crua. O diálogo, como um torniquete, espreme a situação até o desfecho trágico, preparado exhaustivamente para que se torne verossímil.²¹²

Em sete linhas o crítico resumia os dois atos da obra de Plínio e partia para o exercício de cotejamento, que era uma das características marcantes de seu comentário teatral. Nesse sentido, Sábato em suas críticas para a imprensa diária (e no caso da dramaturgia nacional) procurava compará-la com os seus pares:

[...] Tonho e Paco são empurrados para a marginalidade, justificando-se o primeiro por não ter sapato com que se apresentar aos outros, e o segundo por ter perdido a flauta, que seria o seu ganha-pão. Mas o seu clima não é o da lamentação, da autopiedade compassiva. Eles extravasam a amargura na crueldade e no sadismo. Se o mundo foi implacável com ambos, sua resposta é ainda mais severa, até incidir na quebra de todos os valores e no crime.²¹³

Em relação a *Dois perdidos numa noite suja*, o exercício de comparação seguiu outro rumo: na impossibilidade de encontrar algum texto brasileiro que se aproximasse do enfoque dado pelo dramaturgo, o crítico lançou mão da obra de Samuel Beckett, que era um dos principais nomes da dramaturgia de vanguarda do pós-guerra e que chegara ao Brasil em 1955, com *Esperando Godot*²¹⁴. O número de personagens – somado a um palco praticamente sem adereços, diálogos cortantes e uma situação elevada ao extremo – aproximavam o dramaturgo santista do irlandês. As comparações paravam por aí, pois Sábato Magaldi não via Plínio Marcos operando na chave dos autores do Absurdo, cujo

²¹² *Idem.*

²¹³ *Ibidem.*

²¹⁴ A peça *Esperando Godot*, escrita em 1948 e publicada em 1952, foi encenada pela primeira vez no Brasil em 1955, pela Escola de Arte Dramática.

silêncio conduzia a situações extremadas. As personagens de *Dois perdidos numa noite suja* eram violentas demais, atestando ainda luta pela sobrevivência.

[...] Não há saída para esses seres acusados que se distanciam do modelo de Beckett, na medida em que não se esgotam no silêncio, mas partem para a violência, embora se consuma ela no estrépito inútil.²¹⁵

Na perspectiva do crítico, Plínio Marcos era um vanguardista em relação ao que havia sido produzido no país até aquele momento. Talvez um híbrido, que fazia lembrar alguns dos procedimentos adotados pela vanguarda teatral do pós-guerra, mas que ainda estava ligado ao ideário do teatro engajado.

Quanto aos aspectos da direção, o crítico (que sempre ressaltou o papel do diretor na condução do texto teatral) apontava mais para um trabalho de direção que vinha em auxílio do texto em *Dois perdidos numa noite suja*.

[...] A direção tem valor porque, baseada em marcações simples, procura exacerbar o clima realista do conflito.²¹⁶

A interpretação foi outro aspecto apontado por Sábato Magaldi em relação à montagem de Plínio Marcos. O crítico reconhecia o tom natural de seu desempenho (que era uma das características centrais dos atores vinculados ao Arena); no caso de Ademir Rocha (ex-aluno da EAD) a interpretação ficou aquém do esperado. Sem maiores indicações, o crítico apontava apenas para problemas com a dicção:

[...] O autor no papel de Paco, alcança uma tonalidade natural, no melhor estilo dos desempenhos do Arena. Ademir Rocha ainda é um pouco composto e revela dicção insatisfatória, compensada, no final, pelo vigor sincero.²¹⁷

²¹⁵ PR2176 Arquivo de Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

²¹⁶ *Idem.*

²¹⁷ *Ibidem.*

A situação exposta pelo crítico sobre o ator Ademir Rocha serve de gancho para introduzirmos uma questão que rondava a cena teatral paulista desde 1958: o tipo de treino que a EAD oferecia a seus alunos estava intimamente ligado ao modelo de repertório desenvolvido pelo TBC. A atriz Myriam Meiller²¹⁸, num depoimento oferecido ao IDART (Departamento de Informação e Documentação Artística)²¹⁹ falava a respeito do tipo treinamento que recebera naquela instituição, e quanto foi trabalhoso para ela remodelá-lo para viver a personagem Maria (na montagem de *Eles não usam black-tie*, feita pelo Arena em 1958).

Ao que tudo indica, as encenações de *Eles não usam black-tie* e *Dois perdidos numa noite suja* não só marcaram a renovação da dramaturgia nacional, mas também exigiram revisões nos modelos seguidos para a preparação dos atores. A jornalista Marta Góes, na biografia escrita sobre Alfredo Mesquita, aponta para tal questão, relatando como ela se tornara bastante tensa na EAD no final dos anos 60:

[...] Em 1968, aos 18 anos, Maria Eugênia de Domênico entrou na Faculdade de Filosofia e na EAD. Ao ver seu rosto oval e suave, Alfredo comentou que ela tinha o físico ideal para fazer um personagem de Musset. Eugênia tinha outras ambições. [...] Jefferson Del Rios achava demasiado reverente a relação dos alunos com o diretor e queria mudanças no currículo. “Eugenio Kusnet nos despertava grande fascínio como professor e ator, desde de *Pequenos Burgueses*”, ele conta. “Também adorávamos as experiências de direção que Boal fazia no Arena”. Jefferson se ressentia do modo irônico que Alfredo empregava para mencionar suas grandes admirações e interesses, entre elas, o método Stanislavski e o Teatro de Arena. “Ele era incapaz de dizer a palavra ‘método’ sem sublinhar bem, como se usasse aspas”, recorda. “E, quando alguém cometia algum erro nas aulas de interpretação ou de dicção, a professora Maria José de Carvalho dizia: “desse jeito você vai virar um bom ator para o

²¹⁸ DT2171 Acervo de Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

²¹⁹ O IDART (Departamento de Informação e Documentação Artística) foi criado em 1975 pela Secretaria Municipal de Cultura. A proposta do departamento era preservar e estudar registros das manifestações artísticas brasileiras produzidas ou veiculadas na cidade de São Paulo. Em 1982, o IDART foi incorporado ao Centro Cultural São Paulo.

Arena”[...]. Encantados com o trabalho do Teatro de Arena e do Oficina, eles queriam mais Stanislavski e Actor’s Studio e menos capa e esgrima; mais Marlon Brando e menos Louis Jouvet [...]. As aulas de esgrima, com Hugo Mattos, formado pela Escola de Educação Física da Força Pública, também já não eram unanimidade. Alguns achavam que só serviam para imitar mosqueteiros, e não para treinar precisão e poder de concentração. O estilo de Alfredo como encenador já não inspirava confiança. Entre outras razões, porque ele dava a forma pronta, mostrava o que deveria ser feito, em vez de pedir que o ator buscasse dentro de si, de suas vivências, como determinava o método Stanislavski.²²⁰

Um fato relacionado a essa questão liga-se à atriz Tônia Carreiro: ciente (principalmente pelos apontamentos dos críticos) da brutalidade que percorria a obra de Plínio Marcos (sobretudo, pela montagem de *Dois perdidos numa noite suja* no Rio de Janeiro em 1967, com Néelson Xavier e Fauzi Arap – oriundos do Teatro de Arena), a intérprete aceitou o desafio de viver a prostituta Neuza Sueli de *Navalha na carne*²²¹. Tônia já era uma atriz consagrada, mas ainda rondava o mito de que sua beleza falava mais alto de que seu talento. Encampando uma batalha de meses para conseguir liberar a peça (que fora totalmente censurada em nível federal naquele ano), a atriz conseguiu uma audiência com o então ministro da justiça, Gama e Silva, que utilizou as seguintes palavras para avisá-la do perigo de associar sua imagem ao trabalho do dramaturgo Plínio Marcos:

[...] Se não fosse seu prestígio junto ao público eu não hesitaria. Agora a responsabilidade será sua. Quero ver o que acontece a sua carreira quando o “seu público” ouvi-la pronunciando estas palavras de baixo calão. Uma prostituta. A Sra. vai se arrepender. Não diga que não avisei!²²²

²²⁰ GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita: um grã-fino na contramão*. São Paulo: Abatroz, 2007, p.267-68.

²²¹ *Navalha na carne* estreou no Teatro da Maison de France, no Rio de Janeiro, em 03 de outubro de 1967.

²²² DT 3894 - Arquivo de Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

Vitoriosa na batalha junto ao Mistério da Justiça, a atriz realizou uma pesquisa densa sobre o universo da prostituição que, na montagem, aparecia em sua partitura corporal, no figurino escolhido para a personagem, na maneira de pronunciar cada um dos palavrões escritos pelo autor. Foi preciso apagar todos os traços de beleza e jovialidade: Carreiro desceu ao inferno criado por Plínio Marcos, saindo de lá consagrada com o papel, conseguindo, assim, (e não que fosse sua intenção confessa) atacar o mito de sua suposta falta de talento. Tônia Carreiro se tornaria a primeira atriz da constelação de estrelas do TBC a alcançar o sucesso com um dramaturgo nacional surgido na segunda metade da década de 60.²²³

Posto isso, e retomando as palavras finais do crítico para a apreciação de *Dois perdidos numa noite suja*, Sábato Magaldi finalizava seu texto falando das novas peças criadas por autores nacionais, que começavam a buscar o caminho do ineditismo:

[...] Se a temporada de 1966 foi escassa em número de produções, mostrou uma virtude, do ponto de vista da dramaturgia: todas as novas peças brasileiras, entre as quais a de Plínio Marcos, buscam inquietantemente um caminho inédito.²²⁴

O ano de 1966 – que muitos da classe teatral paulista queriam esquecer (principalmente os empresários) – para os dramaturgos Bráulio Pedroso e Plínio Marcos foi a possibilidade de levar à cena criações que partiam para a trilha do ineditismo.

Pedroso ao retrabalhar aspectos da comédia, e Marcos ao introduzir uma nova matriz ao repertório já conhecido, levaram Sábato Magaldi a apontar, em seus primeiros

²²³ Cacilda Becker encenou em São Paulo *Isso devia ser proibido*, de Bráulio Pedroso em parceria com o ator Walmor Chagas; entretanto, a peça ficou limitada à cena paulista. Desde a primeira peça de Bráulio Pedroso, *O Fardão*, encenada em 1966, Sábato Magaldi o apontava como uma das promessas futuras do teatro nacional. O crítico indicava seu estilo experimental, dada a dificuldade de encaixá-lo nas tendências em evidência no teatro nacional e estrangeiro.

²²⁴ PR2176 Arquivo de Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

trabalhos montados em São Paulo, procedimentos que lembravam os autores da vanguarda teatral europeia do pós-guerra. Em seus comentários, o primeiro dramaturgo evocava a lembrança do romeno Eugène Ionesco, e o segundo a do irlandês Samuel Beckett.

O crítico do *JT* não afirmava, em momento algum, que Bráulio Pedroso e Plínio Marcos fossem caudatários dos autores do Teatro do Absurdo; no máximo, apontava alguns procedimentos adotados por esses dramaturgos que aludiam a tal vanguarda – o que aparecia, no caso de Pedroso, no jogo com as palavras, e no de Marcos, no número de personagens e no tipo de situação proposta. Todavia, ambos permaneciam, na visão do comentarista, atrelados a questões caras à moderna dramaturgia brasileira, que passava, entre outras coisas, pelo registro dos diálogos do cotidiano.

Se para Bráulio Pedroso e Plínio Marcos serem encenados (em 1966) significou a possibilidade de começar a se estabelecer como dramaturgos e possuir o apreço dos críticos teatrais (com estímulo aos futuros trabalhos e um possível interesse das companhias teatrais em suas obras), no balanço feito por Sábato Magaldi, no entanto, a questão ganhava uma repercussão além da vislumbrada pelos autores: tratava-se da abertura de um novo ciclo de realizações para a dramaturgia nacional.

A sugestão de Sábato Magaldi de autores brasileiros fazendo novas experimentações com o texto teatral, no balanço referente a 1966, dava-se praticamente no mesmo momento em que a censura militar ganhava contornos mais precisos.

A censura às peças teatrais brasileiras, conforme relembra Gianfrancesco Guarnieri, esteve em cena durante todo o século XX; entretanto, a partir do Golpe de 1964, o poder que ela ganhou foi assustador:

[...] a censura sempre existiu, mas não da mesma maneira. Houve um tempo em que, no teatro, a censura era principalmente um ritual de poder. Embora sempre presente nesses tempos, digamos mais democráticos, era mais ritualizada e menos persecutória. Apesar de ter sido sempre uma aberração. Não era uma censura furiosa. Ela começou a ficar furiosa depois do golpe de 64, quando o teatro deixou de ser “apenas” diversão pública, como era visto pelos censores até então, e passou a ser um campo político.²²⁵

O severo crivo da censura militar sobre o teatro brasileiro, concomitantemente à “redescoberta” e à “reafirmção” da dramaturgia nacional a partir da segunda metade da década de 60, foram absolutamente devastadores para uma geração de jovens escritores que tencionavam se estabelecer como dramaturgos.

Tania Pacheco, no artigo *Teatro e poder*²²⁶ (escrito em 1979, e que fora construído prioritariamente a partir de notícias que circulavam na época em questão), apresentava o nome de diversos autores teatrais brasileiros que foram simplesmente proibidos pelos militares em várias regiões do país. Na lista dos dramaturgos vetados pela censura apareciam desde os mais ilustres, que se associavam (ao longo processo de modernização do drama brasileiro) a jovens autores que, pela arbitrariedade dos censores, jamais conseguiram ascender à cena.

Dentre os textos censurados em 1968, de autores ainda desconhecidos pela crítica e pelo público, apareciam: *No país do benguelê*, de Alfredo Ribeiro e Nestor Cavalcanti; *Voz do povo*, de Otávio Terceiro; *Os sinceros*, de Id Almeida; *Deitado em berço esplêndido*, de Álvaro Guimarães; *S.A. Século XX Responsabilidade Ltda.*, do Grupo Contato; *Joana em flor*, de Reinaldo Jardim; *O capeta de Caruaru*, de Aldomar Conrado; *Um uísque para o Rei Saul*, de César Vieira; *João da Silva*, de Emanuel

²²⁵ GUARNIERI, Gianfrancesco. Prefácio. In: COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2006, p.17.

²²⁶ PACHECO, Tania. Teatro e poder. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005, p.269-277.

Morais; *Oh! Oh! Minas Gerais*, de J. D'Angelo e Jonas Bloch; *Jeremias, Jeremias*, de Aghy Camargo, *Um santo homem*, de Otto Prado; *O clube da fossa*, de Abílio Pereira da Silva; *A prostituição de Temis*, de Francisco César Palma; *Banana, opus 69*, de Laís Costa Velho; *Senhoritas*, de Alcir Ribeiro Costa; *Um dia na vida de Brasileiro*, de J. G. Araújo Jorge; *Os cinquenta anos que abalaram o mundo*, de Maria Inês Barros de Almeida; *Xadrez*, de Alfredo Gerharedt; *Qual foi a última vez que você andou com a minha mãe?*, de Dalmo Jenuon; *Na onda da perereca*, de Luís Felipe Guimarães; *O vermelho e o branco*, de Waldemar Solha; *O misterioso roubo do sabão limpa-limpa contra a parafernália da democracia*, de Mauro Braga; *O quarto*, de Marco Granato; *Análise do homem*, de Carlos Eduardo Ferri; e *Não há vagas*, de Joaquim Ribeiro Filho.

As intervenções do poder estatal na produção dos autores mais jovens silenciavam não só os textos, mas calavam também a crítica teatral que, na imprensa diária (agora atrelada ao estilo de divulgação das peças), conseguia muito raramente apontar alguma novidade que vinha ao palco – normalmente aquilo que a censura havia deixado escapar. Em São Paulo, por exemplo, dizia-se que algumas peças conseguiam fazer carreira nos palcos da cidade principalmente por conta do suborno que envolvia os censores federais.²²⁷

Obviamente, as proibições feitas pelos censores eram seguidas de protestos por parte da classe teatral. Todavia, esses embates mostravam-se mais “acesos” à medida que a proibição recaísse sobre um dramaturgo brasileiro conhecido ou estrangeiro, como foram os casos de Tennessee Williams (com *Um bonde chamado desejo*) e de Jorge Andrade (com *Senhora da boca do lixo*, em 1968), cujas interdições levaram a classe

²²⁷ “Para Dona Judith, corrupção na Censura é intriga”. *Jornal da Tarde*, 10/01/1968.

teatral paulista e carioca a cerrar as portas dos teatros em protesto. No caso dos autores mais jovens, a censura sofrida, embora noticiada, não chegava a gerar mobilizações.

O fato de a classe teatral conseguir arrancar um texto das garras da censura e montá-lo com a sua autorização (principalmente a partir de 1967) possuía diversos significados. Quem o conseguisse passava a possuir uma espécie de ascendência sobre a classe, ganhava visibilidade no noticiário da imprensa diária e, ao fim, conseguia atrair o público para a montagem, o qual, dado o contexto de proibições, se mobilizava para ser espectador de um autor proibido.

Moral, bons costumes, família e preservação da ordem eram as palavras empregadas pelos censores para justificarem suas proibições. Entretanto, era justamente aquilo que se proibia em razão desses valores que mobilizava o público a ir ao teatro. O palavrão, a nudez, o erotismo, o sexo, o questionamento das relações binárias, a denúncia da condição de gênero, a crítica ao sistema, a crítica ao poder, as drogas, entre outras coisas, se povoassem a obra do dramaturgo, já o colocavam numa posição de vanguardista, ao menos para o público que o consumia.

A maioria dos espectadores que se dirigiam ao teatro na segunda metade da década de 60 – no Rio de Janeiro e em São Paulo – era formada por estudantes (para este grupo sempre havia descontos especiais), intelectuais e seguidores da classe média que buscavam formas de lazer requintadas.

Para os estudantes e os intelectuais, principalmente aqueles que não se alinhavam ao ideário do Golpe de 1964 (por sinal, a maioria), os militares eram a encarnação do mal; portanto, desobedecer ao roteiro prescrito por eles em relação aos espetáculos teatrais era um modo sutil de desautorizá-los, de questioná-los e de

manifestar uma atitude de desobediência ao regime. Os dramaturgos de assuntos proibidos eram a vanguarda porque o público assim o queria.

Heloisa Buarque de Holanda, autora de *Impressões de viagem: CPC, vanguardas e desbunde: 1960/1970* – primeiro trabalho de pesquisa acadêmica que tomou a produção cultural brasileira da década de 60 como objeto de investigação –, constatou como o ideário do vanguardismo não estava orbitando apenas em setores da *intelligentsia*; ele também estava sendo integrado aos esquemas de produção e consumo:

[...] a produção cultural engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema – teatro, cinema, disco –, e a ser consumida por um público já “convertido” de intelectuais e estudantes de classe média. A perda de contato político com o povo e a incapacidade de uma reflexão crítica a respeito da derrota sofrida criaram, num primeiro momento, uma situação em que a produção artística preserva-se marcadamente didática e ingênua – apregoando obviedades para um público “culto” e, grosso modo, de esquerda. Os espetáculos são verdadeiros meetings em que a *intelligentsia* renova entre seus pares suas inclinações populares, anti-imperialistas, socialistas e revolucionárias. Mais do que nunca a intelectualidade faz sua opção “revolucionária” uma opção “espiritual”. Enquanto ela reitera em seus encontros cívico-teatrais os propósitos de não dar tréguas à ditadura e aos yankees, sua produção começa a formar um público consumidor de cultura “revolucionária” – um processo que virá por vários caminhos, nos anos seguintes e até nossos dias, configurar um rentável comércio de obras engajadas, perfeitamente integradas aos esquemas de produção e consumo controlados pelo sistema.²²⁸

Entre os anos de 1966 e 1968, ainda que houvesse um ou outro dramaturgo em início de carreira estreando uma obra inédita, os olhares da crítica teatral, das empresas e da censura estavam quase que totalmente dirigidos à estreia dos novos textos de Plínio Marcos e à repercussão que eles poderiam causar. O *JT*, por exemplo, dedicava várias reportagens ao dramaturgo, enfatizando quase sempre o fato de ser ele um dos autores mais censurados no Brasil, e um dos mais admirados pelos críticos e pela classe

²²⁸ HOLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p.30-31.

artística. Em relação às companhias sediadas em São Paulo, as atenções estavam totalmente direcionadas para as produções do Teatro Oficina e do Arena.

A permanência dos militares no poder e as diversas medidas que tomaram para o estabelecimento de um Estado de exceção (o qual garantiria sua continuidade na condução do país) ia, aos poucos, desarticulando todas as estratégias legais de reivindicação de direitos orquestrada pela sociedade civil. O grande golpe a essas movimentações foi dado algumas semanas antes do final do ano de 1968: a edição do Ato Institucional nº.5 colocava fim às esperanças de retorno ao Estado democrático de direito.

O ano de 1969 abria-se para a classe teatral como um ano desalentador: proibida de protestar contra os atos da Censura (como fizera ao longo de 1968), ela estava ciente de que provavelmente muito pouco poderia ser feito no momento da perseguição dos censores às obras dos dramaturgos e às montagens.

Confirmando tal tendência que rondava os assuntos teatrais nesse momento, desapareceram todas as reportagens que davam conta de grandes mobilizações comandadas pela classe artística teatral do Rio de Janeiro e de São Paulo contra a Censura ao noticiário sobre teatro do *JT* em 1969, como ocorrera no anterior. Para tornar o quadro mais dramático do que já estava, a repentina morte de Cacilda Becker (principal representante da classe teatral paulista nos enfrentamentos aos censores) reforçava um pouco mais a ideia, pelo menos na imprensa, de uma classe teatral que perdia sua força de mobilização nos enfrentamentos ao inimigo.

O clima de desmobilização que rondava a classe artística em 1969 refletia-se nos comentários de Sábato Magaldi, principalmente durante o primeiro semestre daquele

ano. Embora não se prendesse ao relato do cotidiano teatral na cidade, havia uma certa descrença quanto aos rumos do teatro no país; entre puxões de orelha nos diretores e críticas severas aos elencos das montagens, o crítico começava a demonstrar uma certa aversão às montagens que não tomavam “a dramaturgia como obra de arte”.

As montagens dos textos de Leilah Assunção (*Fala baixo senão eu grito*), José Vicente de Paula (*O assalto*), Consuelo de Castro (*À flor da pele*) e Isabel Câmara (*As moças*), encenados a partir do mês de agosto de 1969, no entanto, representaram para Sábato Magaldi a possibilidade de retomar seus apontamentos sobre os rumos da dramaturgia no Brasil e, ao mesmo tempo, marcar sua posição com relação à união de teatro e política.

A montagem dos textos de Leilah Assunção, José Vicente de Paula, Consuelo de Castro e Isabel Câmara foi, sem dúvida, um acontecimento especialíssimo para o crítico. Mal havia começado o segundo semestre e Magaldi resolvera fazer um balanço daquele ano. Normalmente as indicações sobre as montagens teatrais de um dado ano apareciam no seguinte; mas, para comentar o aparecimento desses autores, o encaminhamento foi de outra ordem.

A manchete da reportagem era “A grande força do nosso teatro”²²⁹. No subtítulo, a matéria indicava um dado mais interessante ainda: “Sábato Magaldi conta aqui porque este é um ano importante para o teatro brasileiro”.²³⁰ Em seu texto, o comentarista falava dos novos autores que já haviam estreado na cidade (Leilah Assunção e José Vicente de Paula) e daqueles que seriam montados num futuro próximo. No caso, ele referia-se a Consuelo de Castro, que estrearia no mês de setembro, e Isabel Câmara, no

²²⁹ “A grande força do nosso teatro”. *Jornal da Tarde*, 26/08/1969.

²³⁰ *Idem*.

mês de outubro, demonstrando, com isso, que estava por dentro das propostas das obras das duas dramaturgas.

Na longa reportagem de página inteira (retomando um pouco o estilo de trabalho desenvolvido por décadas no jornal *O Estado de S. Paulo*), o crítico apresentava, com um tom perceptivelmente animado, um grande painel sobre o que estava ocorrendo no teatro paulista durante o ano de 1969.

Entre as montagens de Shakespeare (*Romeu e Julieta*, *As alegres comadres de Windsor* e *Hamlet*), Ibsen (*O inimigo do povo*), Brecht (*Nas selvas das cidades*), Schiller (*Intrigas e amor*), Genet (*O balcão*), Molière (*Dom Juan*) e Sófocles (*Antígona*), Sábato Magaldi afirmava ser esse ano o do autor brasileiro na cidade de São Paulo, na qual se encenava Millôr Fernandes (*Ato sem perdão*), Ariano Suassuna (*Auto da Compadecida*), João Cabral de Melo Neto (*Morte e Vida Severina*), Lauro César Muniz (*A comédia atômica*), Renata Pallotini (*Escorpião de Numancia*), Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal (*Arena Canta Zumbi*), Oduvaldo Viana Filho (*Corpo a corpo*), Leilah Assunção (*Fala baixo senão eu grito*), Antônio Bivar (*O cão siamês*), José Vicente de Paula (*O assalto*), Plínio Marcos (*Jornada de um imbecil*), além das futuras estreias de Consuelo de Castro (*À flor da pele*) e Isabel Câmara (*As moças*).

O apontamento do crítico era certo. O balanço antecipado necessário e seus festejos, quase que conclamando a classe artística a secar as lágrimas e a olhar para diante, começava a se explicar em números. Apesar de todas as podas feitas pela censura, a dramaturgia brasileira reflorescia nos palcos da cidade. Era a primeira vez na carreira do teatro moderno em São Paulo que o número de dramaturgos nacionais em cena era superior ao de estrangeiros. Sábato Magaldi apontava a existência de vários fatores operando para que esse fenômeno fosse possível:

[...] Muitos fatores contribuíram para essa floração teatral sem precedentes. Cabe registrar, antes de mais nada, o crescimento natural do teatro, desde a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia, em 1948, acompanhando o cosmopolitismo evidente de São Paulo. Depois, se a televisão procura o entretenimento fácil, o teatro tornou-se o refúgio da verdadeira criação artística, liberta das engrenagens dos interesses comerciais. E, principalmente, o teatro recebeu um amparo efetivo do Governo do Estado, que o estimula no caminho criador.²³¹

Não deixa de ser interessante observar que, em nenhum momento do balanço, o crítico apontava para o interesse do público em ser espectador do autor brasileiro. Nitidamente, ele fugia da ideia de um suposto nacionalismo, que tivesse tomado o espectador, mas preferia explicar o sucesso do autor brasileiro nos palcos paulistanos a partir dos meandros burocráticos de fomento ao teatro adotado pelo Governo do Estado de São Paulo:

[...] Não é difícil relacionar o surto da nossa atividade cênica com a política adotada pela Comissão Estadual de Teatro. Ela decidiu, em tese, aplicar a metade de sua verba destinada ao teatro profissional, que atingirá um milhão de cruzeiros novos, no auxílio às peças brasileiras. Compreende-se que os empresários, movidos pela necessidade de sobrevivência, preferiram muitas vezes oferecer o repertório testado no estrangeiro. Quando se encerrou o prazo do primeiro edital da CET, candidatou-se à ajuda um número muito maior de textos vindo de outros países. Como a Comissão subvencionou muito mais fartamente obras nacionais, os empresários sentiram-se garantidos, ao concorrerem no segundo prazo, para investir no autor brasileiro. Três quartos dos pedidos de subvenção destinaram-se à montagem dos nossos dramaturgos. E, ultrapassados o receio da encenação de uma incógnita para o público, chegou-se à montagem, no último prazo do edital, a um equilíbrio salutar, que nada tem a ver com um nacionalismo de encomenda, proclamado para se fazer jus à verba do Governo. [...] Em todo o mundo não há teatro de arte sem subsídios do governo.²³²

Ora, os empresários, de acordo com a exposição de Magaldi, estariam se adequando a uma demanda imposta pelo poder público em relação às montagens dos textos nacionais, e não o contrário. Tais colocações, vistas a partir do local que o crítico

²³¹ “A grande força do nosso teatro”. *Jornal da Tarde*, 26/08/1969.

²³² *Idem, ibidem.*

elegeu para explicar o sucesso dos dramaturgos brasileiros em 1969, colocam em questão parte do ideário difundido sobre o papel que muitas companhias tiveram na difusão da obra de alguns dramaturgos. Se elas o haviam feito é porque tinham sido apoiadas pelo Estado, pelo menos no caso de São Paulo.

Posto isso, foi dentro dessa atmosfera de balanço em que Sábato Magaldi reafirmava sua convicção de ser o Estado o principal agente de fomento às artes cênicas, que o crítico começou a recepcionar os autores-revelação de 1969.

O ano do autor brasileiro, como o crítico do *JT* classificou 1969, era, na sua perspectiva, o do jovem autor brasileiro, que chegava aos palcos empregando novos procedimentos de linguagem:

[...] 1969 é o ano do autor brasileiro. E, especialmente, do jovem autor brasileiro, que está enriquecendo nossa dramaturgia com um vigor e uma linguagem nova.

A ideia da busca de caminhos inéditos por parte dos dramaturgos brasileiros era uma indicação que rondava os apontamentos de Magaldi desde 1966. As estreias de Leilah Assunção e José Vicente de Paula, durante o segundo semestre de 1969 em São Paulo, deram a oportunidade ao crítico de indicar por quais caminhos enveredavam os textos da nova geração. É mister lembrar que, até essas duas estreias, Magaldi fazia apenas sugestões de uma nova linguagem sendo empregada na escrita dos autores, sem maiores preocupações em defini-la.

Em agosto daquele ano, a questão da constituição dessas novas linguagens dos jovens dramaturgos foi finalmente enfrentada por Sábato. Ao tomar aspectos das montagens daqueles dois autores, o crítico aproveitava para realizar uma espécie de “ajuntamento”, no qual apareciam Consuelo de Castro e Isabel Câmara. Em vez de

tomar cada um dos autores e suas respectivas obras, ele preferiu associá-los a um denominador comum que, de acordo com seus apontamentos, passava necessariamente pela questão da experiência pessoal de cada um levada ao palco – o que conferia às obras um tom de sinceridade. Isso, portanto, seria a chave do sucesso em relação ao público:

[...] se são espantosas as revelações de autores, deve procurar explicá-las, encontrando para elas um possível denominador comum. Ninguém terá dificuldade em reconhecer um ponto de contato entre os talentos da nova geração: todos se confessam no palco, exprimem sem rodeios a sua experiência pessoal, vomitam com sinceridade o mundo que reprimiram nos poucos anos de vida. Essa postura carrega as obras, fundamentalmente, de uma grande sinceridade, logo reconhecida pelo espectador, em geral aparentando ao dramaturgo na experiência urbana das metrópoles. Os autores estreantes não estão inventando entrecos artificiais e não aplicam às suas personagens esquemas teóricos de comportamento político e social. Eles se põem a nu, com uma liberdade de linguagem que poderia assustar certos pudores e os ouvidos tímidos. Como o teatro funciona pela autenticidade, as peças novas representam a iluminação do mundo interior que a plateia tem prazer de devassar. Daí o sucesso, por exemplo, de *Fala baixo* e *O assalto*.²³³

A condição encontrada pelos jovens autores para expor suas vivências no palco, na perspectiva de Sábato Magaldi, ligava-os a Plínio Marcos, que aparecia também (pelo dado da vivência) vinculado aos grandes nomes da dramaturgia moderna brasileira: Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Dias Gomes.

É importante salientar, no entanto, que o termo vivência – que, também, pode ser tomado por experiência humana, nesse momento contrapunha-se, para Magaldi, à tendência que unia teatro e política no Brasil. De acordo com seus apontamentos, era esse pensamento o grande representante do artificialismo ou das aparências enganosas, uma vez que “sacrificava a vivência a uma ideia teórica a ser exposta”. Todavia, no

²³³ *Ibidem*.

balanço do dia 26 de agosto, o crítico do *JT* não definia quem seriam os representantes de tal artificialismo, ou mesmo onde ele estaria localizado. Afirmava, quase num tom lamentoso, apenas que “num certo momento o desejo de participação levou a um teatro político”.

[...] Quem abriu esse caminho foi Plínio Marcos. Ou, se quisermos ir mais longe, Nelson Rodrigues. O autor de *Vestido de Noiva* captou o diálogo vivo do cotidiano, revolveu o íntimo das criaturas, descobriu as motivações secretas, indo aos arquétipos. Depois dele vieram Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Dias Gomes e alguns outros. Num certo momento o desejo de participação levou a um teatro político, em que se sacrificava a vivência a uma ideia teórica a ser exposta. Enquanto se ligou a essa fórmula, Plínio Marcos quase sucumbiu, realizando várias peças sem importância. Seu teatro explodiu quando ele se libertou dos *slogans*, para revelar em *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne* a verdade de sua experiência humana. Dessa forma ele restabeleceu o fio inaugurado pela dramaturgia de Nelson Rodrigues e, com a veemência de sua revolta facilitou aos jovens a sondagem de motivos paralelos. Hoje em dia o dramaturgo que esconder em aparências enganosas corre o risco de não ser ouvido por ninguém.

Fora o processo de lastreamento que Sábato Magaldi realizou para a obra dos quatro autores iniciantes, havia ainda indicações sobre uma outra característica que marcava o teatro desses dramaturgos: a existência de apenas duas personagens em cena.

Na leitura proposta pelo crítico, essa especificidade não seria fruto de qualquer ajuste econômico que viesse a atender às demandas impostas pelos empresários teatrais no se referia ao número de papéis numa peça; ela se contrapunha justamente àquilo que não era admitido no campo do discurso público: o desnudamento da intimidade. A beleza, para o crítico, estava justamente nisto: poder falar de aspectos do mundo das relações privadas em cena, sem pudores ou se dobrando às atitudes sugeridas por qualquer demanda teórica.

As duas personagens, que marcavam cada um dos textos indicados, traduziam dentro do ideário de Magaldi os possíveis diálogos; conseqüentemente, o registro das angústias de uma mocidade nascida a partir dos anos 40 e que estava descolada das receitas teóricas e *slogans* que porventura indicassem os caminhos para a um estado de revolução.

Entre aspectos quase diluídos de uma luta de classes e questionamentos, principalmente das relações de poder, os quatro dramaturgos inventariavam, através de suas personagens, as relações herdadas de um mundo agonizante que os sufocava, apontavam para seus desejos mais íntimos e confessavam (na medida em que abandonavam o plano dos sonhos para pisar a realidade) a impossibilidade de encontrar saídas fáceis para aquilo que os oprimia e angustiava.

A condição de confessar os desejos e ao mesmo tempo reconhecer os limites para qualquer tomada de ação indicava, para Sábato Magaldi, aspectos de uma dramaturgia com características verossímeis e maduras. A intuição de que as obras (inicialmente de Leilah Assunção e José Vicente de Paula) representariam os gritos de uma geração levou o crítico a utilizá-las como modelo para criticar os possíveis textos que estivessem sendo criados, ou mesmo executados à luz de teorias e *slogans*. Na ideia de teatro defendida por Magaldi, o artificialismo e as atitudes postiças eram dois pecados mortais.

Sem maiores considerações sobre os efetivos representantes daquilo que considerava o artificialismo da dramaturgia na década de 60 (talvez para evitar grandes polêmicas), Sábato Magaldi, nas entrelinhas de seu balanço de agosto, alertava para o perigo de se abrir mão do teatro como arte para inscrevê-lo no campo da política, do comício ou do assembleísmo. Em suas observações, Leilah Assunção, José Vicente de

Paula, Consuelo de Castro e Isabel Câmara conseguiram, ao colocar o gênero da confissão em cena, lançar novas perspectivas para a criação dos dramaturgos no país:

[...] É de se perguntar a razão de todos esses textos colocarem em cena apenas duas personagens. Seriam motivos econômicos, já que os empresários se assustam com a distribuição de numerosos papéis? Está claro que não: esse teatro é feito de confidências, de desnudamento do mundo interior. As grandes assembleias sugerem, em geral, as atitudes postíças e esses autores preferem a verdade, dita sem entraves no recolhimento dos casais. Está claro que não se pode fazer uma dramaturgia só com esse gênero de confissão, mas ela vale também, como exercício para outros voos. Que se pode esperar de dramaturgos talentosos.²³⁴

No único exercício de comparação que Sábato Magaldi dedicou-se a fazer sobre os novos escritores teatrais, em “A grande força do nosso teatro”, referia-se ao tipo de teatro que Leilah Assunção, José Vicente de Paula, Consuelo de Castro e Isabel Câmara faziam em relação a outros países. Em suas colocações, eles representavam o teatro de autor; entretanto, fora do país as pesquisas teatrais ganhavam novas envergaduras, que o crítico indicava como as tendências contemporâneas do teatro mundial.

Na Europa e nos EUA, voltava-se ao teatro do diretor. A grande figura naquele momento era o polonês Jerzy Grórowski que, de acordo com Magaldi, “[descobria] nos clássicos o mito que os [atualizava] nos nossos dias”. O crítico falava também das novas experimentações com a dramaturgia feitas pelo Living Theatre, que “insatisfeito com a dramaturgia vigente”,²³⁵ partia para a criação coletiva do elenco.

No Brasil, de acordo com os apontamentos do crítico, os únicos que estariam em sintonia com essas tendências mais contemporâneas seriam o Arena (com o método do Coringa, criado por Augusto Boal a partir das indicações da obra teórica de Bertolt

²³⁴ *Ibidem.*

²³⁵ *Ibidem.*

Brecht) e o Oficina que, mais uma vez, reorientara suas pesquisas para assumir as propostas de Grotowski. No caso das montagens, Sábato apontava para a encenação de *Cemitério de automóveis*, de Fernando Arrabal, dirigida pelo argentino Victor García, em São Paulo, setembro de 1968.

[...] Esse teatro parece, à primeira vista, um teatro de autor, em contradição com o teatro de diretor, que seria a moda das experiências mais avançadas nos outros países. Por toda parte, fala-se muito no Teatro-Laboratório de Grotowski e no “mambembe” fascinante do Living Theatre norte-americano. Grotowski descobre nos clássicos o mito que os atualiza nos nossos dias, adaptando à linguagem de hoje. O Living insatisfeito com a dramaturgia vigente parte para a criação coletiva do elenco, fundada na realidade contemporânea. Aqui mesmo em São Paulo, já vimos, no *Cemitério de automóveis*, a inspiração do diretor Victor Garcia, que, vindo das concepções de Artaud, encontra a forma ideal para o universo de pânico de Arrabal. Augusto Boal desenvolveu, no Teatro de Arena, a teoria Coringa, derivação do sistema brechtiano, em consonância com uma dramaturgia escrita para ela. E José Celso Martinez Correa partiu no Teatro Oficina, do realismo stanislavskiano, passando pela forma épica de Brecht, para experimentar agora o caminho de Grotowski. E não bastasse isso, viajará na próxima temporada por toda a América Latina, numa aventura teatral que tem muito da vida errante do Living Theatre.

Destarte, parece-nos que o surgimento de uma dramaturgia com características urbanas e feitas por jovens na casa dos vinte anos não chegaram a ter uma grande representatividade para núcleos como o Arena e o Oficina, afinal de contas, no momento em que eles ascenderam aos palcos, o interesse daqueles grupos se manifestava em outras áreas do universo teatral. O diretor José Celso Martinez Corrêa ao tratar da produção dos novos dramaturgos no início da década de 1970, embora indicasse sua identificação com eles, afirmava que suas criações (com relação ao tipo de teatro para o qual o Oficina enveredava no final da década de 60) possuíam um caráter de peças tradicionais e que as obras deles, no limite, alimentariam uma faixa de consumo. Na perspectiva de Corrêa, não havia nada de vanguardista na produção dos jovens dramaturgos de 1969:

[...] Eu me identifico com esses autores, mas não com o trabalho deles. Eles estão alimentando uma faixa do consumo. Colocam suas experiências vitais nos limites de uma peça tradicional. Talvez isso aconteça por eles ainda estarem compartimentados. A vida deles é muito rica, mas extremamente solitária e seus trabalhos, quando encenados, eu acho que são traídos.²³⁶

O teatro de autor (que fora recolocado na cena pelos autores do Absurdo, na Europa e nos EUA) chegava ao país com duas décadas de atraso. Em relação a esse tipo de teatro, Magaldi chegava a alertar que, mesmo que o texto fosse a grande vedete em cena, as obras dos quatro estreantes podiam oferecer bons resultados aos diretores e atores que quisessem explorá-las:

[...] Os jovens dramaturgos não fazem, contudo, um teatro de autor, no sentido de que o teatro é a finalidade única do espetáculo. Todas essas peças oferecem oportunidades excelentes aos intérpretes, que aliás, têm sabido aproveitá-las. E elas exigem, também, o encenador inteligente e sensível, que possa explorar-lhes todas as virtudes cênicas. Não há dúvidas de que jovens encenadores como Fauzi Arap, Emílio Di Biasi, Clóvis Bueno e outros se vão afirmando junto com a nova dramaturgia brasileira.²³⁷

Já nos últimos parágrafos do balanço teatral de agosto de 1969, Sábato Magaldi utilizaria pela primeira vez na imprensa a expressão “nova dramaturgia”, ainda escrita em letras minúsculas.

Entre a estreia de novos dramaturgos na cena teatral brasileira e as novas tendências que rondavam as produções teatrais da Europa e nos EUA, o crítico do *JT* lançava uma última opinião sobre o que representava para o teatro brasileiro os trabalhos de Leilah Assunção, José Vicente de Paula, Consuelo de Castro e Isabel Câmara. De acordo com a sua perspectiva, não se tratava apenas de uma nova dramaturgia em cena, mas também da possibilidade de conhecer os trabalhos de novos

²³⁶ FILHO, Ibanes. Lição de voltar a querer. In: STAAL, Ana H. Camargo. *Zé Celso Martinez Corrêa: Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevista (1958-1974)*. São Paulo: Ed 34, 1998, p.214.

²³⁷ *Ibidem*.

diretores: Fauzi Arap (*O assalto*), Emílio Di Biasi (*O cão siamês*), Clóvis Bueno (*Fala baixo senão eu grito*) e dos novos atores: Marília Pera e Paulo Villaça (*Fala baixo senão eu grito*), Francisco Cuoco e Paulo César Pereio (*O assalto*), Peri Salles (*À flor da pele*) e Selma Caronezzi (*As moças*).

No caso dos autores, diretores e elencos envolvidos com a Nova Dramaturgia, algumas precisões ainda se fazem necessárias. Em relação aos autores, no panorama criado para o *JT* em 1969, Magaldi tratava quase que exclusivamente dos dramaturgos que estrearam nesse ano. Antonio Bivar, embora citado por retornar à cidade com a montagem de *Cão siamês*, não era mencionado como um dos inovadores. Tal questão, ao que tudo indica, estava simplesmente vinculada ao ano de estreia do primeiro texto do autor na cidade. A montagem de *Cordélia Brasil* no Teatro de Arena (em 1968) foi muito elogiada pela crítica paulista. Sábato Magaldi sabia do difícil processo que autor enfrentara para conseguir levar a peça à cena e, ao comentá-lo, indicava-o como um jovem autor em início de carreira cujo texto apresentava uma linguagem inovadora, seguindo, portanto, a trilha aberta por Plínio Marcos.

A propaganda que circulou no *Jornal da Tarde* sobre *O cão siamês* lembrava ao leitor que Bivar ganhara no ano anterior todos os prêmios destinados ao teatro no Rio de Janeiro e em São Paulo, além de reproduzir algumas anotações que os críticos fizeram sobre o trabalho do autor em sua peça de estreia: “jovem, rebelde, insubordinado e provocante”.²³⁸ O autor era lembrado mais pelas impressões que causava do que propriamente por aspectos da sua biografia. Na crítica feita à peça²³⁹, Magaldi apontava que Antonio Bivar, entre os jovens autores, era aquele que possuía maior gosto pela poesia.

²³⁸ “O cão siamês”. *Jornal da Tarde*, 14/08/1969.

²³⁹ *Idem*.

A associação mais direta entre as obras de Antonio Bivar, José Vicente de Paula, Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara – como jovens dramaturgos em início de carreira e que realizariam um teatro de autor –, com aproximações das obras dos dramaturgos do Teatro Absurdo apareceu no livro *Moderna dramaturgia brasileira*, que trazia textos mais longos sobre esses autores (exceto sobre Antonio Bivar) feitos pelo crítico em 1969. Ao cotejarmos esses textos com aqueles que circularam no *Jornal da Tarde* no período em questão, observamos que são totalmente diferentes.

Parece claro, no entanto, que com o passar do tempo, Sábato Magaldi foi agregando outras interpretações e informações para aquilo que classificou como “Nova Dramaturgia”, como podemos observar, por exemplo, em *Panorama do teatro brasileiro*, no apêndice intitulado “O texto no moderno teatro”²⁴⁰, provavelmente escrito na primeira metade dos anos 80:

[...] Os textos surgidos em 1968 e 1969 aproveitavam, em várias direções, a exacerbação do conflito de duas personagens, vindas de *Dois perdidos numa noite suja*. Ao menos cinco peças situam-se nessa linha: *Cordélia Brasil*, de Antonio Bivar; *O assalto*, de José Vicente; *Fala baixo senão eu grito*, de Leilah Assunção; *À flor da pele*, de Consuelo de Castro; e *As moças*, de Isabel Câmara. A desilusão pelo recuo do movimento internacional de maio de 1968, as forças repressoras que tomaram maior fôlego com o Ato Institucional nº.5, o escárnio ao Poder diante das necessidades legítimas do povo forçaram esse grupo a defender-se em códigos subjetivos, confundidos com a ideia de que ele via o mundo a partir do próprio umbigo. A ausência de preconceitos encontrará, nessa dramaturgia, o resultado da sufocação, a que se deu reposta rebelde, de vários tipos. Bivar prenuncia a desagregação apocalíptica. José Vicente mistura revolta existencial contra a injustiça dominante e enfrentamento da temática do homossexualismo, que se tornaria exigência dos diretos das minorias. Leilah Assunção retratou a condição feminina, outro tema que ganha corpo nos movimentos justo de hoje em dia. Consuelo de Castro pôs em confronto a linha comunista ortodoxa e a anarquista, nos seus descaminhos individuais. E Isabel Câmara imprimiu delicadeza, a que não falta a sugestão de lesbianismo, ao relacionamento de duas jovens na luta pela sobrevivência nos grandes centros urbanos. À distancia de uma década e meia, alteraram-se forçosamente os rumos de cada um [...]. A proximidade no tempo dificulta a avaliação dos acréscimos verdadeiros.

²⁴⁰ Edição consultada *Panorama do teatro brasileiro*. 3ª ed. 1997.

Tais releituras do crítico tiveram um impacto significativo sobre alguns dos trabalhos que tomaram a Nova Dramaturgia como objeto de análise. Pelo menos nos comentários críticos do *Jornal da Tarde*, não havia uma associação entre os cinco jovens dramaturgos e os autores do Absurdo. Sábato Magaldi estava mais preocupado em apontar as qualidades dos textos e indicar se a direção e o elenco haviam conseguido digerir as propostas dos dramaturgos. Observando cada uma das críticas produzidas para as montagens dos textos em questão nota-se que o comentarista sempre apontava para alguma falha no desempenho dos atores mais jovens.

Quanto aos diretores e elencos que estiveram envolvidos com as peças dos jovens dos novos dramaturgos não eram somente os mais jovens: Flávio Rangel, que conseguira se destacar desde o final dos anos 50 como diretor, envolveu-se profundamente com a encenação de *À flor da pele*, conforme apontava Sábato Magaldi na crítica à peça:

[...] mercê elogios antes de mais nada pela atitude intelectual superior de ter posto seu maior conhecimento de teatro a serviço da autora e de uma peça de ideias diferentes das suas.²⁴¹

Maurice Vaneau foi outro diretor bastante conhecido (principalmente por sua trajetória no TBC) e que tomou para si o desafio de encenar *As moças*. No caso dos elencos, a situação era a mesma: Miriam Mehler (*À flor da pele*) e Célia Helena (*As moças*) eram atrizes que começaram a ganhar notoriedade na cena paulista desde o final dos anos 50. Ambas atuaram nas principais empresas em atividade na cidade: Teatro Brasileiro de Comédia, Teatro Arena, Teatro Oficina e Teatro Maria Della Costa. O

²⁴¹ *Jornal da Tarde*, 27/10/1969.

envolvimento de Célia Helena com os textos dos novos dramaturgos foi mais duradouro. Na década de 70, ela participaria da montagem paulista de *Hoje é dia de rock*, de José Vicente.

À guisa de conclusão, nas última linhas do primeiro texto que Sábato Magaldi publicou no *JT* acerca da estreia novos dramaturgos, o crítico, embora o período não admitisse tantos festejos, falava com esperança dos novos rumos da dramaturgia:

[...] O panorama resulta, assim, alentador. Não se observa uma maneira única, a palavra de ordem uniforme, que abrange as várias realizações. Sente-se ao contrário, a diversidade, a pluralidade de tendências típicas de um teatro aberto, em franco progresso e apto a enfrentar todos os estilos. São incontestáveis hoje, em todos os campos, a riqueza e a seriedade do teatro brasileiro.²⁴²

Para Magaldi, a Nova Dramaturgia era a grande prova de que a moderna dramaturgia brasileira conseguira amadurecer, abrir-se para aquilo que estava acontecendo no mundo gerando, com isso, seu próprio movimento de universalização. Para ele, já não estávamos mais fechados em questões que diziam apenas respeito aos habitantes do país “das cascatas, palmeiras, arazás e bananeiras”²⁴³. Apesar de um regime ditatorial caracterizado pela violência e pela censura cerrada, ainda recebíamos informações, que penetravam no Brasil via cinema, jornais de circulação diária, revistas, registros fonográficos, televisão, livros especializados, relatos de viagens, debates intelectuais reproduzidos em rodas de conversas; em suma, mídias que, com maior ou menor influência, nos situavam com relação às movimentações da cena internacional e que tiveram um impacto sem precedentes para a constituição da identidade de uma geração.

²⁴² “A grande força do nosso teatro”. *Jornal da Tarde*, -26/08/1969.

²⁴³ Trecho da canção *Marginália II*, de Torquato Neto e Gilberto Gil.

Lembremos, todavia, que a recepção das ideias veiculadas pelos diversos formatos de mídia existentes no período não era, de modo algum, passiva. As informações em circulação eram retrabalhadas, rearranjadas, readaptadas e recriadas ao nosso estilo peculiar de ser. Aqueles que melhor se assenhoravam delas estavam estabelecidos nos centros urbanos do país e eram oriundos das classes mais abastadas, possuindo um grau de escolaridade acima da média da maior parte da população brasileira.

O ano de 1969, embora na crítica de Sábato Magaldi fosse considerado extremamente positivo para a dramaturgia brasileira, fechava com a ausência de vários outros textos nos palcos. Assunção, Zé Vicente, Bivar, Castro²⁴⁴ e Câmara, perfurando o esquema da censura, conseguiam dar algumas pistas do que estaria passando pela cabeça da mocidade que se dedicava ao ofício da escrita teatral no final dos anos 60. Não tiveram a mesma sorte naquele ano, dado o poder que os censores tinham nas mãos: Orris Soares, Jefferson Bacelar, Carlos Campanella, Hélia Terezinha Giácomo, José Antonio Pinto Arantes, Dalton Sala Jr., Vitor Hugo Recondo, Carlos Mero, Leda Sylvia, Milton Lautenschlager, Gabriel Álvaro Novaes, Roberto Mara, Ítalo Cúrcio, Fernando Pinto, Reginaldo Cipollatti e Carlos Queiroz Telles²⁴⁵.

Sábato Magaldi, ao recepcionar aos jovens dramaturgos (considerando-se para tanto, os apontamentos de agosto de 1969) não partia necessariamente da montagem, que era a característica do seu comentário no *JT* desde janeiro de 1966; nesse caso, ele preferia apresentar ao público o significado dos textos para a história da moderna dramaturgia brasileira. Segundo suas indicações, eles restabeleceriam, principalmente

²⁴⁴ Em 1968, José Vicente, Antonio Bivar e Consuelo de Castro tiveram seus textos confiscados pelos censores. A produção *Leilah Assunção* foi vetada em 1970.

²⁴⁵ PACHECO, Tania. Teatro e Poder. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005, pp.269-277.

por conta da influencia da obra de Plínio Marcos, a linha inaugurada por Nelson Rodrigues o que, para o crítico, era o registro do “diálogo vivo do cotidiano”.

Acolhia Leilah Assunção, José Vicente de Paula, Consuelo de Castro e Isabel Câmara, ciente de que não se tratava apenas de autores em início de carreira, como representantes de uma geração de dramaturgos e dramaturgas que eram impedidos de ascender à cena pelo poder de coerção dado aos censores.

Num momento da história do teatro brasileiro marcado por censura, mercantilização do trabalho teatral (principalmente na visão de intelectuais de esquerda), vinculação entre arte teatral e militância político-partidária (de acordo com os apontamentos dos chamados intelectuais “puros”),²⁴⁶ redefinições no método de trabalho dos críticos vinculados aos ideários do teatro moderno na imprensa, crise financeiras das companhias e morte de mitos construídos em vida, os novos dramaturgos, no discurso de Magaldi, apareciam por um lado quase que na condição de heróis. Primeiramente, porque tinham escapado da censura e porque conseguiram – a partir de assuntos um tanto marginais para o repertório vigente – contribuir decisivamente para o processo de amadurecimento da dramaturgia brasileira, para a universalização dos seus temas e o reencontro com a sua autenticidade.

Dentro dessa ideia de ser um herói sendo um marginal, o artista plástico Hélio Oiticica (autor da obra *Seja marginal. Seja herói*), lançava, em 1968, em entrevista, os primeiros e mais sofisticados discursos sobre essa questão. Estar na condição de um

²⁴⁶ No final da década de 1920, o filósofo francês Julien Benda escreveu o livro *A traição dos intelectuais*, e nele o autor defendia, *grosso modo*, que a função do intelectual seria dedicar-se à verdade, à justiça e à razão, as quais não poderiam se integrar aos interesses práticos ou, se quisermos, às paixões políticas. Essa obra teve uma influência fundamental na intelectualidade francesa. Alguns dos jovens que partilhavam desse ideário chegaram ao Brasil para serem professores da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, durante a década de 1930. O debate sobre as vinculações entre intelectuais e política foi reposto na cena francesa na década de 60. Os filósofos Jean-Paul Sartre e Raymond Aron atuando em posições opostas foram os principais debatedores da questão.

produtor marginal nos últimos anos da década de 60 tinha íntimas vinculações com a ideia de vanguarda. Em linhas gerais, ser um marginal era ser também vanguardista:

[...] Hoje, recuso-me a qualquer prejuízo de ordem condicionante: faço o que quero e minha tolerância vai a todos os limites, a não ser o da ameaça física direta: manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação – e para isso preciso ser apenas eu mesmo segundo meu princípio de prazer: mesmo para ganhar a vida faço o que me agrada no momento.” [...] “Quando digo “posição à margem” quero algo semelhante a esse conceito de Marcuse: não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma mas propõe, por uma posição permanentemente crítica, a desmistificação dos mitos da classe dominante, das forças da repressão.”²⁴⁷

Por outro lado, levando em conta o papel que os críticos teatrais passaram a exercer na imprensa a partir da segunda metade da década de 60, Sábato operava no *Jornal da Tarde* como uma espécie de divulgador do trabalho dos novos dramaturgos, cujo principal objetivo era o de despertar o interesse das companhias teatrais para montá-los. Em São Paulo, havia em cena um interesse por tudo aquilo que tivesse alguma ligação com a ideia de vanguarda, porque existia uma faixa de público que se mostrava bastante voraz para consumir esse tipo de rotulação. O crítico literário Flávio Aguiar, ao se propor a estudar a obra do dramaturgo Qorpo Santo²⁴⁸ na década de 70, registrava uma tendência que havia, principalmente na imprensa brasileira dos anos 60, na divulgação de assuntos culturais, que corrobora nossa afirmação:

[...] A obra de Qorpo-Santo renascia na crista de uma antiga tendência da cultura brasileira: o incontido desejo de que aqui e ali, no campo do futebol, na invenção do avião, no terreno das artes, “a Europa se curve

²⁴⁷ MICELI, Sergio. Mercado de arte: Brasil 2000. In: MARQUES, R. e VILELA, L. H. (org.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p.104.

²⁴⁸ A divulgação da obra de Qorpo Santo apareceu na imprensa brasileira em 1968.

ante o Brasil”. Não era suficiente descobrir as peças de um bom dramaturgo: tratava-se de um “Ionesco”; a vanguarda europeia estava no bolso do casaco.²⁴⁹

Ao apresentar os jovens autores de 69 como a nova força que representaria a dramaturgia brasileira, Sábato Magaldi lançava novos apontamentos para o estudo da história teatral brasileira; no plano prático, no entanto, outras questões colocavam-se no caminho dessa mocidade. Além da censura (que permaneceria devastadora ao longo dos anos), a redefinição do teatro de diretor na cena internacional lançava novas questões ao teatro brasileiro, as quais deixavam menos visíveis, pelos menos no *Jornal da Tarde*, as realizações desses criadores ligados ao teatro de autor. A partir de 1970, por exemplo, a crítica de Magaldi também sofreria mudanças: o crítico deixava de se ater ao texto para tentar explicar ao público leitor o que se passava na cabeça do diretor.

Os novos dramaturgos, abençoados por Sábato Magaldi como o futuro da dramaturgia nacional, entraram em cena poucos meses antes do diretor argentino Víctor Garcia, responsável pela montagem de *O balcão* em São Paulo, afirmar no *Jornal da Tarde* que a peça de Jean Genet era velha e escrita para um palco italiano. E prosseguia:

[...] Hoje Genet sabe que se assiste ao fim da literatura teatral e que a expressão dramática passa por uma metamorfose, não por uma crise.²⁵⁰

Especulação ou não, Víctor Garcia apontava para questões que teriam desdobramentos no teatro brasileiro. Nesse sentido, nas chamadas “profecias para o teatro durante a década de 70”, Sábato Magaldi escreveria no *JT*:

²⁴⁹ AGUIAR, Flávio. *Os homens precários*. Porto Alegre: Nação/INL, 1975.

²⁵⁰ “O diretor”. *Jornal da Tarde*, 19/12/1969.

[...] O cosmopolitismo das grandes cidades, sobretudo com os meios atuais de comunicação, cria uma cadeia internacional de lançamentos que nos torna beneficiários quase que simultâneos dos sucessos estrangeiros [...]. Não reivindicamos provincianamente uma primazia internacional, mas sentimos que o nosso teatro participa de um concerto com os maiores centros do mundo.²⁵¹

Por fim, de acordo com os apontamentos de Sábato de Magaldi no *Jornal da Tarde*, os novos dramaturgos de 1969 seriam os grandes herdeiros de uma renovação dramática que começou no teatro brasileiro a partir do de 1966.

A dramaturgia de Plínio Marcos surgiu com um grito de autenticidade, sacudindo as repousadas certezas de público. A partir da observação realista, ele revelou a violência, o sadismo e a crueldade contemporânea, abrindo caminhos para que a nova geração explodisse todos os anseios reprimidos²⁵²

Outras considerações, vinculações e comparações que o crítico ofereceu para esse grupo foram feitas ao longo dos anos ou referenciadas em outras obras. Pelo menos nas páginas do *JT*, as obras dos jovens autores de 69 ofereciam ao crítico a possibilidade de apontar indícios que a dramaturgia moderna brasileira havia amadurecido e se universalizado. Fiel ao conceito da história como elemento fundamental dos seus apontamentos estéticos, Sábato Magaldi, assim como fez com Plínio Marcos, divulgava as primeiras peças de Antonio Bivar, Leilah Assunção, José Vicente de Paula, Consuelo de Castro e Isabel Câmara como aquelas que seguiam o fio da dramaturgia inaugurada por Nelson Rodrigues.

Num movimento de abrir e fechar, os novos dramaturgos, apresentavam para as apreciações dos críticos, o que seria o novo estilo de construção dramática de uma geração educada no pós-II Guerra Mundial e que se dedicava à escrita teatral, e

²⁵¹ “As profecias”. *Jornal da Tarde*, 06/01/1970.

²⁵² *Idem, ibidem.*

fechavam, na imprensa diária, as últimas discussões sobre dramaturgia nacional na década de 60; estas retornaria timidamente nos anos 80, no entanto, com mais força e vitalidade na década de 90.

A Fortuna crítica

A sugestão de Sábato Magaldi, na imprensa diária, de autores produzindo uma nova dramaturgia nos últimos anos da década de 60, se incorporou aos estudos de dramaturgia e história do teatro brasileiro. Tal indicação do crítico ao longo dos anos foram reforçadas por alguns trabalhos acadêmicos que procuraram enfrentar o assunto.

O primeiro deles foi *Dramaturgia feminina no teatro brasileiro contemporâneo: a contribuição de São Paulo*²⁵³, de Elza Cunha de Vincenzo, defendido em 1987, como tese de doutorado, na Escola de Comunicação e Artes, sobre a orientação de Clóvis Garcia.

A autora, quinze anos depois da encenação dos primeiros textos dos jovens dramaturgos nacionais e vinte e um após a estreia de *Dois perdidos numa suja*, apresentou o primeiro estudo mais aprofundado sobre esse assunto. Buscando responder a questões de gênero, que era, por sinal, um dos temas emergentes no contexto da abertura política brasileira durante os anos 80, Vincenzo se dedicou ao estudo pontual das primeiras obras de Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara e, ao mesmo tempo, tomou para si, a tarefa de tentar conceituar a produção dos chamados novos dramaturgos no seu conjunto, ou melhor, no agrupamento apontado por Magaldi.

²⁵³ Em 1992, a tese de Elza Cunha de Vincenzo foi publicada pela editora Perspectiva com o título *Um teatro da mulher*.

Nesse sentido, a autora, não problematizando as fontes, utilizou a definição feita por Sábato Magaldi na edição do *Jornal da Tarde*, de 26 de agosto de 1969. A grande hipótese, na perspectiva de Elza Cunha Vincenzo, em relação a Nova Dramaturgia, era que os jovens autores de 1969, produziram um teatro político, com características diferentes do Teatro de Arena e do Teatro de Oficina, mas do mesmo modo eficiente. Numa de relação de causas e efeitos, a autora, ainda, aludia que os textos de Antonio Bivar, Leilah Assunção, José Vicente, Consuelo de Castro e Isabel Câmara seriam uma espécie de resposta aos desdobramentos do Golpe de 1964.

Parece-nos, no entanto, que o grande mérito da tese de doutoramento de Elza Cunha de Vincenzo estava no rastreamento da produção das autoras que se ligavam à moderna dramaturgia brasileira e na constatação que o teatro escrito por mulheres se tornou mais perene no Brasil, a partir de 1969. No tocante aos apontamentos sobre a Nova Dramaturgia, Cunha colocava em circulação aquilo que o crítico havia dito sobre o assunto.

A geração de 69 no teatro brasileiro: mudança dos ventos, de Sônia Regina Guerra, de 1988, defendida na Escola de Artes Cênicas, como dissertação de mestrado, foi o segundo trabalho de divulgação da Nova Dramaturgia. Nele, a autora procurava fazer um balanço da sua geração, que era a mesma dos jovens dramaturgos de 1969; para tanto, tomava as obras dos quatro jovens dramaturgos, indicadas por Sábato Magaldi, e procurava lê-las à luz dos acontecimentos políticos e sociais dos anos 60. A obra de Guerra nos remete à idéia dos relatos de memória, das escolhas dos fatos a serem apresentados ao estilo da narrativa, em que a autora cantava os feitos de uma geração heroica.

Os trabalhos de Elza Cunha de Vincenzo e Sônia Regina Guerra, embora com diferenças substanciais em relação ao rigor de pesquisa, são obras que dialogam entre si, uma vez que operam mais no sentido de divulgar o ideário de Sábato Magaldi, do que propriamente problematizá-lo. As leituras que ambas as autoras fizeram, pautadas por ensaios sociológicos de autores de esquerda, dado os poucos estudos históricos disponíveis na época, estavam presas a esquemas de interpretações, além do dado da militância que ambas possuíam durante a década de 80, que acarretariam uma abordagem um tanto enviesada em relação à obra dos novos dramaturgos.

O trabalho de Ana Lúcia Vieira de Andrade, *Nova Dramaturgia: anos 60, anos 2000*, publicado trinta e seis anos após o primeiro balanço de Sábato Magaldi a respeito dos novos dramaturgos, passava a questionar a definição que o crítico do *Jornal da Tarde* oferecera para os trabalhos da geração de autores de 69. Dispondo de um significativo número de textos escritos por diversos críticos da época em questão, a autora defendia a tese de que a produção de Antonio Bivar, Leilah Assunção, José Vicente, Consuelo de Castro e Isabel estaria para além do dado “confessional”. Tomando *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, de Peter Szondi, como instrumental teórico, afirmava que esses autores operariam na chave do drama lírico. Andrade, no entanto, não ficou restrita ao estudo das manifestações dramatúrgicas da segunda metade da década 60, procurou compará-la a de dramaturgos que começaram a se firmar na cena carioca e paulista no final dos anos 90 e anos 2000. A partir desse período, as especulações sobre a criação dramatúrgica brasileira passou a ser mais rotineira nos periódicos diários, marcando, assim, o retorno do tema para a imprensa após longos anos de ausência.

Por fim, *Contestação e desvario : tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68*, tese de doutoramento de Welington Wagner Andrade, em literatura brasileira, defendida em 2006, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sobre a orientação de João Roberto Faria, recolocava os novos dramaturgos em cena. Partindo de um balanço feito pelo crítico Anatol Rosenfeld²⁵⁴ no final do ano de 1969 e se debruçando sobre assuntos que passaram ao largo das pesquisas anteriores, o autor realizou praticamente dois estudos.

Num deles, seguindo o caminho oposto ao de Elza Cunha Vicenzo, dedicava-se ao apontamento e à análise dos autores da Nova Dramaturgia. Nesse sentido, realizou, também, uma ruptura com as indicações iniciais de Sábato Magaldi; ao invés de considerar apenas Antonio Bivar e José Vicente de Paula, como fizera o crítico, acrescentava outros dois autores, Roberto Athayde e Eid Ribeiro, notadamente dramaturgos que começaram a produzir efetivamente na década de 70, portanto, para Andrade, os frutos da Nova Dramaturgia se esparramava para além de 1969.

Na outra abordagem, por sua vez, Welington Wagner, fugindo às relações de causa e efeito advindas do contexto político e econômico, as quais, principalmente na abordagem de S. Guerra, justificariam a produção dos jovens dramaturgos, preferiu investigar a questão sob outras matrizes, que passavam pela recepção das vanguardas internacionais no país, a indústria cultural e a contracultura, reconstruindo, assim, a atmosfera dos debates intelectuais que estariam em cena durante a década de 60 no Brasil, e que tiveram, segundo suas considerações, influências sobre os trabalhos da geração de escritores da Nova Dramaturgia.

²⁵⁴ ROSENFELD, Anatol – *O teatro brasileiro atual*. In: _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

Imiscuídos todos esses aspectos “*a um modo de recepção particular*”, diferentemente da hipótese de Ana Lúcia Vieira de Andrade, Welington Wagner apontava para um texto dramático construído sobre um amplo “*leque de formas conhecidas, que tiveram seus limites testados, esgarçados ou redefinidos*” e que necessitavam ser relidos na chave do Teatro do Absurdo, do Tropicalismo e da Contracultura. Reabria o autor os debates sobre a Nova Dramaturgia.

CONCLUSÃO

A repercussão dos textos dos novos dramaturgos encenados a partir de 1969, se comparada à que houve na imprensa em relação a *Vestido de noiva* (1943), *A moratória* (1955), *Eles não usam black-tie* (1958), *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *o Rei da vela* (1967), foi inexpressiva, do mesmo modo, pouco se estudou sobre o assunto para além dos apontamentos da crítica de Sábato Magaldi.

As diversas reescritas que Sábato Magaldi fez, ao longo dos anos, sobre a Nova Dramaturgia, certamente agregaram ao tema novas impressões, dentre elas, talvez a mais conhecida seja a associação direta entre os textos dos novos dramaturgos aos do denominados autores do Absurdo.

A ligação entre os novos dramaturgos e os atores do Absurdo, se a lermos a partir das posições que o crítico do *JT* assumiu, em *Panorama do teatro brasileiro*, sobre seu o projeto de escrita da história do teatro brasileiro por meio das suas peças e autores, se manteve coerente, todavia, ofuscou o contexto da sua recepção no *Jornal da Tarde*.

Nessa obra, o conceito “centro-periferia” das ciências sociais e estudos culturais, que na atualidade tem perdido sua força, esteve bastante presente. O fato de estarmos localizados na periferia do sistema, seguindo o raciocínio do crítico, fazia com que as inovações operadas nos grandes centros (Europa e EUA) chegassem ao país com algumas décadas de atraso.

Ao rastrear autores brasileiros que estavam produzindo nos esquemas dos autores do Absurdo, o crítico apenas confirmava os desdobramentos das relações centro-periferia. Os dramaturgos do Absurdo, surgidos a partir do pós-guerra,

permaneciam, em 1969, como o último registro de um “grupo” de autores que haviam recolocado o papel do dramaturgo na cena europeia e norte-americana.

Dentro do projeto de escrita de história do teatro brasileiro de Sábato Magaldi, que tomava a evolução do teatro mundial como um elemento para comparação, a geração de autores de 69, estaria, necessariamente, para o Brasil, na mesma proporção que Samuel Beckett, Jean Genet, Harold Pinter, Fernando Arrabal, Edward Albee, entre outros estiveram para os Estados Unidos e para a Europa.

Associar as obras de Bráulio Pedroso, Plínio Marcos, Antonio Bivar, Leilah Assunção, José Vicente, Isabel Câmara e Consuelo de Castro às daqueles autores, como o crítico fez em *Moderna Dramaturgia Brasileira*, demonstra que, mesmo com todos os atrasos, o país não estava isolado das linhas evolutivas do teatro mundial. Todavia, ressaltamos, novamente, que tais considerações de Sábato Magaldi se voltaram para um esquema de estudo da história do teatro brasileiro vislumbrado pelo crítico. O que será completamente diferente daquilo que escreveu para o *JT*.

Ao cotejarmos o que o crítico publicou no *Jornal da Tarde* e o que escreveu em *Moderna dramaturgia brasileira*, verificamos que existem poucas relações. No periódico, em questão, havia o apontamento sobre o surgimento de bons textos apresentados por autores nacionais, os quais, na visão de Magaldi, representariam os aspectos evolutivos da dramaturgia moderna brasileira iniciada por Nelson Rodrigues.

A recepção que o crítico realizou no *Jornal da Tarde*, em relação às obras de Isabel Câmara, Consuelo de Castro, Leilah Assunção, José Vicente e, posteriormente, Antonio Bivar, não era para apresentar autores que representariam uma ruptura; pensando no sentido que o termo vanguarda ganhou na História da Arte, durante o final

do século XIX, era, antes de qualquer coisa, uma defesa do autor nacional que, naquele momento (Sábato Magaldi tinha ciência) enfrentava a censura atroz do Estado e dificuldades de aceitação de seus textos pelas companhias teatrais estabelecidas na cidade de São Paulo. As questões acima rondavam tanto as produções dos dramaturgos mais experimentados na cena, como as dos mais moços.

As indicações de Magaldi, no artigo “*A grande força do nosso melhor teatro*”, não se direcionou exclusivamente ao recebimento da obra dos novos dramaturgos. O pano de fundo do artigo era a constatação; a grande veiculação das obras de autores nacionais nos palcos paulistanos, no ano de 1969, era fruto do patrocínio que o Governo do Estado de São Paulo havia dado às produções brasileiras. O que serviu de gancho para o crítico recolocar a questão da necessidade de o Estado assumir o fomento das artes teatrais no país.

A questão do fomento das artes cênicas pelo poder público foi um tema constante nos escritos de Magaldi para a imprensa, assim como nos de Décio Almeida Prado. De certa forma, os dois principais críticos teatrais da segunda metade do século XX se movimentavam no periodismo diário de modo semelhante à primeira geração de homens de letras que atuaram na imprensa carioca do XIX, reivindicando às autoridades públicas patrocínio para as produções teatrais.

É importante salientar novamente que, mesmo com todas as especificidades da crítica teatral na imprensa do XIX, os críticos da segunda metade do século XX mantinham um ponto de militância em comum com ela, talvez o único que se inscrevera num processo de longa duração na história do teatro brasileiro: a luta pela afirmação da dramaturgia nacional.

Retomando, ainda, aquele artigo escrito em 26 de agosto de 1969, há outros aspectos, além da dramaturgia brasileira e do fomento teatral, que precisam ser considerados. Talvez, o mais importante seja as estratégias que foram utilizadas pela classe teatral para enfrentar o poder da censura durante o regime militar, cuja ação, em relação às obras dos dramaturgos, foi absolutamente devastadora.

A censura era uma ação inexorável, entretanto, mesmo com todas as medidas tomadas contra as movimentações da classe artística no final de 1968, não acreditamos na hipótese de que a classe teatral de São Paulo tenha perdido totalmente seu poder de enfrentamento ao regime; parece-nos mais salutar afirmar que ocorreu uma mudança de estratégia.

O enrijecimento da ditadura, a partir de 1968, desarticulou muitas das estratégias que a classe teatral viera realizando até a instauração do AI-5 em defesa do teatro. Todavia, parece-nos que muitos críticos teatrais e membros da classe artística passaram a atuar dentro das esferas do poder no sentido de advogar sobre assuntos teatrais, retirando os embates com a censura da cena pública e os jogando para os bastidores do poder. O que lemos como uma estratégia sutil de resistência ao regime.

Sábado Magaldi, por exemplo, esteve muito próximo da CET durante toda década de 60. As vezes em que utilizou sua coluna no *JT* para se manifestar contra os atos da censura, sempre as fez no sentido de defender a obra do autor nacional. Conforme já apontamos, o crítico estava bastante informado sobre as dificuldades que rondavam as montagens dos dramaturgos brasileiros já estabelecidos e a dos mais novos (pelos empresários) sobretudo pela falta de apoio governamental e pela censura. As verbas distribuídas por aquele órgão, em 1969, demonstram como aquela estratégia de resistência sutil, que trazia críticos teatrais, intelectuais e membros classe artística para

os meandros do poder, contribuiu para que o teatro realizado por autores brasileiros não desaparece completamente da cena, pelo menos no caso de São Paulo. As verbas distribuídas pelo Governo do Estado de São Paulo, durante o ano de 1969, possibilitaram a montagem de diversas produções de dramaturgos brasileiros, entre eles, os novos dramaturgos.

Outros desdobramentos sobre os textos que Sábato Magaldi classificou como Nova Dramaturgia reacenderam na imprensa paulistana, por um período curto, as discussões sobre o papel do dramaturgo nacional na consolidação do teatro no Brasil. A Nova Dramaturgia reabria a terceira fase dos escritos da moderna crítica teatral brasileira sobre a produção dramática de autores nacionais. A primeira delas ocorrera durante a década de 40, e a segunda, no final dos anos 50, com a participação ativa de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi.

Seguindo os apontamentos de Sábato Magaldi no *JT* e nos debruçando sobre um sem número de indicações de autores que foram proibidos de ascender à cena a partir de 1968, fica nítido que Sábato Magaldi começou a apontar mais enfaticamente inovações no drama brasileiro pós-1958, a partir da montagem de *Dois perdidos numa noite suja*. Em 1969, a partir das montagens dos textos de Antonio Bivar, José Vicente de Paula, Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara, que se beneficiaram das inovações de Plínio Marcos, o crítico falava mais claramente sobre o estabelecimento da Nova Dramaturgia Brasileira. Embora Sábato Magaldi tenha relido, nos anos seguintes, alguns aspectos dos dramaturgos de 69, suas indicações findaram por aí. Welington W. Andrade demonstra que as experimentações com o texto teatral permaneceram ao longo da década de 70. Resta-nos saber até onde foi a terceira fase da dramaturgia moderna brasileira.

A afirmação de autores brasileiros produzindo uma Nova Dramaturgia, a partir da segunda metade da década de 60, partiu do crítico Sábato Magaldi. Não se sabe, no entanto, qual foi a recepção que os dramaturgos deram aos apontamentos do crítico do *JT*, ou mesmo, como eles se posicionaram, naquele período, diante de suas obras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Documentos:

Documentos textuais e programas de peças (Arquivo de Multimeios do Centro Cultural São Paulo).

PR2176 - Arquivo de Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

DT2171 – Acervo de Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

DT3894 - Arquivo de Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

Periódicos:

Coleção do *Jornal da Tarde* (Arquivo Público do Estado de São Paulo).

Jornal da Tarde – 04.01.1966.

Macumba. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 1966.

Ascender as vela já é profissão. *Jornal da Tarde*. São Paulo, março de 1966.

Os dramaturgos querem mais peças brasileiras. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 1º. de março de 1966.

Diretores contra o manifesto dos autores. *Jornal da Tarde*. São Paulo 02 de março de 1966.

Vou queimar o teatro. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 25 de março de 1966.

Cabelos grandes, saias curtas: uma aventura. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 28 de março de 1966.

Doroty trouxe teatro nas malas. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 06 de maio de 1966.

Brenda está chegando com seu pequeno grupo. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 10 de maio de 1966.

O Happening aconteceu no Juão Sebastião Bar. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 10 de maio de 1966.

Rebeldia de moço e educação. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 18 de maio de 1966.

Saibam que Inspetor Geral chegou. *Jornal da Tarde*. –São Paulo, 18 de maio de 1966.

Esse novo mundo dos ingleses. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 25 de maio de 1966.

Saiu dinheiro para o nosso teatro. *Jornal da Tarde*. – São Paulo, 23 de junho de 1966.

Jornal da Tarde. São Paulo, 02 de agosto de 1966.

Jornal da Tarde. São Paulo, 30 de agosto de 1966.

Teatro não está contente. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 30 de agosto de 1966.

É aquele caso do zoológico. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 02 de setembro de 1966.

Teatro encontra o governador. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 13 de setembro de 1966.

Divirta-se. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 16 de dezembro de 1966.

É proibido criticar o Governo. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 23 de dezembro de 1966.

Divirta-se. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 26 de dezembro de 1966.

Para Dona Judith, corrupção na Censura é intriga. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 10 de janeiro de 1968.

Paris. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 18 de fevereiro de 1967.

Jornal da Tarde. São Paulo, junho de 1967.

Aqui estão 19 faces do terror. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 15 de maio de 1969.

O cão siamês. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 14 de agosto de 1969.

A grande força do nosso teatro. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 26 de agosto de 1969.

Jornal da Tarde. São Paulo, 27 de outubro de 1969.

O diretor. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 19 de dezembro de 1969.

As Profecias. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 06 de janeiro de 1970.

Jornal da Tarde. São Paulo, 28 de janeiro de 1991.

Livros, Dissertações, Teses, Artigos e Periódicos:

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultura: o Ilusionismo como mistificação de massa. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

AGUIAR, Flávio. *Os homens precários*. Porto Alegre: Nação / INL, 1975.

ALVES, Mariângela de Lima. Quem faz o teatro. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac Rio, 2005.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira. *Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Quartet, 2005.

ANDRADE, Welington Wagner. *Contestação e desvario: tentativas de experimentação do drama brasileiro pós-68*. Tese de Doutorado. FFLCH-USP. São Paulo, 2006.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Um departamento francês de ultramar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

ARAP, Fauzi. *Mare Nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos*. São Paulo: Senac, 1998.

ARRABAL, José. Anos 70: Momentos decisivos da arrancada. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac Rio, 2005.

ASSUNÇÃO, Leilah. *Da fala ao grito*. São Paulo: Símbolo, 1977.

AZEVEDO, Fernando. *A cultura brasileira*. Brasília: UNB, 1963.

BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo, IMS, 2005.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder*. São Paulo: UNESP, 1997.

- BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2003.
- BRANDÃO, Tânia. *Uma empresa e seus segredos*: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia*. São Paulo: Zahar, 2006.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CANCELLI, Elisabeth. *Política, história, cultura e poder*. São Paulo, FFLCH-USP, 2007.
- _____. O poder das idéias. In: *O Brasil e os outros*: estranhamento, humilhação, memória e política. São Paulo, FFLCH-USP, 2009.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim; PRADO, Maria Lígia Coelho. *O Bravo Matutino*: imprensa e ideologia: o jornal O Estado de S. Paulo. São Paulo: Alfa-Omega, 1986.
- CASTRO, Consuelo de. *Urgência e ruptura*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Sinta o drama*. São Paulo: Vozes, 1998.
- DARNTON, Robert. *A questão dos livros*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *A interiorização da metrópole*. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *1822 – Dimensões*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- EL FAR, Alessandra. *O livro e a leitura no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o Século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a crítica nos jornais*: Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra no jornalismo cultural. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2004.
- GAY, Peter. *O estilo na história*: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- GIRON, Luís Antonio. *Minoridade crítica*: a ópera e o teatro nos folhetins da corte. São Paulo: Edusp / Ediouro, 2004.
- GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita: um grã-fino na contramão*. São Paulo: Albatroz, 2007.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Prefácio. In: COSTA, Cristina. *Censura em Cena: Teatro e Censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2006.

GUERRA, Sônia Regina. *A Geração de 69 no teatro brasileiro: mudança dos ventos*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, São Paulo, 1988.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da espera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960 / 1970*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reverificação da inteligência nacional. In: ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

JASMIN, Marcelo Gantus. História dos conceitos e teoria política social: referências preliminares. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 20, nº. 57, fev. / 2005.

JASMIN, Marcelo Gantus; JUNIOR, João Feres. *História dos conceitos: debates e perceptivas*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO / Loyola / IUPERJ, 2006.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

KHEL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac, 2005.

KOSELLECK, R. *Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC-RIO, 2006.

LEFORT, Claude *As formas da história: Ensaio de antropologia política*. São Paulo, Brasiliense, 1979.

LORENZOTTI, Elizabeth de Souza. *Do artístico ao jornalístico: vida e morte de um suplemento: Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo (1956 a 1974)*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, São Paulo, 2002.

MAGALDI, Sábato Antônio. *Aspectos da dramaturgia moderna*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1964.

_____. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

- _____. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Senac, 2000.
- MATOS, Olgaria C. F. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. Crítica e século das luzes. *Revista Terra Roxa e Outras Terras*, vol. 1, Londrina, 2002.
- MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. *Lições de crítica*. Niterói, Ed. UFF, 1997.
- MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marco*. São Paulo: Leya, 2009.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- _____. Mercado de arte Brasil 2000. In: MARQUES, R.; VILELA, L. H. (org.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte:- Ed. UFMG, 2002.
- MICHALSKI, Yan. O declínio da crítica na imprensa brasileira. *Cadernos de Teatro do Tablado*, nº. 100, janeiro / junho de 1984. Disponível em:
<http://www.questaodecritica.com.br/conteudo.php?id=242> Acesso em: 12/07/2009.
- _____. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- MOURA, George. *Paulo Francis: o soldado fanfarrão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.
- NOVAIS, Fernando. *Portugal e Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- PACHECO, Tania. Teatro e poder. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano / Senac, 2005.

PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1997.

PEREIRA, Aline Andrade. *Sobe o pano: a crítica teatral moderna e a sua legitimação através de Vestido de Noiva*. Dissertação de Mestrado, UFF, Rio de Janeiro, 2004.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda*. São Paulo: Ed. FGV, 1998.

PONTES JR, Geraldo Pontes. *Dramaturgia brasileira contemporânea: Uma retórica do impasse*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.

PONTES, Heloisa. *Destinos mitos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo: 1940-1968*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

_____. *Intérpretes da metrópole*. São Paulo: Edusp, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*. São Paulo: Livraria Martins, 1964.

_____. O teatro. In: ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *Peças, Pessoas, Personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Edusp / Imprensa Oficial, 1999.

_____. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PROST, Antoine; VINCENTE, Gérard (org.). *História da vida privada : Da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Cia das Letras, 2003. vol. 5.

RIBEIRO, Lavina Madeira. *Imprensa e espaço público: a institucionalização do jornalismo no Brasil (1808–1964)*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

RIEGO, Christina Barros. - *Do futuro e da morte do teatro brasileiro: uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período modernista (1922-1942)*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, São Paulo, 2008.

ROSENFELD, Anatol. O teatro brasileiro atual. In: _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SAID, Edward. *Representações do intelectual*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. *O drama impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. Tese de Doutorado, FFLCH / USP, São Paulo, 2002.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. As idéias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina, do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVEIRA, Miroel. *A outra crítica*. São Paulo: Símbolo, 1976.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Gilda de Melo e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

VEYNE, Paul. A história conceptualizante. In: _____ *Fazer história*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1987.

VICENZO, Elza Cunha de. *Dramaturgia feminina no teatro brasileiro contemporâneo: a contribuição de São Paulo*. São Paulo, ECA-USP, 1987.

_____. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

XAVIER, Nélson. Depoimento. *Revista Dionysus*, Rio de Janeiro, nº. 24, SNT, Outubro de 1978.

ZANOTO, Ilka Marinho. Descida aos infernos. In: *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2010.