

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

LUCIANO DE JESUS GONÇALVES

**“PICADO PELO MICRÓBIO DO TEATRO”:  
AS VARIAÇÕES DO CRÍTICO EM SAMUEL RAWET**

*Versão Corrigida*

**SÃO PAULO  
2022**

LUCIANO DE JESUS GONÇALVES

**“PICADO PELO MICRÓBIO DO TEATRO”:  
SAMUEL RAWET E AS VARIAÇÕES DO CRÍTICO**

*Versão Corrigida*

Tese apresentada à Faculdade de  
Filosofia, Ciências e Letras,  
Departamento de Letras Vernáculas,  
como requisito para obtenção do  
título de Doutor em Letras pelo  
Programa de Pós-Graduação em  
Literatura Brasileira

Área de concentração: A prosa no  
Brasil.

Orientadora: Eliane Robert Moraes.

**SÃO PAULO  
2022**

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA  
DISSERTAÇÃO/TESE**

**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

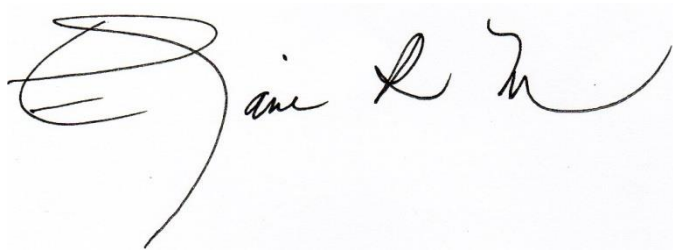
**Nome do aluno: Luciano de Jesus Gonçalves**

**Data da defesa: 15/09/2022**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Eliane Rorbet Moraes**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 14/11/2023

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Eliane Rorbet Moraes', written in a cursive style.

ELIANE ROBERT MORAES  
ORIENTADORA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G635p    Gonçalves, Luciano de Jesus

“Picado pelo micróbio do teatro”: as variações do crítico em Samuel Rawet / Luciano de Jesus Gonçalves; Orientação da Eliane Robert Moraes. – São Paulo: EDUSP, 2022.

263 p.

Orientadora: Eliane Robert Moraes

Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 2022

1. Crítica literária. 2. Crítica teatral. 3. Literatura Brasileira. 4. Rawet, Samuel, 1929-1984. 5. Teatro brasileiro. I. Moraes, Eliane Robert, orient. I. Título.

CDD: 869.2

Índice para Catálogo Sistemático

Ao meu avô, João Gonçalves Santana (*in memoriam*).

A Eder Ahmad Charaf Eddine, definição do Amor.

## Agradecimentos

Para realizar esse trabalho, sempre tive a felicidade de contar a ajuda de amigos, parceiros e familiares. A lista é um recorte desses nomes que levo no coração.

À Eliane Robert Moraes, Nani, mais que orientadora, amiga e exemplo de pesquisadora.

À Maria Silvia Betti, pela gentileza e comentários durante a qualificação.

À Rosana Kohl Bines, pela generosidade e afeto nos diálogos e na participação da elaboração deste trabalho.

A João Roberto Faria, pela participação na banca. A Saul Kirchbaum, pela participação na qualificação do trabalho.

André Seffrin, Carlos Nejar, Ivo Barbieri, Neide Hissae Nagae, pela confiança e na cessão de materiais utilizados na elaboração do trabalho.

Rosangela Rangel, em nome de toda a equipe do AMLB.

Luciano Saldanha Coelho, pela confiança e amizade.

À Edla van Steen, pela entrevista, pelo incentivo e pelo livro autografado.

Pelas leituras atentas e amigáveis, à Juliana Caldas (companhia inesquecível em Paris) e Jéssica Cristina Jardim.

Éverton Barbosa Correia, pela amizade, pelas gravuras de Goeldi.

Liliana Marlés (leitora arguta do português) e Darío Portilho, pela amizade e pelas acolhidas calorosas.

À Aline Novais de Almeida, pela amizade e ensinamentos no trato dos arquivos. Rodrigo Simon de Moraes, pela amizade e presenças, acadêmica e afetiva. Andréa Jamilly Rodrigues Leitão, pela amizade, trocas acadêmicas. Aos três, pelo grupo de *WhatsApp A dama do Lotação*.

Antônio Rodrigues Belon, presença intelectual sólida no meu horizonte.

Marineide Gonçalves Yamada, Jeferson Orlando e Théo Orlando Yamada e Maria Zélia de Jesus Gonçalves, irmã, cunhado, sobrinho e mãe, pela torcida e incentivo. À minha avó, Alcina Rosa de Jesus.

A João, Vanilda Camilo Soledade (*in memoriam*), Paulo Camilo Soledade e Rodrigo Camilo Soledade, família baiana.

Às minhas amigas no Mato Grosso do Sul, Lidiane Kasiorowski e Jakeline Costa, tão amáveis e incentivadoras. Também no MS, a uma família que é minha, Célia Regina do Carmo, Ariadne de Almeida e Soledade do Carmo.

Às amigas e aos amigos Ana Paula Menotti Dyonísio, André Benatti, Carolina Lima dos Santos, Patrick Anderson Matias de Araújo, Samuel Carlos Melo, Sabrina Silva, Elaine Dupas, Debora Assunção e Lima, Aline de Jesus Sena, Juliana Basílio, Rita de Cássia Guimarães Melo e Ricardo Japiassu (*in memoriam*), tão presentes, mesmo quando distantes, pelas amizades, parcerias e trocas afetivas, acadêmicas, profissionais e pessoais.

De fato, a tua sina deve ser terrível,  
e não lhe ficarei indiferente, **eu que  
cresci no exílio, um desterrado como tu,**  
e que arrisquei como ninguém a minha vida lutando muitas  
vezes em terras estranhas. Por isso, a nenhum forasteiro  
igual a ti  
eu hoje poderia recusar ajuda. Sei muito bem, ancião, que  
sou apenas homem e que não me pertence o dia de  
amanhã,  
da mesma forma que não és senhor do teu.  
(SÓFOCLES, 2012, p. 156, grifos nossos).



## Resumo

De difícil apreensão no tempo e espaço, a figura errante de Samuel Rawet desafia leitores, pesquisadores e curiosos. Ao longo de sua recepção crítica, alguns dados foram consolidados por pesquisas, estudos e entrevistas suas. Por isso, a tese parte das relações intelectuais mantidas por Rawet no período anterior à publicação de *Contos do imigrante* (1956). O conjunto de dados revela uma atuação acentuada no teatro carioca nos idos de 1940 e 1950, especialmente nos textos publicados na extinta *Revista Branca*. Ainda nesse aspecto, estão imbricadas outras relações afetivas e editoriais, a exemplo da contribuição paralela mantida na *Crônica dos Novos* e, mais tarde, um litígio contra a Editora Bloch, além da presença em coletâneas e antologias que atravessam a vida editorial de Rawet, o que denota processos de parcerias e circulação. Por meio de elementos textuais e paratextuais, o primeiro capítulo reconstrói essas cinco dimensões biografemáticas para entender Rawet como uma figura eminentemente teatral. No segundo capítulo, recolhe-se sua produção na *Revista Branca*, a evidenciar o interesse pelo teatro em nove dos doze textos ali publicados. Trata-se de produção quase toda inédita em livro, com estabelecimento e notas, que situa Rawet no debate inicial em torno do nascimento do teatro moderno no Brasil. No terceiro capítulo, como linhas de força desse conjunto crítico, três figuras se sobrepõem: Machado de Assis, Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues. A tríade reforça a vinculação de Rawet nas dimensões historiográficas, jornalísticas e criadoras de uma crítica teatral que se ocupava de seu tempo e de outras épocas, como prova o interesse de Rawet por Sófocles e Tchekhov e pelas discussões sobre as formas teatrais. A homenagem a Ziembinski, num ensaio-necrológio publicado no *Correio Brasiliense*, os manuscritos conservados de peças teatrais, as notas fiscais de livrarias, a correspondência com o editor Wladyr Nader, materiais resguardados no espólio do escritor no Acervo-Museu de Literatura Brasileira da Casa de Rui Barbosa, desmentem a postura pública de um escritor que, em certa altura, passou a renegar o teatro. Quase como um *trickster*, Rawet despistava a crítica dizendo ter rasgado todas as suas peças teatrais. A partir desse *corpus*, afirma-se que Rawet nunca abandonou o teatro e morreu tentando publicar sua dramaturgia. Ou seja, o Rawet-criador constrói uma produção com vistas a atingir o que Machado de Assis definiu como Crítico do Futuro.

**Palavras-chave:** Samuel Rawet. Literatura brasileira. Teatro moderno brasileiro. Crítica teatral. Dramaturgia.

## Abstract

Difficult to grasp in time and space, the wandering figure of Samuel Rawet challenges readers, researchers and the curious. Throughout its critical reception, some data were consolidated by research, studies, and interviews with him. Therefore, the thesis starts from the intellectual relationships maintained by Rawet in the period before the publication of *Contos do imigrante* (1956). The dataset reveals an accentuated performance in the Carioca theater in the 1940s and 1950s, especially in the texts published in the extinct *Revista Branca*. Still in this aspect, other affective and editorial relationships are imbricated, such as the parallel contribution maintained in *Crônica dos Novos* and, later, a dispute against Editora Bloch, in addition to the presence in collections and anthologies that cross the editorial life of Rawet, the which denotes processes of partnerships and circulation. By means of textual and paratextual elements, the first chapter reconstructs these five biographematic dimensions to understand Rawet as an eminently theatrical figure. In the second chapter, his production is gathered from *Revista Branca*, showing the interest in theater in nine of the twelve texts published there. It is a production almost entirely unpublished in a book, with an outline and notes, which places Rawet in the initial debate around the birth of modern theater in Brazil. In the third chapter, as lines of force of this critical set, three figures overlap: Machado de Assis, Oswald de Andrade and Nelson Rodrigues. The triad reinforces Rawet's connection in the historiographical, journalistic and creative dimensions of a theatrical criticism that dealt with his time and other ages, as evidenced by Rawet's interest in Sophocles and Chekhov and in discussions about theatrical forms. The homage to Ziembinski, in an essay-mortem published in the *Correio Brasiliense*, the preserved manuscripts of plays, the invoices from bookstores, the correspondence with the editor Wladyr Nader, materials kept in the writer's estate in the Collection-Museu de Literatura Brasileira da Casa de Rui Barbosa, belie the public stance of a writer who, at a certain point, began to deny the theater. Almost like a trickster, Rawet fooled the critics by claiming to have torn up all his plays. From this corpus, it is stated that Rawet never abandoned the theater and died trying to publish his dramaturgy. In other words, the Rawet-creator builds a production with a view to achieving what Machado de Assis defined as Critic of the Future.

**Keywords:** Samuel Rawet. Brazilian literature. Brazilian modern theater. Theater criticism. Dramaturgy. Intellectuality.

## Lista de Ilustrações

Figura 1 – <i>Le Bœuf écorché</i> , óleo sobre tela de Chaim Soutine.....	22
Figura 2 – Ilustração para a novela <i>Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado</i> .....	27
Figura 3 – Rawet, de barba, em uma das cenas do filme <i>O judas em sábado de aleluia</i> .....	30
Figura 4 – Capa da obra <i>Les Lois Scélérates de 1893-1894</i> , de Francis Pressensé e Emile Pouget, em edição de <i>La Revue Blanche</i> , 1889.....	45
Figura 5 – Capa da <i>Antologia de contos de escritores novos do Brasil</i> .....	47
Figura 6 – Capa da <i>Proustiana brasileira</i> , em versão simples .....	47
Figura 7- Imagem de Rawet no lançamento da coletânea <i>Contistas Brasileiros</i> , em 1954.....	50
Figura 8 – Capa do volume <i>Modernismo: estudos críticos</i> .....	51
Figura 9 – Quarto ano de aniversário da <i>Revista Branca</i> , em 1952. Rawet encontra-se, da esquerda para a direita, na última posição, abaixado, diante de Saldanha Coelho.....	53
Figura 10 – Capa da antologia <i>Literatura brasileira em curso</i> .....	57
Figura 11 – Peça publicitária de divulgação da <i>Antologia brasileira em curso</i> ..	58
Figura 12 – Cópia do caderno com o fluxo de tramitação do Recurso Extraordinário (RE) 83.294 apresentado ao Supremo Tribunal Federal (STF) ..	66
Figura 13 – Capa do Recurso Extraordinário (RE) 83.294 apresentado ao STF .....	67
Figura 14 – Capa da coletânea <i>Quince cuentistas brasileños de hoy</i> .....	71
Figura 15 – Frontispício do conto “Uma velha história de maçãs”, com assinatura de Samuel Rawet .....	77
Figura 16 – Lombada da obra <i>Burajiru bungakuru tanpenshuu</i> .....	86
Figura 17 – Detalhe do sumário da obra <i>Burajiru bungakuru tanpenshuu</i> .....	87
Figura 18 – Ilustração da obra <i>Burajiru bungakuru tanpenshuu</i> para o conto “Jogo de damas”, de Samuel Rawet.....	88
Figura 19 – Reprodução de ilustração de Darcy Penteado para o conto “O pão de nossa miséria”.....	92
Figura 20 – Imagem do anterosto da edição de <i>Love Stories</i> com dedicatória e autógrafo da escritora Edla van Steen .....	96
Figura 21 – Anverso de envelope de carta de Edla Van Steen a Samuel Rawet .....	97
Figura 22 – Verso de envelope de carta de Edla Van Steen a Samuel Rawet.....	97
Figura 23 – Imagem de conteúdo de carta de Edla van Steen a Samuel Rawet .....	98
Figura 24 – Reprodução do sumário da edição 14 da <i>Revista Branca</i> .....	107
Figura 25 – Frontispício do texto “Notas de teatro”, de Samuel Rawet, publicado na edição 14 da <i>Revista Branca</i> .....	108
Figura 26 – Primeira página da edição 17 da <i>Revista Branca</i> .....	166
Figura 27 – Página do <i>Jornal Correio Brasiliense</i> com o texto “Ziembinski”, de Samuel Rawet.....	194
Figura 28 – Projeto de capa da obra <i>Três dramas</i> , elaborado por Samuel Rawet .....	200
Figura 29 – Projeto de anterosto da obra <i>Três dramas</i> , elaborado por Samuel Rawet.....	200

Figura 30 – Capa do programa do espetáculo <i>Os amantes</i> , de 1957 .....	201
Figura 31 – Página do programa da peça <i>Os amantes</i> , de 1957 .....	202

## **Lista de Abreviações e Siglas**

ABE	Associação Brasileira de Escritores
ABL	Academia Brasileira de Letras
AMLB	Acervo Museu Literatura Brasileira
APCA	Associação Paulista de Críticos de Arte
BRG	Biblioteca Rodolfo Garcia
CTN	Comissão de Teatro Nacional
DLCV	Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
FCRB	Fundação Casa de Rui Barbosa
FFLCH	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
IEB	Instituto de Estudos Brasileiros
INCE	Instituto Nacional do Cinema Educativo
HDB	Hemeroteca Digital Brasileira
LDB	Lei de Diretriz e Bases da Educação
MEC	Ministério da Educação
MS	Mato Grosso do Sul
ONU	Organização das Nações Unidas
RE	Recurso Extraordinário
SNT	Serviço Nacional de Teatro
STF	Supremo Tribunal Federal
TEN	Teatro Experimental do Negro
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNB	Universidade de Brasília
USP	Universidade de São Paulo

## Sumário

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>15</b>
<b>2 O AVESSE DO CENÁRIO: A CIRCULAÇÃO INICIAL DO TRADUTOR, CRÍTICO, DRAMATURGO, CRONISTA E CONTISTA</b> .....	<b>22</b>
2.1 UM ESCRITOR NO GINASIAL.....	26
2.2 UM IRMÃO MAIS NOVO DE DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ.....	32
2.3 SAMUEL RAWET, COLABORADOR DA <i>REVISTA BRANCA</i> .....	44
2.4 QUATRO ESCRITORES CONTRA O LIVRO.....	56
2.5 PRESENÇA E DESLOCAMENTO DE SAMUEL RAWET: DAS ANTOLOGIAS ÀS VIAGENS.....	73
<b>3 SAMUEL RAWET E A CRÍTICA TEATRAL NA <i>REVISTA BRANCA</i></b> .....	<b>106</b>
NOTAS DE TEATRO.....	111
ANTON TCHÉKHOV.....	116
O TEATRO DE NELSON RODRIGUES.....	118
O TEATRO DE NELSON RODRIGUES II.....	124
POSIÇÃO DA CRÍTICA TEATRAL.....	129
A PROPÓSITO DE UMA ENTREVISTA.....	135
ENTREVISTA COM ADOLFO CELI.....	141
TEATRO NO MODERNISMO (OSWALD DE ANDRADE).....	145
<b>4 AS VARIAÇÕES DO CRÍTICO EM SAMUEL RAWET</b> .....	<b>156</b>
4.1 MACHADO DE ASSIS E O IDEAL CRÍTICO.....	157
4.1.1 <i>Samuel Rawet, crítico do futuro</i> .....	158
4.2 SAMUEL RAWET, LEITOR DE NELSON RODRIGUES E DE OSWALD DE ANDRADE.....	161
4.2.1 <i>Samuel Rawet, leitor de Nelson Rodrigues</i> .....	162
4.2.2 <i>Samuel Rawet, leitor de Oswald de Andrade</i> .....	188
4.3 “PICADO PELO MICRÓBIO DO TEATRO OUTRA VEZ”.....	193
4.3.1 <i>O arquivo de Samuel Rawet em cena</i> .....	194
<b>5 DO CRÍTICO CRIADOR OU EM BUSCA DAS REGIÕES DAS DÚVIDAS</b> .....	<b>205</b>
<b>6 REFERÊNCIAS</b> .....	<b>209</b>
<b>8 APÊNDICES</b> .....	<b>230</b>
8.1 APÊNDICE A: QUADRO COM AS PRIMEIRAS INVESTIDAS ARTÍSTICAS E LITERÁRIAS DE SAMUEL RAWET.....	231
8.2 APÊNDICE B: QUADRO COM AS COLABORAÇÕES DE SAMUEL RAWET PARA A “CRÔNICA DOS NOVOS”.....	233
8.3 APÊNDICE C: QUADRO COM AS COLABORAÇÕES DE SAMUEL RAWET PARA A <i>REVISTA BRANCA</i> .....	234
8.4 APÊNDICE D: QUADRO COM AS COLABORAÇÕES DE SAMUEL RAWET EM ANTOLOGIAS (1962-1979).....	236
8.5 APÊNDICE E – ENTREVISTA COM O PROFESSOR IVO BARBIERI.....	243

## 1 INTRODUÇÃO

Na encruzilhada de todos os seus livros, talvez o Teatro; não há nenhum de seus textos, de fato, que não trate de um certo teatro e o espetáculo é a categoria universal sob as espécies da qual o mundo é visto. (BARTHES, 2017, p. 195)

Esta tese de doutorado se detém na relação do escritor Samuel Rawet com a cena teatral nos idos de 1940 e 1950, na cidade do Rio de Janeiro. Em primeiro lugar, o foco recai nas relações artísticas do autor para demonstrar que parte importante do seu projeto de atuação estava vinculada às artes dramáticas, tanto na leitura dos textos dramáticos quanto nas análises críticas da cena (o espetáculo em si) que Rawet publicou no periódico *Revista Branca*, entre 1950 e 1954.

O segundo capítulo propõe um itinerário biográfico e intelectual que constitui o momento inicial e vibrante de sua circulação entre artistas e escritores, tendo como balizas iniciais os anos de 1942 e 1956: período em que se localizam as primeiras tentativas de inserção do jovem escritor e a publicação de sua antologia de *Contos do imigrante*, respectivamente.

Para construir a narrativa do artista e intelectual vinculado ao teatro, a pesquisa voltou-se àquilo que Genette (2009) definiu como paratextos editoriais. Reside na sistematização do teórico francês a imagem do paratexto como “[...] um discurso fundamentalmente heterônimo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui a sua razão de ser: o texto” (GENETTE, 2009, p. 17).

Os paratextos servem como suportes para que se possa dar vida ao *corpus*/corpo de Rawet crítico de teatro, sendo “aquilo por meio qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público” (GENETTE, 2009, p. 9). Entendendo Rawet como corpo a ser reconstituído em texto, tais elementos acessórios funcionam como acompanhamentos que constituem e reforçam o argumento que o enxerga como corpo que circula e se posiciona no teatro.

Parte do material recolhido logo no início da pesquisa trazia paratextos capazes de sustentar, se não uma biografia tradicional, por assim dizer, uma grande crônica biografemática, nos termos de Barthes (2005a, p. XVII; 2005b, p.

172<sup>1</sup>), com entradas específicas que situavam Rawet entre intelectuais e artistas, a começar pela “Crônica dos Novos” e pela *Revista Branca*.

O neologismo de Barthes reforça a imagem do retorno do autor pelo aumento do interesse em sentido oposto à morte, provocada pela diminuição da curiosidade. Em resumo: “O biografema [...] nada mais é do que uma anamnese factícia: aquela que eu atribuo ao autor eu amo” (BARTHES, 2017, p. 126).

Amado ou não, Rawet é o tipo de escritor que chamusca o seu leitor, logo no primeiro contato. A imagem elaborada por Fausto Cunha (1956) em orelha a *Contos do imigrante*, define o poder dessa obra que interessa e provoca curiosidade. Rawet é lido na imagem barthesiana de um escritor que se dispersa como as cinzas que se atira ao mar. Quando o pesquisador se dispõe ao registro engessado, sua figura realmente é fugaz, mas presente em alguns espaços, fendas, e, por isso mesmo, capaz de tocar outros corpos-leitores.

O final da década de 1960 assinalou o retorno de Rawet ao Brasil. Vindo de um período de viagens na Europa, ao desembarcar em terras brasileiras, o artista trouxe consigo uma resolução: editar seus próprios livros, decisão que lhe custará, mais tarde, o apartamento em que vivia. Este capítulo repassa publicações em jornais, revistas, entrevistas do autor tendo como objetivo desenvolver sua relação com o mundo das artes, em especial o teatro, com processos de edição e, por conseguinte, com a circulação de suas obras, os textos em jornais e em revistas, a partir de 1949, e as publicações em livro a partir de 1956.

Para realizar este objetivo, outros documentos, como um processo legal movido contra a Bloch Editores, impetrado em conjunto com os escritores Autran Dourado e Carlos Drummond de Andrade, e sua repercussão na imprensa também são analisados. Nesse sentido, o desejo de editar coaduna-se com algumas preocupações que Rawet apresenta já em 1949, ano em que se localizam suas primeiras publicações. Ou seja, controlar a edição de seus escritos, além de combater uma série de demandas técnicas e comerciais, significou, para Rawet, manter, de modo irrestrito, as suas experimentações em torno do fundo e da forma em suas composições. É possível afirmar, também, que a relação Rawet-edição antecede as primeiras publicações do escritor em

---

<sup>1</sup> Além das obras aqui citadas, para um panorama geral do pensamento de Barthes, remeto o leitor ao trabalho de Pino, Brandini e Barbosa (2017).



periódicos e em livros, e se constitui como parte de sua iniciação nos meios culturais e literários brasileiros.

A ideia de investigar a relação do autor com os processos de edição e circulação de sua obra escrita partiu da informação anedótica de que ele havia vendido um apartamento para bancar suas publicações. O gesto extremo traz um dado interessante e, por isso mesmo, pensar na sua faceta de editor, ou colaborador de equipes editoriais, se torna também fundamental.

Após retomar os documentos jornalísticos que compreendem o surgimento, a vida, a morte e as repercussões póstumas da obra, e repassar seus ensaios publicados em livros a partir de 1969, outros dados se posicionam de maneira imperativa. Tornou-se necessário, a partir daí, reconstruir os meios de inserção e desenvolvimento do jovem até o ponto em que, de fato, ele passa a controlar a edição dos projetos que conseguiu trazer a público, o que só acontece no final da década de 1960, mas não teve o resultado desejado.

Por isso, o raio de cobertura deste capítulo contempla não apenas o processo mais drástico em que o escritor esteve envolvido: a dilapidação de seus bens e de sua habitação. Ao mapear tais relações, datadas do início da década de 1940, o esforço é, além de historicizar uma relação que se desenvolveu ao longo da carreira literária e da vida de Rawet, estabelecer momentos de constituição de uma personagem forjada por si mesmo no âmbito da produção do texto escrito e do mundo das artes. O resultado modaliza a ideia de que ele sempre apresentou comportamentos difíceis, e se constituiu como um solitário inveterado.

No caso de Rawet, é muito importante situar essas classificações que, mais que revelar, podem encobrir avaliações generalizantes, quando não psicologizantes. Sendo verdade que o escritor adotou mais ao final da sua vida uma postura reclusa, não se pode afirmar que ele não tenha desenvolvido relações amistosas e profissionais nos meios culturais e literários brasileiros, ao longo de toda a sua vida.

Se a ideia desse capítulo era a de construir esse percurso intelectual de Samuel Rawet, aliando a circulação (geográfica e intelectual) com movimentos editoriais e teatrais, resolveu-se não ignorar a movimentação que uniu Rawet a Carlos Drummond de Andrade e Autran Dourado, em um processo legal motivado pela antologia *Literatura brasileira em curso*, de 1967, da Editora Bloch.

Esse percurso acabou desembocando numa quinta e última entrada para o capítulo: o grupo de publicações, composto por antologias nacionais e estrangeiras, de 1962 a 1979. As outras três primeiras são: o período das tentativas de publicação, a relação com Dinah na “Crônica dos Novos” e a colaboração na *Revista Branca*.

Diante desta configuração, o terceiro capítulo agrupa as crônicas e ensaios teatrais publicados na *Revista Branca*. Além do estabelecimento e atualização ortográfica desses escritos, um conjunto de notas situa as formulações teatrais de Rawet, bem como os nomes e obras da dramaturgia (nacional e universal) que orbitaram o seu horizonte de homem de teatro, insígnia que avulta nesse período que antecede a sua estreia em livro. Como a pesquisa traz à tona parte da obra rawetiana inédita em livro, o empenho da investigação para compor o capítulo residiu, então, na pesquisa em acervos públicos e pessoais, fontes jornalísticas e bibliográficas<sup>2</sup>, além da fortuna crítica já destinada à obra do escritor, com vistas ao estabelecimento da produção passível de catalogação e análise. Em um segundo momento, a disposição desse material em novo suporte, a tese, visa à divulgação desses escritos a novos públicos. Pretende-se, por fim, contribuir para a ampliação do acervo rawetiano, o que viabilizaria a continuidade dos estudos de sua obra.

A partir do mapeamento da colaboração de Samuel Rawet na *Revista Branca*, o quarto capítulo analisa as relações teatrais do escritor ao longo de sua vida. Atento ao menu dos teatros cariocas, o escritor se detém nas montagens

---

<sup>2</sup> Para as consultas em acervos públicos, recorreu-se, de início, ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), à Biblioteca Teiti Suzuki, do Departamento de Letras Orientais, da Biblioteca Florestan Fernandes, ambas vinculadas à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, à Biblioteca Azeredo da Silveira, conhecida como Biblioteca do Itamaraty, subordinada ao Departamento de Comunicação e Documentação do Ministério das Relações Exteriores, à Biblioteca Rodolfo Garcia, da Academia Brasileira de Letras, e ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), instituição que recebeu parte do espólio do escritor, conjunto de documentos que, atualmente, passa pela conclusão do processo de inventariação. Sob a curadoria de Rosana Kohl Bines, esses documentos, doados pela família do escritor, encontram-se em processo de identificação e inventariação. Como parte de meu itinerário de pesquisa, algumas visitas foram realizadas à instituição tendo em vista a utilização de parte desse espólio na construção da tese. Durante o percurso, foi necessário visitar, ainda, a Biblioteca José de Alencar, da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, além das consultadas às bases da Hemeroteca Digital Brasileira (HDB) e dos arquivos pessoais de terceiros. Reforço, no entanto, que a ocorrência no site da HDB não implica o registro factual da palavra, pois sua identificação ocorre via sistema de digitalização. Em alguns desses casos, a palavra “Rawet”, por exemplo, é identificada como “câncer”, para ficar apenas nesse exemplo curioso. Sempre que necessário, para fins de localização, especifica-se a origem do documento.

de autores e obras que o circundavam. O Teatro Municipal, assim como Fênix, o Serrador e o Rival, são espaços privilegiados para a realização de uma crônica mais rápida, espécie de *release* da cena teatral. É o caso do primeiro texto disposto no capítulo três em que as montagens das peças *A camisola do anjo*, *As águas* e *A herdeira* motivam comentários breves.

De modo geral, nos textos apresentados, o crítico esboça um trânsito entre aquilo que se produzia na cena, fruto de dramaturgias nacional e internacional, e o que se publicava no mercado editorial e na imprensa jornalística. Da atenção por essas publicações, surge a coluna sobre o teatro de Tchêkhov, por exemplo.

Diante de material rico e diverso, optou-se pela escolha daquelas que seriam as chaves mais importantes nesse conjunto estabelecido de textos, a saber: a procura de uma ética crítica, o debate sobre Nelson Rodrigues e Oswald de Andrade (ao que se inclui as similitudes, os afastamentos e algumas polêmicas entre os dois) e a assunção do gesto crítico, aqui, específico para as questões teatrais, mobilizado por uma homenagem em face ao falecimento de Ziembinski, em 1978. “Lembranças de Ziembinski” é o texto datiloscrito que permite essa leitura expandida da importância do teatro na vida de Rawet.

Assim, o percurso que a tese constrói valoriza o papel visceral das artes dramáticas no pensamento e obra rawetianos. Ao final deste capítulo, o ensaio sobre Ziembinski e parte daquilo que se constitui como acervo de Rawet vão desmentir a postura pública construída de um intelectual desinteressado e amargurado pelo teatro, pelas dificuldades de montar as suas peças, pelo resultado indesejado da montagem de uma produção de sua autoria, *Os amantes*, ou pelo veto da censura militar, no caso específico de *Farsa da pesca do Pirarucu e da caçada do Jacu*.<sup>3</sup> A definição dessa relação intensa surge de uma metáfora do próprio Rawet: o leitor está diante de um escritor, pensador, artista e crítico tomado pelo vírus do teatro, não apenas em sua adolescência, nos idos da Rádio Nacional, mas em todo o percurso de sua vida entre pares intelectuais e artistas.

---

<sup>3</sup> Em apêndice com registro das peças teatrais proibidas pela Censura Federal no período 1965 a 1988, a pesquisa de Garcia e Souza registra a *Farsa da pesca do Pirarucu e da caçada do Jacu* entre os textos proibidos de 1977 (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 446).

Esses dados permitem a discussão da produção apresentando variações do papel crítico. De fato, nesses escritos, Rawet apresenta facetas de jornalista, reformador, historiador/teorizador e, por fim, criador, como bem definiram Guinsburg, Faria e Lima, em verbete para a crítica teatral (2009, p. 112-113).

Ainda que experimente um interesse crescente dos estudos acadêmicos nos últimos trinta anos, o autor se localiza num espaço intermediário entre manifestações que pode indiciar uma posição complexa na sua circulação e atuação coletivas. Se, por um lado, pode-se apontar as suas primeiras publicações na “Crônica dos Novos”, sob a batuta de Dinah Silveira de Queiroz<sup>4</sup>; ou, a conquista da primeira publicação em livro numa editora como a José Olympio – manuscrito oferecido à empresa por Prudente de Moraes Neto<sup>5</sup>, amigo e entusiasta do jovem cronista, promissor já nas páginas da coluna de Dinah. Por outro lado, pode-se afirmar que Rawet ainda desfruta de certo desconhecimento público, e segue acompanhado por uma ausência editorial suprida, em partes, pelas iniciativas das reuniões de seus contos, novelas em 2004, em organização de André Seffrin; e dos ensaios, em 2008, numa coorganização dos professores Rosana Kohl Bines e José Leonardo Tonus. Se o leitor se encontra diante de um ilustre desconhecido, talvez essa categorização paradoxal sirva para que se pense, cada vez mais, no caráter múltiplo das intervenções estéticas de Samuel Rawet, o que bem poderia ser descrito como um aspecto polígrafo do autor no âmbito da história intelectual, literária e teatral brasileira<sup>6</sup>.

Polígrafo quase às avessas, ambientando a formulação da professora Telê Ancona Lopez (2002), indisciplinado e vagabundo, Rawet já possui um lugar reservado na história da literatura brasileira como contista, mesmo que ainda lhe faltem estudos que situem sua figura no campo de uma produção entre pares da literatura brasileira. Esta tese destaca que essa produção múltipla nasce nas

---

<sup>4</sup> Sobre a vida e obra de Dinah, conferir Pérez (1960, p. 113-120).

<sup>5</sup> Como agradecimento, Dinah e Prudente são os dois dedicatários da primeira edição de *Contos do imigrante*. À segunda edição, de 1972, também lançada pela José Olympio, Rawet acrescenta dois nomes: Helena e Renard Perez nessa seção de dedicatória da obra.

<sup>6</sup> O exemplo de Telê Ancona Lopez (2002) é o de Mário de Andrade (1893- 1945), quando a estudiosa estabelece essa ideia de uma atuação polígrafa na cultura brasileira.

coxias dos teatros cariocas, onde o estudante ginásial passou a se relacionar com atores, diretores e toda a sorte de profissionais que uma encenação teatral exige. Foi nos bastidores dos espetáculos que ocorreram, também, os primeiros contatos com textos teatrais, o que direciona o interesse intelectual do escritor ao longo de toda a sua vida.

Resumindo tais proposições: a história da produção literária de Rawet se cruza com a de muitos outros escritores e intelectuais. Nesse sentido, o presente trabalho situa sua produção menos como “corpo estranho” dentro da literatura brasileira, e mais como uma obra localizada entre pares, dialogada e atenta aos seus contemporâneos e linhas de força da literatura nacional e universal, conforme também defendeu Berta Waldman (2011).

Assim, de posse de alguns estudos acadêmicos do escritor, a oportunidade de retomar a obra rawetiana se incumbirá, agora, de lançar o escritor “[...] na arena aberta das associações” (BINES, 2007, p. 71). E, se há muito o que se pesquisar na literatura brasileira, esse percurso tem apontado que há muito o que se pesquisar sobre Samuel Rawet.

Se, em quase todos os momentos, apreender essa figura equivale a agarrar um touro pelos chifres, tarefa difícil e por demais arriscada, neste trabalho, tal apreensão foi obtida às custas de muitas voltas cautelosas e observação dos pequenos detalhes que indiciam a presença de Rawet. Ao lançar-se na arena, o touro se transforma em criatura volátil ou mesmo algo de fantasmagórico a rondar seu algoz e a repetir: “Quem está escrevendo uma tese é ela. Não tenho nada a ver com isso!” (RAWET, 2008, p. 309), como teria dito ele mesmo numa entrevista a uma pós-graduanda que estudava a sua obra, em anedota contada no depoimento a Esdras do Nascimento.

Com relação à influência e importância do teatro em seu pensamento, Rawet manteve ao longo dos anos a postura de produção oficiosa de paratextos ao afirmar que desfizera de seus manuscritos teatrais. Mesmo que esses comentários se refiram sempre aos textos dramáticos, talvez seja essa postura que tenha afastado os estudos críticos dos seus escritos voltados para a cena, dramaturgia e espetáculos do teatro moderno, algo que se pretende revisar a partir do próximo capítulo.

”...

## 2 O AVESSE DO CENÁRIO: A CIRCULAÇÃO INICIAL DO TRADUTOR, CRÍTICO, DRAMATURGO, CRONISTA E CONTISTA

Em 1965, depois de abandonar, brusca e peremptoriamente, uma equipe de engenheiros e arquitetos capitaneada por Oscar Niemeyer – responsável pela construção da Universidade de Haifa, em Israel – Samuel Rawet decidiu permanecer um período na Europa. De maneira simbólica, ele encerrou ali a sua carreira de engenheiro calculista. Mais tarde, em 1970, Rawet lança informações rarefeitas sobre essa passagem de sua vida e resume a tomada de decisão como uma fuga desabalada (RAWET, 1977, p. 3), movida pelo desejo de vagabundagem. Mas o homem sem dinheiro, mulato e livre (como Rawet descreveu Lima Barreto, estabelecendo uma espécie de autodefinição via camaradagem com o escritor carioca), também foi motivado pela fruição epifânica do quadro *Le Bœuf écorché*, do pintor francês de ascendência lituana Chaim Soutine (RAWET, 1977, p. 3):

Figura 1 – *Le Bœuf écorché*, óleo sobre tela de Chaim Soutine



Fonte: Soutine (1924). Disponível em: <<https://artconseils.wordpress.com/>>

Vista em um museu de Tel-Aviv, a tela, releitura em tons mais quentes de um quadro de 1655 de Rembrandt, acentuando o caráter de frescor da anatomia bovina, remete Rawet a momentos que não se relacionam ao trabalho formal desenvolvido na arquitetura, pelo contrário. A apreciação dessa obra de arte se

transforma em atividade reveladora e o transporta para paisagens de Portugal, França e Espanha e o catapulta para a mais um período europeu de vagabundagem<sup>7</sup>.

O final da década de 1960 assinalou o retorno do escritor ao Brasil. Ao desembarcar em terras brasileiras, o artista trouxe consigo uma resolução: editar seus próprios livros, decisão que lhe custará, mais tarde, o apartamento em que vivia. Este capítulo repassa publicações em jornais, revistas, entrevistas de Rawet tendo como objetivo desenvolver a relação do literato com o mundo das artes, em especial o teatro, com processos de edição e, por conseguinte, com a circulação de suas obras, os textos em jornais e em revistas, a partir de 1949, e as publicações em livro a partir de 1956.

Para realizar este objetivo, outros documentos, como um processo legal movido contra a Bloch Editores, impetrado em conjunto com os escritores Autran Dourado e Carlos Drummond de Andrade, e sua repercussão na imprensa também são analisados. Nesse sentido, o desejo de editar coaduna-se com algumas preocupações que Rawet apresenta já em 1949, ano em que se localizam suas primeiras publicações. Ou seja, controlar a edição de seus escritos, além de combater uma série de demandas técnicas e comerciais, significou, para Rawet, manter, de modo irrestrito, as suas experimentações em torno do fundo e da forma em suas composições. É possível afirmar, também, que a relação Rawet-edição antecede as primeiras publicações do escritor em periódicos e em livros, e se constitui como parte de sua iniciação nos meios culturais e literários brasileiros.

A ideia de investigar a relação de Samuel Rawet com os processos de edição e circulação de sua obra escrita, toda em português, partiu da informação anedótica de que o autor havia vendido um apartamento para bancar suas publicações. Apesar de se tratar de anedótica, a informação traz um dado interessante para se pensar na faceta de editor de livros, já que na década de 1950, Rawet atuou, principalmente, como colaborador de equipes de revistas e jornais.

---

<sup>7</sup> A silhueta da carcaça bovina em tons em vermelho sobrepostos aos em azul, pintada a óleo, faz parte de uma série de carcaças desenvolvida por Soutine Sobre um percurso da obra de Soutine, conferir Lassigne (1954), que segue a data mais utilizada quando se menciona o início da pintura das carcaças, ou seja, 1925.

Após retomar os documentos jornalísticos que compreendem o surgimento, a vida, a morte e as repercussões póstumas da obra do escritor, e repassar seus ensaios publicados em livros a partir de 1969, outros dados se posicionam de maneira imperativa. Tornou-se necessário, a partir daí, reconstruir os meios de inserção e desenvolvimento do jovem até o ponto em que, de fato, ele passa a controlar a edição dos projetos que conseguiu trazer a público, o que só acontece no final da década de 1960, mas não teve o resultado desejado por Rawet.

O que mudou, então, desde as primeiras formulações de um tópico sobre a importância da edição, como extensão dos projetos ético e estético rawetianos, até a conclusão desta tese? O raio de cobertura deste capítulo contempla não apenas o processo mais drástico em que o escritor esteve: a dilapidação de seus bens e de sua habitação. Ao mapear tais relações, datadas do início da década de 1940, o esforço é, além de historicizar uma relação que se desenvolveu ao longo da carreira literária e da vida de Rawet, estabelecer momentos de constituição de uma personagem forjada por si próprio no âmbito da produção do texto escrito e do mundo das artes. O resultado aponta para a modalização da ideia de que o escritor sempre apresentou comportamentos difíceis, e se constituiu como um solitário inveterado.

No caso de Rawet, é muito importante situar essas classificações que, mais que revelar, podem encobrir avaliações generalizantes, quando não psicologizante. Sendo verdade que o escritor adotou mais ao final da sua vida uma postura reclusa, não se pode afirmar que ele não tenha desenvolvido relações amistosas e profissionais nos meios culturais e literários brasileiros, ao longo de toda a sua vida.

Se a ideia desse capítulo era a de construir esse percurso intelectual de Samuel Rawet, aliando a circulação (geográfica e intelectual) com movimentos editoriais e teatrais, resolveu-se não ignorar a movimentação que uniu Rawet a Carlos Drummond de Andrade e Autran Dourado, em um processo legal motivado pela antologia *Literatura brasileira em curso*, de 1967, da Editora Bloch. Esse percurso acabou desembocando numa quinta e última entrada para este capítulo: o grupo de publicações, composto por antologias nacionais e estrangeiras, de 1962 a 1979.

Desse modo, o capítulo cruza diversas fontes para, primeiro, reconstruir o momento inicial de um Rawet jovem, mas imerso na vida cultural e literária do



Rio de Janeiro; depois, em um segundo momento, sua atuação na “Crônica dos Novos”, sob a proteção de Dinah Silveira de Queiroz; em seguida, por fim, a composição do corpo editorial da *Revista Branca*. De maneira efetiva, com a batalha judicial vencida, é possível constatar um resultado concreto da verve editorial de Rawet: a garantia escrita oferecida pelo STF de que empresas comerciais seriam, sim, obrigadas a pagar os direitos autorais aos escritores quando estes fossem reunidos em antologias. Na base desse imbróglio, reside a origem da Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, conhecida como Lei dos Direitos Autorais, que, em 2018, completou vinte anos de aprovação (BRASIL, 2018).

Os conceitos de circulação e edição se ampliam no caso de Rawet porque a sua atuação, desde cedo, é múltipla. Se, num primeiro momento, apenas os gestos de editar e publicar seus próprios livros parecem definir sua atuação como editor, com o desenrolar das leituras, o sentido lato para o termo vai se instaurando de maneira incontornável, afinal de contas, estamos diante de um escritor que, além de acompanhar o cotidiano de publicações periódicas, deseja interferir no processo de composição de seus próprios livros. Realmente, é preciso expandir essas acepções para contemplar essa relação angustiada e visceral com a escrita que Rawet cultivou em cinquenta e quatro anos de vida.

A linha temporal pode apresentar lacunas porque o escritor desenvolveu a vadiagem como método de pesquisa e aspiração pessoal. Os posicionamentos e deslocamentos de Rawet, sejam ideológicos, sejam geográficos, sempre dificultam o encaixe do escritor no tempo e no espaço, porque ele apresenta trajetórias labirínticas, ondulatórias.

Essa presença fugidia e essa existência em que a não-presença é quase teatral foram descritas de maneira contundente por José Castello, que, um dia, tencionou escrever a biografia de Rawet. Após as investidas frustradas, concluiu: “[...] manifestando-se através de vozes alheias, única forma possível para a mudez, Samuel Rawet me ensinou o valor do silêncio” (CASTELLO, 2015, s.p). Partindo dos silêncios, é preciso localizar as oportunidades em que Rawet falou, se posicionou e empreendeu ações diante da necessidade de uma tomada de postura. Ao aceitar a dificuldade de localização desse que mais se parece uma personagem de seus contos, novelas e ensaios, a pesquisa revela que alguns dados e inserções rawetianos são passíveis, sim, de documentação. Nesse

caso, o foco final é a abrangência de toda sua obra desafiadora, rica, e, sob muitos aspectos, desconhecida do grande público.

## 2.1 Um escritor no ginásial

Fui macaco de auditório, aplaudindo Linda Batista e Marlene [...].  
(RAWET, 2008, p. 208)

Morando no subúrbio do Rio de Janeiro desde os sete anos de idade, Samuel Rawet apresenta dois aspectos em sua formação que despertam interesse: o primeiro diz respeito ao papel que atribui às ruas desse subúrbio. Em depoimento a Flávio Moreira da Costa sobre essa questão, afirma:

Tenho lembrança dos meus primeiros dias no Brasil, e até hoje acho importante. Eu saltei na Praça Mauá com a família, e o meu pai já tinha alugado uma casa no subúrbio, na Leopoldina, onde fomos morar. E até aos vinte e poucos anos eu morei na Leopoldina, sou fundamentalmente suburbano, o subúrbio está muito ligado a mim. Eu aprendi português nas ruas, apanhando e falando errado, e acho essa a melhor pedagogia. Eu aprendi tudo na rua. (RAWET, 1972b, p. 31)

A passagem elabora e sintetiza a ideia de uma pedagogia das ruas, método de vida e de recolha de material para a produção de seus escritos. Ao longo de sua produção, essa pedagogia constrói uma espécie de modo investigativo em que a vagabundagem figura como um dos primeiros passos. Nessa etnologia às avessas, baseada na vagabundagem, o deslocamento, a viagem e a observação dos *bas-fonds* cariocas surgem como métodos de pesquisa.

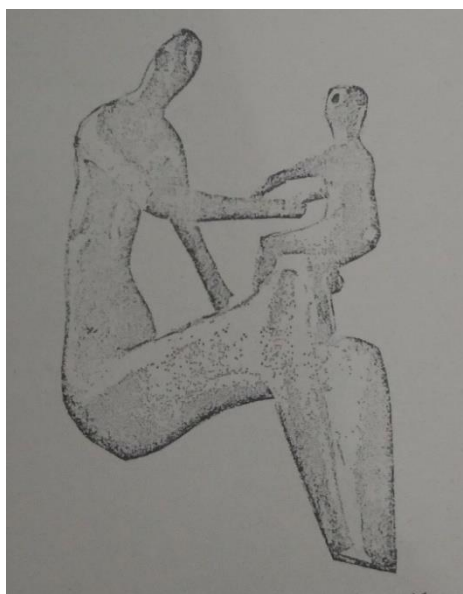
O segundo aspecto importante é a busca pela formação, que ele próprio não sabia em quê, nos espaços dos teatros e bibliotecas. Nos primeiros, começa o seu contato com artistas e textos dramáticos, uma de suas paixões desde então. A vida teatral arrebatava o jovem e o encaminhava para a biblioteca, a Nacional, especialmente.

É na presença das bibliotecas públicas que realiza as primeiras leituras dos gigantes do Nordeste, Jorge Amado (1912-2001), Graciliano Ramos (1892-1953) e Osman Lins (1924-1978), responsáveis por um fascínio que o imobiliza. A cura dessa paralisia se encontra na própria literatura. A partir do contato com Cornélio Pena (1896-1958) e Lima Barreto (1881-1922), Rawet começa a repensar a sua posição diante da escrita.

A referência a Pena, menos evidente que a de Lima, surpreende, mas soa frutífera, carente de investigação. No segundo caso, mais tarde, Rawet irá publicar alguns ensaios expressando essa admiração. Notadamente, as questões temáticas e o requinte da escrita de Lima são os principais motivos dessa estima. Um ideal de escritor e intelectual, para Rawet, o homem Lima Barreto bem poderia ser um dos seus camaradas de boteco<sup>8</sup>.

Sobre o início da quebra desse imobilismo, o jornal *Diário da Noite* aponta uma competição em que Rawet é citado como concorrente em um concurso de caricaturas populares. O escritor não ganha o prêmio, mas fica entre os cinco mencionados de maneira honrosa (DIÁRIO DA NOITE, 1942, s.p)<sup>9</sup>. Apesar de não haver maiores registros da atuação do artista no âmbito das artes plásticas, os materiais publicados por Rawet em livro vão constar de gravuras, gráficos, esquemas e outros tipos de ilustrações feitas por ele mesmo. Figuras, como as representadas abaixo, serão comuns em seus textos:

**Figura 2 – Ilustração para a novela *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado***



Fonte: Rawet (1970a, p. 61). Acervo pessoal.

---

<sup>8</sup> Conferir, por exemplo, o ensaio “Nasci sem dinheiro, mulato e livre’, escreveu um homem chamado Lima Barreto” (RAWET, 1977c, p 3). Texto disponível também na versão coligida dos ensaios reunidos (RAWET, 2008, p. 196-201).

<sup>9</sup> Outra menção honrosa foi destinada a Chaim Ravet, grafado com “v”, cujo grau de parentesco com o primeiro não pude especificar.

A imagem representa uma estátua que Ahasverus visualiza e, logo após, a projeta, mimetizando-a na obra de arte, readquirindo a sua pré-forma, composta de dois princípios: um feminino e um masculino. Os contos e ensaios de Rawet publicados em livro constam dessa preocupação com a ilustração. Nesse mesmo sentido, o seu acervo disponibilizado por seus familiares confirma esse âmbito da produção rawetiana ao longo de toda a sua vida.

Para o jovem escritor, os anos de 1945 e 1946 não foram produtivos no campo da publicação efetiva. No entanto, as suas empreitadas demonstram empenho, ousadia e atenção para os concursos literários do seu entorno.

As primeiras dessas iniciativas foram a tradução e o envio de um conto do escritor Isaac Leon Peretz, considerado o pai da literatura ídiche, para *O Cruzeiro*: Revista, iniciativa que mobilizou o editor chefe da publicação: “Sem discutir a qualidade da matéria que nos foi enviada, sentimo-nos compelidos a informar que, sendo norma desta revista publicar somente publicações diretamente solicitadas ao seu autor. Logo...” (O CRUZEIRO: REVISTA, 1945, p. 6). Sem citar o nome de Rawet, tradutor, a notícia é muito plausível quando se pensa na relação Rawet-ídiche. Em entrevistas e depoimentos, o escritor costuma aludir o [ao] domínio dessa língua, uma das possibilidades para essa tradução<sup>10</sup>. A outra pode ter sido uma versão em espanhol, língua em que a obra de Peretz era mais divulgada no período, aqui no Brasil<sup>11</sup>.

Outra investida notável acontece no ano seguinte. Rawet envia um conto ao “Grande Concurso de Contos de ‘Letras e Artes’”, *Suplemento Literário de A Manhã*. Mais uma vez, mobiliza a comissão julgadora, que divulga nas páginas do periódico o seguinte parecer: “O autor confessa possuir 17 anos apenas. Ainda tem muito tempo para começar. Por enquanto, não pode ser classificado. Estude, leia bastante, e sobretudo, procure fazer, com excelentes notas o ginásial” (LETRAS E ARTES, 1946, p. 15).

<sup>10</sup> Em depoimento a Flavio Moreira da Costa, Rawet afirma: “O primeiro alfabeto que aprendi foi o ídiche – não cheguei a aprender o hebraico” (1975, p. 16).

<sup>11</sup> Esse panorama de ausência da literatura de Peretz seria alterado com as antologias organizadas e traduzidas, pelas investidas de Jacó Guinsburg, três anos mais tarde. Sob a organização de Jacó Guinsburg e Sime Rinski, a coletânea *Jóias do conto ídiche* (1948) apresentava dois contos do escritor, cujo nome encontra-se grafado, Isaac Leão Peretz, “O melamed de Helm” e “O que é a alma”. Em seguida, encontro a obra *Contos escolhidos*, sem data, mas com prefácio de Guinsburg datado de 1949. Em 1966, essa antologia foi ampliada, tendo alguns contos e seções excluídos, e lançada com o nome de *Contos de I. L. Peretz*, ganhando uma formatação mais douradora, o que permite o acesso a sua terceira edição nos dias atuais.

Pela primeira vez, estava registrado esse descompasso de tempos. Para os escritores que o avaliavam, ainda havia tempo para começar; na perspectiva do jovem que desejava se comunicar publicando, esse momento era o agora. Porém, ainda que provoque desconforto na equipe editorial, o jovem foi recebido com certa afetuosidade na resposta obtida. Para fins comparativos, é possível observar o tom agressivo que compôs a recepção de outro escritor que vem logo abaixo de Rawet, na lista de avaliados: “É o diabo senhor Alarico, mas o seu conto ‘A carta’ não chega a ser conto. Leia Maupassante (sic), Tchekov e o nosso Machado de Assis. Desclassificado” (LETRAS E ARTES, 1946, p. 15). Ao contrário dessa avaliação, no caso de Rawet, a palavra “desclassificado” não aparece na nota. Outro destaque é a recomendação de foco na escola<sup>12</sup>.

Anos depois, caracterizado como simples e modesto, Rawet revela a Ruth Silver alguns dados sobre essa atividade inicial, em entrevista de divulgação da recém-lançada coletânea *Contos do imigrante* (1956). Destacando sua atividade diversificada no meio cultural, o escritor confessou:

Comecei escrevendo e representando na Rádio do Ministério da Educação, no programa “Radio-Teatro da Mocidade”, isso em 1945. Adaptei, inclusive, o poema de Poe “O corvo”. Tive também uma experiência cinematográfica, tendo trabalhado como ator no filme “Judas em sábado de aleluia”, sob a direção de Humberto Mauro, fazendo o papel do velho Domingos (eu tinha 16 anos e o personagem 45). Foi uma produção do Instituto Nacional do Cinema Educativo [INCE]. (RAWET, 1956a, p. 2).

Com as sessões em que o jovem assistia e atuava como assistente dos programas da rádio, a exemplo das apresentações da declamadora argentina Berta Singerman, a relação Rawet-Rádio Nacional, vinculada ao MEC, representa parte importante desse momento formativo inicial, como a epígrafe deste tópico adianta. Mas os registros dessa vinculação com o cinema param na montagem cinematográfica para *O judas em sábado de aleluia*, baseada na comédia de 1844, de Martins Pena. Com poucos dados dessa produção, é possível assistir à película por meio da plataforma de vídeos *Youtube*<sup>13</sup>. O filme

<sup>12</sup> Não seria um absurdo afirmar a possibilidade de esse concorrente de Rawet ser o escritor e jornalista Alarico de Assunção Junior. Outra possibilidade poderia ser Alarico da Silveira, irmão de Dinah Silveira de Queiroz.

<sup>13</sup> Para assistir ao filme, conferir o link: < <https://www.youtube.com/watch?v=JWZzMHsOlak> > Acesso em: 2 out. 2017.

produzido pelo INCE contou com a atuação de nomes hoje consagrados nas artes cênicas nacionais, a exemplo de John Herbert, Aracy Cardoso e Eva Wilma. A figura abaixo registra um *frame* de uma das cenas em que o Rawet atuou:

**Figura 3 – Rawet, de barba, em uma das cenas do filme *O judas em sábado de aleluia***



Fonte: Cine Brasil TV (1947). Disponível em:< [www.cinebrasil.tv](http://www.cinebrasil.tv)>.

É revelador que um dos primeiros registros visuais de Rawet no mundo artístico tenha como base a ligação com a dramaturgia brasileira. Ainda que a foto registre a única incursão de Rawet como ator de cinema, as investidas pelas artes cênicas continuaram em outras dimensões, seja na escrita dramática, seja no exercício da crítica.

De modo geral, em público, Rawet também é sucinto sobre a sua relação com o teatro: [...] comecei muito cedo a escrever peças que os empresários achavam ‘interessantes’ e ficavam por isso mesmo. Hoje dou plena razão a eles” (RAWET, 1956a, p. 2). Na entrevista citada, Ruth Silver contrapõe tamanha humildade com os seguintes eventos: o recebimento de um prêmio teatral concedido pelo *Correio da Manhã*; a representação televisionada, no Rio e em São Paulo, de sua *A Noite que Volta*; e a encenação de *A Volta*<sup>14</sup>, no *Festival de Autores Brasileiros*, na ocasião dos quatrocentos anos da cidade de Vitória, evento que levou a público, ainda, textos de Anchieta, Martins Pena e Coelho Neto<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Texto localizado nos arquivos da *Revista Branca*, conforme Apêndice C.

<sup>15</sup> Sobre esse período, Kirschbaum afirma que Rawet “[...] escreveu mais de 10 peças” (KIRSCHBAUM, 2000, p. 8). A partir da pesquisa na Hemeroteca Digital Brasileira e da consulta do espólio do escritor organizado na FCRB, chega-se a 14 peças (entre textos completos e

Voltando a 1949, esse ano distinguiu a trajetória do escritor na sua vertente de contista, pois ele conseguiu emplacar seus dois primeiros textos. De saída, é a insígnia de contista que Rawet carregará de maneira mais definida, mesmo depois de sua morte.

O primeiro deles, “A cova do diabo” (RAWET, 1949b), localiza a narrativa num amontoado de casebres que ladeava uma linha de ferro, o local a que o título faz menção. Essa narrativa se diferencia um pouco daquilo que consagraria a imagem do escritor a partir de *Contos do imigrante*: a centralidade da atenção narrativa no conflito da personagem. Mas, nesse primeiro registro de publicação contística, é perceptível o tratamento que os grupos populares recebem, em suas idiossincrasias e nas mazelas das habitações dominadas pela pobreza. Algo que será acentuado de maneira magistral no conto “A prece”, da estreia em livro do escritor, sete anos depois dessa primeira mostra, com sua personagem Ida, uma velha senhora judia que passa a morar num cortiço.

O segundo, “O balanço”, saiu na edição de 8 de maio do *Correio da Manhã* (RAWET, 1949b). O conto, ainda é inédito hoje em livro, apresenta um professor como protagonista que decide aplicar uma prova de última hora a sua turma. A atividade servirá, por outro lado, como um balanço de sua própria vida.

Curiosamente, o conto se apresenta como espécie de contraponto temático ao “Gringuinho”, que seria publicado em 8 de fevereiro de 1953 e, mais tarde, comporia *Contos do imigrante*. Se, neste, o professor é mais um elemento que pontua o conflito do pobre menino, naquele, o educador é que aparece agredido financeira, profissional e existencialmente. De certa maneira, esse conto também pode ser lido em contraste mais direto com outro, “Josias, o triste”, publicado no ano seguinte na *Revista Branca*<sup>16</sup>.

Ainda que o primeiro caso, o conto “Josias, o triste”, não possua uma semelhança estrutural, no sentido do empenho de Rawet na mistura de gêneros, é possível extrair das duas peças questões que serão retomadas pelo autor ao longo de toda sua produção em prosa: o trabalho excessivo com a referenciação, o reaproveitamento de formas clássicas e o foco narrativo que demarca a personagem em detrimento do acontecimento aparente, o que vale mais para

---

planos incompletos).

<sup>16</sup> Cf. Apêndice C.

“Josias, o triste”. O envio para publicação dos contos “A cova do Diabo” e “O balanço” denota essa insistência disciplinada de um escritor que contava com dezenove anos à época. Embora o escritor passe a publicar alguns contos nos anos seguintes, especialmente no *Diário de Notícias*, muitos dele ainda inéditos em livro, o leitor está diante de uma circulação inicial desvinculada de maiores associações com outros escritores ou grupos de intelectuais<sup>17</sup>.

Mas os primeiros passos não foram dados sozinho. Com a efervescência dos jornais, periódicos e suplementos literários, era preciso manter boas relações no meio editorial. Em paralelo ao aparente amadurecimento do escritor, é nesse período que surge o primeiro grande nome responsável por contribuir para que o jovem iniciasse a sua carreira: Dinah Silveira de Queiroz.

## 2.2 Um irmão mais novo de Dinah Silveira de Queiroz

Devo muita coisa a Dinah Silveira de Queiroz e a Prudente de Moraes Neto (levou meu livro a José Olympio) [...]. (RAWET, 2008, p. 208)

No início de 1942, Dinah Silveira de Queiroz escrevia no jornal *A Manhã*, numa sessão chamada “Síntese”, particularmente a “Síntese dos livros”. A escritora só seria anunciada em sua coluna diária *Café da Manhã* no dia 9 de dezembro de 1945, edição em que publicou a primeira crônica, sobre casamento de pessoas anônimas e simples (DINAH Silveira de Queiroz no “Café da Manhã”, 1945, p. 2). A partir de 4 de abril de 1949, a escritora passou a ceder o espaço, uma vez por semana, a novos escritores, na chamada “Crônica dos novos”.

À época, Fausto Cunha (1928-2004) ficou com a incumbência de escrever o primeiro texto da nova fase no espaço de crônicas do jornal, do suplemento e da seção assinada por Dinah<sup>18</sup>.

Logo abaixo da crônica política de Queiroz (1949a) situa o seu leitor contumaz sobre a novidade, reforçando que se tratava, agora, de criar oportunidades para jovens cronistas. O momento era motivo de emoção tendo

---

<sup>17</sup> O Apêndice A sintetiza as primeiras investidas e contribuições literárias e artísticas de Rawet em jornais e periódicos.

<sup>18</sup> No escrito, Cunha descreve o encontro com um ex-professor que se tornara um deputado federal desejoso de ocupar um cargo no senado, já que sua atuação com os deputados não é tão efetiva (CUNHA, 1949, p. 4). Bem-humorada, a crônica relativiza uma atuação ingênua e honesta no Congresso Nacional, explorando os contrassensos das perspectivas do ex-educador e, então, político.



em vista o alto número de concorrentes ao posto de “cronista novo”. De acordo com Dinah, formada estava, pois, “[...] a cabeça de ponte da gente mais nova para o assalto da República das Letras. Orgulho-me, como irmã mais velha, de abrigar em meu canto a colaboração de um novo, em crônica remunerada” (QUEIROZ, 1949a, p. 4). A passagem é um curto demonstrativo da visão editorial e publicitária de Dinah que, além de criar um grupo que circularia em volta do seu nome, animava o debate cultural em torno de suas relações pessoais e literárias.

A partir desse lançamento, a coluna da escritora passou a anunciar os concorrentes da próxima semana em lista demonstrativa com título da crônica, nome do autor e cidade de envio. Nesse caso específico, eram listados textos de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. Os escritores novatos estavam, assim, diante de uma vitrine perfeita.

De maneira estratégica, a crônica de Dinah, “A porta estreita”, de 10 de maio de 1949, figura como momento importante na história da “Crônica dos novos” e daqueles que se aproximaram da intelectual. Denunciado desde o título, o problema da cronista era o espaço, ou, melhor, a falta dele. Se a questão era angariar mais páginas do jornal, por que não comprovar essa necessidade escrevendo uma crônica? O senso de oportunidade, estratégia e diplomacia de Dinah parecia não ter limites, o que se percebe em todo o texto. Na abertura da crônica, afirma certa:

CHOVEM as cartas contendo as crônicas para esta seção. O caçador de Mato Grosso, o operário de Volta Redonda, o estudante do Rio, o médico de São Paulo... Todos os dias – novas surpresas na minha correspondência! **Se me fosse dado maior espaço faria até o “Jornal dos Novos”**. Mas só disponho deste “café”. Como veem os leitores – a porta é estreita para a multidão. Peço que todos aguardem com paciência. (QUEIROZ, 1949b, p. 4, grifos nossos)

Além de solicitar o espaço em público, Dinah adianta o nome da iniciativa. Com tanta assertividade e jogo de cintura, ficava difícil negar o pedido da escritora. E a empreitada não era tão fácil como pode parecer. Muito concorrido na época, o jornal contava com outros colunistas de peso, a exemplo de Oswald de Andrade, com a sua coluna “Telefonema”, que vigorou entre os anos de 1944

a 1954; e Rubem Braga que, entre 1951 e 1954, foi presença constante nas páginas do periódico<sup>19</sup>.

Dali a cinco dias, em 15 de maio de 1949, Queiroz revelaria um dos motivos para tanto burburinho em torno do espaço: “A Crônica dos Novos” é remunerada com 200 cruzeiros, na pagadoria da MANHÃ. Chega, para começar?” (QUEIROZ, 1949b, p. 4). A informação soava muito importante para jovens escritores, alguns recém-saídos do ginásio e desempregados, como Samuel Rawet. Além da divulgação dos autores, a publicação poderia render esses bons trocados.

Quatro meses depois, surgiu outra boa notícia para a onda de “novos” que se aglomerava em torno de Dinah. A novidade dava conta do aumento do fluxo de correspondências e do raio de cobertura das regiões que remetiam colaborações:

Cuidamos lançar a nova folha da MANHÃ já no fim deste mês. Os trabalhos encaminhados para a “Página dos Novos” de “Letras e Artes” ficarão, portanto, reservados para o “Jornal dos Novos”, primeira experiência de um suplemento formado pelo próprio leitor, que transbordou das colunas do “Café da Manhã” para espaço maior. Para este empreendimento contamos com a ajuda de Fausto Cunha, aliás, já trabalhando com grande dedicação. (QUEIROZ, 1949c, p. 4)

A cronista celebrava, também, outros frutos da sua iniciativa, a exemplo da conquista do posto de crítico oficial de *A Manhã*, obtido por Fausto Cunha. Depois dessa promessa pública, a idealização vem a lume a 25 de setembro do mesmo ano, conforme anunciado. A edição contava com duas páginas inteiras de *A Manhã* e mais um pedaço de coluna numa terceira página, a título de conclusão de um dos textos publicados. Desde então, o compromisso com o leitor seria lançar o jornal no último domingo de cada mês. A aparição de Rawet aconteceu nesse momento de algazarra em torno da produção remunerada das crônicas. É nesse lapso temporal que se localizam as crônicas de Rawet, cujas temáticas não serão tratadas exaustivamente aqui neste trabalho<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Sobre as crônicas de Oswald de Andrade, o volume *Telefonema* (2007), organizado por Vera Maria Chalmers, as reúne em volume com mais de quinhentos textos. Sobre Rubem Braga, a editora Autêntica lançou um box com três volumes de suas crônicas em que essa produção pode ser encontrada (BRAGA, 2016a; BRAGA, 2016b e BRAGA, 2016c).

<sup>20</sup> O Apêndice B sintetiza em quadro todos os registros mapeados para este período de colaboração de Rawet na “Crônica dos Novos”. Não foi possível precisar se há envios de Rawet anteriores a 1949.

Em meio a esse conjunto, localiza-se a crônica “Estava chovendo”, de 3 de agosto de 1949, sobre um encontro, num trem, em Petrópolis, com uma senhora, “[...] criatura miúda, o cabelo meio grisalho, testa meio enrugada, as faces caídas formando dois lóbulos em torno da boca estreita de lábios finos” (RAWET, 1949c, p. 4), que, diante do interesse do jovem pela literatura, se revela, justamente, “ESCRITORA” (RAWET, 1949c, p. 4), palavra grafada em maiúsculas e em caixa. Embora o título não indique, o enredo cobrirá o interesse de Rawet por questões teatrais.

A crônica ganha ares absurdos e subverte o gênero quando o jovem, obrigado a falar de literatura, começa a listar escritores nacionais vivos desconhecidos de sua interlocutora. Quando a senhora mencionava algum escritor, era a vez do personagem e Rawet se espantava em pelo seu total desconhecimento dos nomes e obras listados.

Além do trato arrojado para a narrativa curta, ao que se soma um tom aguçado e irônico quando avalia e descreve, o leitor não pode duvidar da sagacidade do cronista ao construir passagens que pinçam frases que resultam numa narrativa angustiadamente engraçada. O momento reproduzido a seguir é exemplar, nesse sentido:

Espantava-se com a licenciosidade nos livros, e achava que quem não soubesse o francês não poderia ser dono de cultura alguma. Adorava a França. Falou de Mauriac, Duhamel, Maurois. E contou-me uma nova. Mauriac era judeu convertido ao catolicismo. O mesmo acontecia ao fundador do Colégio Sion, onde se educara. Quando soube que eu era judeu passou a elogiá-los freneticamente (RAWET, 1949c, p. 4).

Em público, Rawet-cronista é capaz de zombar de um preciosismo em torno da defesa da língua francesa, mas, na intimidade, irá se dedicar ao aperfeiçoamento do francês a ponto de morrer empunhando um livro nesta língua. Segundo seus familiares, no local em que foi encontrado sem vida, uma das mãos de Rawet portava um livro em língua francesa que precisou ser serrado de seu corpo<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Com base no depoimento de Ariel Apelbaum, sobrinho de Rawet, no dia 24 de outubro, de 2019, durante as atividades do colóquio “Poésis de arquivo: entre invenção e conservação - Faces de Samuel Rawet”, realizado na sala de cursos da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). O evento também marcou a abertura da exposição “Acervo Samuel Rawet”, realizada até o dia 31 de outubro daquele ano, no hall da FCRB.

Na crônica, há uma série de descrições desse diálogo entre narrador e esta figura que fala, cada vez mais, de escritores cujas obras jamais leu. O que já não estava confortável para o jovem calado e tímido, piorou. Entre os pertences da senhora falante, havia um chumaço de escritos, artigos seus, recortados de jornais, que, no coletivo, formava aquilo que denominava de suas “obras completas”.

Acentuando o tom picaresco do encontro, o passo seguinte foi ser obrigado a ler um desses textos. Nessa prosa saborosa, é difícil não se simpatizar com o narrador:

Li-o. Tive vontade de gritar. Juntou um líder oriental com uma organização carioca encarregada de verificar o estado em que se encontram os estabelecimentos comerciais, e encheu duas colunas e meia... e eu tive que lê-las. Arrependi-me de ter iniciado a conversa (RAWET, 1949c, p. 8).

Entre educado e paciente, o narrador repassa um amontoado de questões literárias. Com o desenvolver da narrativa, Rawet constrói aquilo que chamará, ao final, “modelo de intelectual”, utilizando-se de escritoras mulheres, algo desejável, já que a avaliação final do texto seria de Dinah.

Na divulgação dos livros, a senhora mantém o tom espevitado. Sustentando a calma e a gentileza, o relato do narrador ganha ares, cada vez mais, irônicos: “Tive que folhear todos. Livros de viagem feitos justamente do modo contrário ao que o costume. Elogios às principais famílias, desfiando suas genealogias em diversas páginas. No livro sobre Petrópolis há um êxtase no trecho sobre a família imperial” (RAWET, 1949c, p. 8). De maneira sutil, ataca a bajulação institucional.

Ao se despedirem em Barão de Mauá, aliviado, ainda recebe um convite simpático de visita da senhora falante. Para ele, a certeza era a de que, depois dali, nunca mais a veria. Porém, em tom folhetinesco, no melhor sentido da palavra, Rawet guardou uma surpresa para os últimos parágrafos. Depois de dois meses, quando saía às 22 horas da Biblioteca Nacional, eis que seu narrador se depara, nas escadarias da instituição, com ela, a “escritora” que, logo, emendou uma conversa.

Cansado, o jovem estudante pensa em uma prova no dia seguinte. A senhora o arrasta para um banco e o faz sentar. Eufórica, secreta que estava

pesquisando sobre teatro. De quase trinta minutos de diálogo, Rawet constrói outra pérola com a passagem seguinte:

– Quem é a tradutora do Fausto?  
Tive que informá-la que era a Jenny Klabin Segall, que seu marido era o pintor Lassar Segall, que havia traduzido também Molière e Racine. Ela cada vez mais espantada, e eu...bem, eu, informando. No meio arrisquei uma pergunta:  
Costuma ir a teatro?  
– Não. Nunca vou! (RAWET, 1949c, p. 8)

Se é verdade que a parte literária da crônica já estaria completa com esse trecho e relato irônico da figura quixotesca dessa intelectual e escritora, o fato é que, de maneira inteligente, Rawet não parou aí. É provável que tivesse conhecimento do tom da coluna “Crônica dos Novos” e a atitude costumeira da titular em selecionar temas, escritos e nomes que circulavam no seu entorno.

Por isso mesmo, a parte final da crônica vem carregada de um tom laudatório direcionado a outros modelos de escritoras, metade de figuras tarimbadas no meio e outra de desconhecidas à época e, talvez, hoje mesmo. Ao descrever o retorno de ônibus para o subúrbio, pouco depois das 23 horas, pensava não só na escritora, mas em “[...] um consolo que me impediu a generalização imediata sobre escritoras entre nós, um consolo de ter lido Raquel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiroz, Lygia Fagundes, de conhecer peças de Maria Jacinta, de ler artigos de Sarah Marques. Que grande consolo!” (RAWET, 1949c, p. 8)<sup>22</sup>.

Além da passagem mais explícita, citada no parágrafo acima, o conhecimento e a lembrança da tradutora Jenny Klabin Segall, é mais uma demonstração desse cuidado argumentativo por parte de Rawet. Recriar uma lembrança de outra figura feminina, tradutora experiente, foi mais uma tacada inteligente quando se pensa que um dos objetivos principais do texto era atrair a atenção da dona da coluna. À época, o moço tinha, além da boa escrita, do estilo enxuto, irônico e ousado, outras condições para se tornar um protegido, irmão mais novo, de Dinah: a sua constituição como jovem, pobre, estudante, suburbano e desempregado.

---

<sup>22</sup> A propósito, Raquel, primeira mulher a integrar a ABL, ocupante da cadeira número 5, em 1977, era prima de Dinah.

A breve análise da crônica e a atuação de Rawet permitem concluir que, desde muito jovem, o autor circulava no meio editorial com plena consciência de seus passos. No caso dessa estreia, ele obteve outro ponto positivo, ao auferir a remuneração de 100 cruzeiros, já que dividiu o espaço com E. Barreto, talvez o pseudônimo para Leda Barreto ou Elisa Barreto.

A publicação de autoria dupla prova que a iniciativa da seção não se apresentava engessada. Na edição de 18 de maio, por exemplo, o espaço publicou mais duas crônicas (QUEIROZ, 1949d, p. 4). Na edição do dia 25, a escritora afirmava que começaria a publicar, também, trechos de crônicas não premiadas, “[...] método que irá, pelo menos, desafogando o grande aperto entre os cronistas que disputam o espaço de quarta-feira” (QUEIROZ, 1949e, p. 4). Em 19 de junho, publicou um poema, o que atestava, mais ainda, a abertura e a flexibilidade da coluna.

A partir do espaço da cronista, os jovens escritores passaram a se articular entre si. Daí, surgiram outros frutos, como publicações em livros e a organização de revistas literárias. Os selecionados que residiam no Rio foram se aglutinando em torno da escritora. O próximo a fazer parte desse grupo foi Nataniel Dantas, seguido por Luís Canabrava, Jones Rocha, Leda Barreto, Fábio Lucas<sup>23</sup>, Renard Perez e Terezinha Éboli. Cada um a seu turno, esses nomes irradiam, ainda hoje, inúmeras possibilidades de estudos e experimentam um ostracismo amargo na recepção acadêmica e crítica.

Em 17 de agosto, Dinah anuncia a sua saída da coluna, às quartas-feiras. A partir daquele momento, a responsabilidade das publicações seria, apenas, dos novos parceiros:

A conselho de um leitor, muito identificado com a campanha, não mais aparecerei, às quartas-feiras, festejando os novos da casa. A intenção era honesta, a alegria, real. Mas poderia passar por um complexo de “amadrinhamento”. Portanto, de quarta-feira em diante irão só – os novos desta página. Adeus, e felicidades. Ficam-me os outros dias da semana... (QUEIROZ, 1949f, p. 13).

---

<sup>23</sup> No material consultado, Fábio Lucas Gomes. Atualmente, o pesquisador assina apenas o primeiro sobrenome.

Desse *corpus* que atesta a continuidade da colaboração de Rawet na coluna, dois textos interessam sobremaneira<sup>24</sup>. O primeiro, “A gaveta”, de 2 de maio de 1950, amplia a importância dessa parte do móvel, materializado como organismo de autocensura. Para Rawet, os processos de criação e publicação são perpassados por esta que guarda, protege, matura e, na mesma medida, esconde, prende, segura o texto escrito. Assim, a gaveta e seus pertences constituem o testamento do escritor.

A abertura da crônica se dá em mais um encontro com o tipo “escritor”, dessa vez, um homem que aparenta quarenta anos e que carrega debaixo do braço volumes cheirando a tinta fresca. Ao receber do autor um exemplar, entre emocionado e invejoso, o jovem quebra a narrativa e insere a sua visualização do objeto:

Pensei nos anos seguidos em que páginas amarrotadas descansavam na gaveta. GAVETA. Famosa gaveta. Túmulo ou remédio. Sim, remédio. Quantas vezes abrimos a gaveta e remexendo papéis velhos esboçamos um sorriso. Quanta besteira!... Quanta besteira saiu de nossa pena. E estávamos crentes que era coisa boa. Santa ingenuidade. Ilusão de quem produz. Corando de vergonha, agradecemos aos céus o fato de ninguém ter lido e reduzimos a folha a picadinho. Mas nem sempre é assim. Nem sempre coramos de vergonha. Há folhas soltas, garranchos de tinta e lápis, pedaços a máquina. Um fluxo nos envolve e a mesma emoção que tínhamos ao escrever aquilo nos possui no momento e a impressão é que foi feito na hora. Há pedaços vivos de nós enfeixados na gaveta. [...] Gaveta arriscada, pois não é só a nossa chave que a abre. A padronização moderna das fechaduras é o inimigo número 1 dos que possuem gavetas de tal tipo. Não seria o caso de uma greve geral de protesto? Aquilo é nosso território. Território limitado por muralhas de cedro que, fora visita dos insetos, só deveria receber a nossa. Somos ditadores. Déspotas. Aí sim precisamos de uma cortina de ferros. (RAWET, 1950a, p. 2)

Transformando a si mesmo e a gaveta em personagens da crônica, a decepção do aspirante a escritor é descobrir que o material que o outro publicara era um livro didático, uma ferramenta que deve ser usada quando se tem necessidade. Entre as duas expectativas – a frustrada, daquele que recebe nas mãos a recente publicação; e a ansiosa, aquela que espera uma avaliação que precede até mesmo a leitura, materializada no estribilho “meu livro” –, os dois tipos de escritores se afastam.

---

<sup>24</sup> Com relação aos textos de Rawet, publicados na “Crônica dos Novos”, listo apenas esses dois aos quais me refiro de maneira direta. Adoto esse critério porque é possível ler todos esses escritos outros no site da HDB: <memoria.bn.br>.

Ao observar o publicador distribuindo a sua obra no comércio, pensa no grande volume de dedicatórias, e elucubra: “[...] com menos páginas eu...” (RAWET, 1950a, p. 2). Além da inveja, a imobilidade toma conta do narrador que observa e sonha em publicar. A pequena crônica é encerrada com um alerta sobre a produção do conto, modalidade que sempre se fará presente no rol produtivo de Rawet:

Os outros só falam em “contos”. Que CONTOS? Se nós conhecemos um tipo, o que tem personagens, o que se escreve, o que se imagina. Ah!... Mas os outros, os donos das páginas, das capas ilustradas, pensam na efígie de Pedr’Álvares. E não é uma só. Querem várias duplicatas. Glorioso descobridor, (podem falar que foi acaso) você no[t]ifica antipático nessa hora. Se escrivão rabiscou que: “em se plantando, tudo dá...” Dá nada! Se ao menos desse árvore com nota de conto. É, continua, continua imperando Sua Majestade, A Gaveta... enquanto no bolso continuam tilintando os níqueis. E como não há nada a fazer... vamos tomar um CAFÉ! (RAWET, 1950a, p. 2).

Além da questão das dificuldades para escrever o material literário, o novo é acometido pela penúria financeira. Aos vinte anos de idade a questão de ser um profissional da escrita já se configura tópico importante para Rawet.

A segunda crônica do conjunto publicado na “Crônica dos Novos” também trará a gaveta e sua supremacia diante daquele que escreve. Agora, serão descritos na publicação o ato de escrever e de procurar a encenação de um texto dramático. Aqui, o gesto de levar ao palco a obra escrita equivale à publicação de outras formas literárias, o que corresponde, de fato, a esse processo de publicização quando se pensa no teatro.

Na entrada do texto, a advertência-convite: “Se você, leitor ou leitora, anda com umas ideias na cabeça, alegres ou tristes, e se finca na ideia de que aquilo dá uma boa peça e, quem sabe, melhor do que muitas que por aí andam, siga este roteiro” (RAWET, 1950b, p. 2). Entre uma ironia amargurada e um tom jocoso, o texto se constrói sob a forma de [um] manual sobre a conduta profissional do escritor ou mesmo uma crítica da situação do dramaturgo e do meio teatral contemporâneos a si.

Depois de inserir “dosezinhas de filosofia”, escolher entre o “me dá” e o “dê-me”, alguns dedos doloridos ao teclar a palavra fim, o próximo passo será descansar alguns dias e, em seguida, escolher “[...] por alto a atriz a quem dará a honra de interpretar seu original” (RAWET, 1950b, p. 2). Vencida a epopeia



peçoal, profissional e logística para conseguir falar com a jovem artista, a moça pedirá que retorne no dia seguinte, pois só disporá de “[...] dez minutos para a maquiagem”. De maneira humorada, Rawet define o momento, marcado pela supremacia de um nome, de uma estrela. O processo de levar adiante o texto, para a futura apreciação, não pode ser seguido sem que, antes, o dramaturgo vença as barreiras das questões linguísticas. Provar que dominava o léxico e a língua sempre foi um desafio do próprio Rawet diante de algumas críticas recebidas em face de seu primeiro lançamento em livro, *Contos do imigrante*, de 1956<sup>25</sup>.

A jornada será repetida. Agora, com certo avanço: “– AAOOHHH!... Um autor novo... Mas que bom! Eu estava justamente à procura disso! Algo novo. Gosto sempre de ajudá-los. Você está vendo aí o Paulinho (pobre Paulinho). Vou levar uma peça dele no fim do ano. Pode deixar, eu vou lê-la. Depois conversaremos” (RAWET, 1950b, p. 2). O acordo selado, a partir daí, será o de um retorno no dia seguinte, mas o encontro ocorrerá depois de vinte e poucos dias, ou quarenta, conforme a sorte e o número de tentativas diárias. Decididamente, a matemática da artista é diferente da daquele que deseja ver seu texto encenado. Com o passar das linhas, o mundo das artes vai revelando esse lado malvado.

A frivolidade maldosa da atriz diverte na mesma medida em que corrói o humor do narrador. Mais tarde, com ar de surpresa, completa: “Ah... Sim... Li a sua peça. Gostei. Meus parabéns. Para um autor novo... Tem defeitos, mas... Girandoux... Cocteau” (RAWET, 1950b, p. 2). O cronista garante que a lista de defeitos apontados será enorme. Depois de ser apresentado a uma porção de nomes e personalidades, a fábula cruel do mundo animalesco dos bastidores do espetáculo guarda uma moral da história: “Esse ano é impossível! Vamos excursionar em novembro e até lá temos repertório. Leve sua peça e volte ao ano que vem, então veremos. Mas fique certo que é boa. Até a vista” (RAWET, 1950b, p. 2).

Depois de pequena argumentação, inútil, o futuro dramaturgo recorrerá ao grupo amador da comunidade, mas a peça precisará de uma velha, outra pedra no caminho da encenação. No narrador, o resultado provoca um efeito de

---

<sup>25</sup> Sobre a acusação de hermetismo provocado pelo desconhecimento da língua, penso, por exemplo, nos trabalhos de Eneida (2008) e Marques (1957).

desolação: “Você voltará aos empresários, às atrizes famosas. Chegará a ser conhecido de muita gente... mas... nada! Um ano no mínimo se terá passado e você enfiará a sua peça na gaveta [...] e principiará a escrever outra” (RAWET, 1950b, p. 2). Mesmo que o roteiro descreva, simbolicamente, a incursão tortuosa de Rawet no teatro, é justamente esse campo o seu cartão de visitas e um dos melhores argumentos para integrar a equipe de tutelados da escritora, já famosa, Dinah Silveira de Queiroz.

No período que vai de 1949 a 1951, a trajetória do escritor também é marcada por essa arte. No tocante às críticas em que estabelecia sua relação apaixonada com o teatro; na crônica, exercida em algumas publicações da turma do “Café da Manhã”, o dramaturgo é constante a ponto de, em 1952, em agradecimento aos membros da equipe, Dinah reafirmar que há em Rawet, uma “[...] presença já séria, como autor de teatro” (QUEIROZ, 1952, p. 4). As referências de Dinah eram também os textos de Rawet sobre teatro, mas não só. À época, era sabido que Rawet tinha escrito o drama em um ato, *Os amantes*, inspirado no conto “Os amantes de Chiloé”, de Dinah<sup>26</sup>.

Em outro momento, uma nota das páginas do suplemento do jornal *A Manhã* revela um pouco mais da relação que Queiroz mantinha com os seus protegidos e com o controle da própria imagem:

Dinah Silveira de Queiroz cancelou sua inscrição ao ‘Prêmio Fábio Prado’ deste ano, a que concorreria com a peça ‘Oitavo dia’, cuja parte em versos é de autoria da grande poetisa Adalgisa Nery. Conforme apuramos, Dinah Silveira de Queiroz cancelou a sua inscrição por dois motivos: o primeiro deles, de ordem sentimental, porque o jovem escritor Samuel Rawet concorre ao mesmo prêmio com uma peça baseada num dos contos da autora de ‘Margarida La Rocque’; o segundo, por coerência, pois a escritora, numa de suas crônicas para a Rádio Nacional, apontou ‘Histórias da Cidade Morta’, de José Condé, como o livro merecedor do ‘Fábio Prado’. Dessa forma, deixa de concorrer à premiação patrocinada pela ABDE paulista uma das mais ‘sérias candidatas deste ano’ (CANCELOU SUA INSCRIÇÃO AO “FABIO PRADO”..., 1952, p. 11).

Somadas, as duas afirmações se configuram como uma campanha a favor de Rawet e, de alguma forma, da perpetuação da importância de Dinah, cuja produção contística havia inspirado o dramaturgo iniciante. No entanto, o

---

<sup>26</sup> É possível que a primeira publicação em livro desse conto seja a do volume *As noites do morro do encanto*, edição viabilizada em 1957 pela José Olympio, e ilustrada por Poty.

prêmio de vinte cinco mil cruzeiros foi designado à segunda aposta de Dinah e o livro de Condé saiu vencedor da disputa.

Ainda que tímido, irônico e mordaz, na avaliação dos meios literários, nota-se que Rawet, ousado e insistente, soube articular-se de maneira estratégica para conseguir, enfim, vislumbrar sua produção dramática no palco. Tal realização, mais uma vez, contou com o nome de Dinah Silveira de Queiroz no horizonte daquele que, novo, ansiava pela publicação.

Sobre a estreia das peças de Rawet no teatro, a passagem abaixo sintetiza as duas crônicas do autor aqui comentadas. Às vésperas de ir à cena com a atuação da Cia de Teatro de Nicette Bruno e Paulo Goulart, Rawet amplia dados desse processo no meio artístico, situando a si mesmo no problema:

O que é importante para um autor novo é ter a possibilidade de ver, de fato, suas peças encenadas. Essa experiência permite-lhe verificar se as personagens criadas têm consciência dramática ou são simples joguetes verbais e ainda se foi capaz de criar um clima de ação e emoção de qualquer natureza, fundamental numa peça. (RAWET, 1957a, p. 14)

No mesmo ano, Rawet se dedicou fortemente a divulgar a montagem de sua peça. E, em mais essa entrevista, reafirma em sua crítica teatral a importância da cena na avaliação do texto dramático. Entre magoado e esperançoso, Rawet descreve o processo de inserção do dramaturgo novo e reconhece a relevância da iniciativa da Cia de Teatro:

Escrita a peça, passou por vários empresários, e nenhum se animou a encená-la. Fiz outras, sempre com o mesmo resultado: a gaveta. [...] Quanto ao resultado: aguardo a opinião da crítica. Espero, apenas, que, qualquer que seja o resultado de minha peça, a Comissão Artística do Teatro Municipal continue prestigiando as companhias como as de Nicette Bruno – Paulo Goulart, que insistem num mister tão ingrato, como é encenar originais brasileiros de autores desconhecidos. (RAWET, 1957b, p. 115)

Os registros públicos sobre essa encenação dão conta que Rawet rasgou esse texto e iniciou aí o abandono da prática dramática. Não raramente, Rawet relativiza as agruras da vida de dramaturgo culpando a falta de talento: “Escrevi e rasguei peças de teatro. Eram péssimas” (RAWET, 2008, p. 209). Esse depoimento pungente foi dado em 1970. Pelo espetáculo, Rawet concorreu na categoria de autor revelação em 1957 pela Associação Paulista de

Críticos de Arte (APCA), tendo perdido o prêmio para Barbosa Lessa, autor de *Não te assusta, Zacharia*, o que minimiza o rigor de sua autoavaliação.

A ligação de Dinah com Rawet e com o grupo de escritores da coluna “Café da manhã” se estende e se perpetua de maneira evidente. Ao reunir um volume as crônicas da coluna “Café da manhã”, Queiroz faz uma homenagem ao grupo, dedicando-o:

Dedico estas crônicas aos meus amigos Fausto Cunha, Renard Perez, Luiz Canabrava, Samuel Rawet, Nataniel Dantas, Fábio Lucas, Teresinha Éboli, Leda Barreto, à memória de Jones Rocha e a outros escritores que deram a maior honra já recebida por esta cronista: a iniciação nas letras através da coluna “Café da Manhã”, exatamente há vinte anos. (QUEIROZ, [1969], p.9).

Como influenciou sua obra e circulação no meio literário e teatral, a abrangência da atuação de Rawet na “Crônica dos novos” vai da tímida incursão no teatro, à de cronista, ensaísta e crítico teatral, além de dramaturgo e contista<sup>27</sup> As atividades desenvolvidas nesse espaço resultaria em no processo duradouro de ligação afetiva e profissional com Dinah Queiroz, Renard Perez e, agora, Fausto Cunha.

### **2.3 Samuel Rawet, colaborador da *Revista Branca***

O ano de 1948 registrou o lançamento de um empreendimento editorial que dinamizou a história da literatura brasileira, principalmente na década seguinte à sua estreia. Acatando a sugestão do amigo Evaldo Coutinho (1911-2007), o jovem escritor Saldanha Coelho (1926-2006) denominou a sua empreitada pelo nome de *Revista Branca*, tradução direta de *La Revue Blanche*, projeto editorial francês que vigorou entre os anos de 1889 e 1903. Marcel Proust (1871-1922), estimado por Coutinho, colaborou com frequência no projeto francês e esse foi o motivo da indicação do título, espécie de homenagem indireta. Além de Proust, a publicação contou com a colaboração ostensiva de

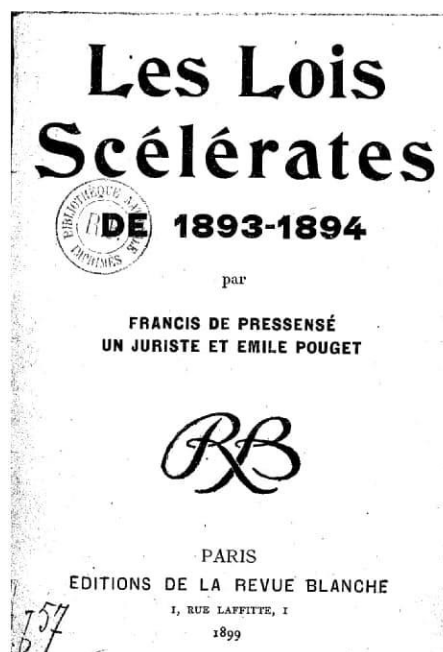
---

<sup>27</sup> Depois de realizar esse histórico da atuação de Rawet nas imediações da “Crônica dos Novos” e dos nomes que orbitaram em torno dessa publicação, com o destaque para a sua patronesse, Dinah Silveira de Queiroz, percebe-se que ainda há muito o que se estudar no âmbito desse grupo, de seus membros, da crônica produzida a partir de meados da década de 1940, entre tantos outros aspectos.

nomes como André Gide (1869-1951) e Mallarmé (1842-1898), para ficar apenas nesses exemplos.

No primeiro aniversário do periódico, seu diretor confessou a propósito do nome da revista: “[...] foi sugerido por Evaldo Coutinho, que se lembrou de uma publicação homônima editada em França, e na qual Marcel Proust, que ele tão bem conhece e admira, publicou inúmeros de seus trabalhos” (COELHO, 1949, p. 49). Homenagem a *La Revue Blanche* e a Proust, o periódico brasileiro não esconderia essa motivação pouco mais tarde, com o lançamento de um volume que assinalou a recepção do escritor francês no Brasil, a *Proustiana Brasileira* (1950). Mais uma edição do grupo, o conjunto de ensaios aliava ineditismo, ousadia e senso editorial.

**Figura 4 – Capa da obra *Les Lois Scélérates de 1893-1894*, de Francis Pressensé e Emile Pouget, em edição de *La Revue Blanche*, 1889**



Fonte: *La Revue Blanche* (1893-1894). Disponível em: < gallica.bnf.fr >.

Mais do que uma genealogia completa da publicação brasileira, que durou pouco mais de dez anos, ou um paralelo comparativo com a realização dos irmãos Natanson, fundadores da iniciativa francófona, o tópico restringe o horizonte de análise quando se detém na circulação intelectual de Samuel Rawet. Ao mapear e discutir a colaboração do autor na revista, pretende-se seguir a tônica dos tópicos anteriores para ampliar as definições imputadas ao escritor ao longo de sua carreira, além de situá-lo, cada vez mais, no campo da

produção das letras nacionais, ainda que, muitas vezes, sua literatura seja considerada hifenizada. Nos termos em que Rosana Kohl Bines analisa a recepção crítica da obra rawetiana:

[...] o movimento universalizante na literatura de Rawet seria muito mais uma estratégia de recalque e deslocamento, para o plano genérico, das fraturas e descontinuidades de uma identidade hifenizada, do que a expressão bem-acabada da condição estrangeira de todos nós. (BINES, 2009, p. 278-279)

Ao voltar-se para as localizações entre pares intelectuais brasileiros, a tese mostra que tais colaborações acentuam a ligação de Rawet com a crítica teatral, faceta que tem passado ao largo de sua recepção acadêmica nos últimos trinta anos<sup>28</sup>. Como motivação de pano de fundo, esta passagem se alinha às discussões em torno dos setenta anos de publicação da primeira edição da *Revista Branca*.

Desde as primeiras edições, a *Revista Branca* insuflou o cenário das Letras, arrebatando colaborações importantes. Não raramente, a iniciativa contava com ensaios de Otto Maria Carpeaux, Tristão de Athayde, Augusto Meyer e Lúcia Miguel Pereira, além de tradução de poema de Carlos Drummond de Andrade, ilustrações de Poty, Goeldi, entre tantos outros<sup>29</sup>.

O diferencial, com relação à maior parte dos periódicos concorrentes, que mantinham o foco no tradicional formato revista, é que a *Revista Branca*, ao contrário, acomodava no seu interior diferentes formatos, como o da organização da *Antologia de contos de escritores novos do Brasil*. Assim, o projeto editorial se alinhava com outros projetos de revistas que organizavam antologias e coletâneas de poetas e prosadores. Espécie de livro-anexo, com quase quinhentas páginas, o material condensava, no primeiro aniversário da organização, a produção dos membros mais alinhados aos ideais da iniciativa,

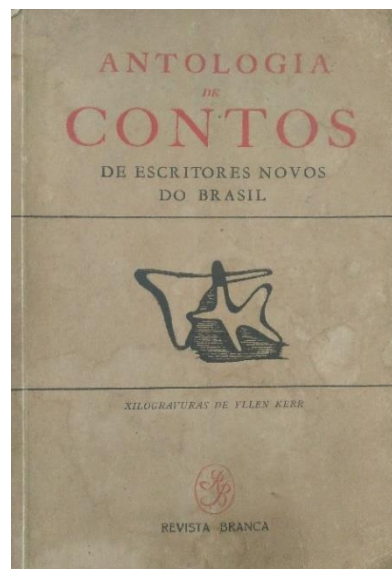
---

<sup>28</sup> Para estabelecer esse marco temporal, penso na conclusão do trabalho de Lúcia Verdi, em 1989, dissertação de mestrado defendida na Universidade de Brasília sob o título *Obsessões temáticas: uma leitura de Samuel Rawet*. Mas, vale notar que, em 1987, Elódia Xavier lançou o livro de sua tese defendida na UFRJ e intitulada *O conto brasileiro e sua trajetória: a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70*, com o capítulo “Samuel Rawet: o conto interrogativo”, inteiramente dedicado à obra de Rawet. A tese havia sido defendida em 1985.

<sup>29</sup> Uma tradução de “Ode a Marcel Proust”, poema de Paul Morand, realizada por Carlos Drummond de Andrade, foi publicada nesse período, no volume 4 da *Revista Branca*, todo dedicado a Proust, e lançado em 1 de dezembro de 1948. Em 2011, o poema foi reunido no volume *Poesia traduzida: Carlos Drummond de Andrade*, numa organização conjunta entre Júlio Castañon Guimarães e Augusto Massi (MORAND, 2011, p. 240-243).

além de nomes como Herberto Sales, Ledo Ivo, José Condé, Lygia Fagundes Telles e Murilo Rubião. Afora o trabalho em torno das revistas, o grupo passou a atuar como editora, lançando novos artistas e intelectuais, ou trazendo à tona colaboradores vistos como experientes ou mesmo promissores.

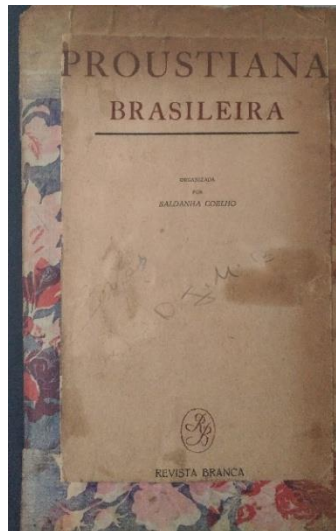
**Figura 5 – Capa da *Antologia de contos de escritores novos do Brasil***



Fonte: *Revista Branca* (1949). Acervo pessoal.

Com o objetivo de rememorar a morte de Proust – ocorrida no dia 18 de novembro de 1922 –, os editores demonstraram uma atenção especial para as efemérides temporais, o que facilitava a publicidade de suas empreitadas, como é o caso desse projeto proustiano. A edição comemorativa foi lançada em duas versões, uma com tiragem de trinta exemplares, em um papel mais sofisticado, especial e fora de comércio; e mil, em material mais comum. A edição consultada não especifica os tipos de papel utilizados (COELHO, 1950).

**Figura 6 – Capa da *Proustiana brasileira*, em versão simples**



Fonte: *Revista Branca* (1950). Acervo pessoal.

A parte florida da capa, ausente na versão original, diz respeito aos processos de reencadernação e restauração pelos quais o exemplar passou. Sobre o aspecto gráfico da publicação, o que se apresentava como novidade em nosso mercado editorial havia sido feito por quase dez anos na França. Os brasileiros resolveram adotar dos franceses não só as investidas editoriais como as gráficas, ao ponto de a logomarca das publicações aparecerem na mesma fonte, o que as reproduções das capas ilustram de modo explícito (Figuras 4, 5 e 6).

Mas, no contexto brasileiro, a empreitada não se resumia a repetir as pautas francesas. Atento às oportunidades que surgiam e ansioso por cavar outras tantas, assim como Dinah Silveira de Queiroz, Saldanha Coelho divulgava metas e desejos por meio dos textos. Depois do terceiro número da revista, publicou a crônica intitulada “Requerimento”, em que descreve a situação de um grupo de jovens editores com dificuldades para vender suas publicações. O requerimento é direcionado ao prefeito da cidade do Rio de Janeiro, à época, Ângelo Mendes de Moraes. Ao situar o problema, lança mão da demanda mais abertamente:

Em verdade, custa-nos muito conseguir onde colocar as revistas. Os próprios jornaleiros, que são incumbidos de vendê-las ao público, muita vez se negam aceitá-las em suas bancas, porque lhes falta espaço. ‘O senhor compreende... é tanta revista e tanto jornaleco, que a gente não sabe como fazer!’ E temos de nos conformar, concordando com eles. Realmente a inflação é grande. (COELHO, 1948, p. 2)



O pedido era, justamente, o de uma banca, vitrine, para os novos escritores. Para justificar a existência de precedentes, Coelho cita o pedido-poético estabelecido por Manuel Bandeira, para que a prefeitura cimentasse o pátio do edifício em que morava. A menção relembra o prosaísmo de “Carta-poema”, que, em certa estrofe, depois de rendidos os devidos preitos, seu eu lírico-residente solicita ao prefeito Hildebrando de Góis, o antecessor de Moraes, a permissão para que um poeta sexagenário

Peça vistoria e visita  
 A este pátio para onde dá  
 O apartamento que ele habita  
 No Castelo há dois anos já.

É um pátio, mas é via pública,  
 E estando ainda por calçar,  
 Faz a vergonha da República  
 Junto à Avenida Beira-Mar!  
 (BANDEIRA, 1993, p. 313)

No caso de Bandeira, os argumentos em forma de versos se multiplicam em mais seis estrofes. Já o pedido-poético de Coelho se une em forma de carta-crônica, numa solicitação ao poder público de apoio financeiro, ao mesmo tempo em que descreve o mercado editorial do setor das revistas. As matérias jornalísticas consultadas não mostram, porém, se o governante atendeu ao escritor. O exemplo serve, por outro lado, para situar essa vinculação e esse constante retorno do grupo aos escritores modernistas, numa atualização de estratégias intelectuais e estéticas. Poucos meses depois, a publicação estava sendo comercializada nas livrarias José Olympio, Livros de Portugal, Agir e A Noite, entre outras.

No terceiro ano de aniversário, a revista passou a ser veiculada em papel-jornal, em formato de tabloide. As mudanças acompanharam a iniciativa ao longo do intervalo em que esteve ativa, mesmo que de modo não regular, e dominaram as atenções do segmento na década de 1950. É a partir desse período de maior efervescência que se encontram as primeiras colaborações de Rawet para a organização (Apêndice C)<sup>30</sup>. Assim como no caso dos textos da

---

<sup>30</sup> De maneira coletiva, Rawet assinou um documento intitulado *O manifesto do humanismo universitário*, em 1951, que se constitui a primeira vinculação ao que se chamava Grupo Revista Branca, definição que não ganhou corpo na história literária. Somada à equipe editorial, boa

“Crônica dos Novos”, a base inicial para a verificação da relação de Samuel Rawet com a *Revista Branca* foi o banco de dados da Hemeroteca Digital Brasileira<sup>31</sup>.

Ao visitar a cidade de Recife, em 1953, compondo uma delegação da Escola Nacional de Engenharia, o escritor aproveitou a oportunidade para dar uma entrevista ao “Literatura da Semana”, suplemento do jornal *Diário de Pernambuco*. Na pauta do entrevistado, dois temas: a montagem paulistana de sua peça *A noite que volta*, e os planos editoriais da *Revista Branca* (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1953, p. [28]).

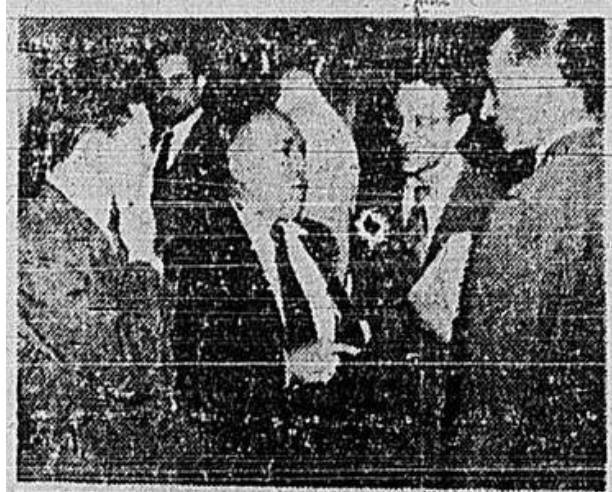
Em 1954, Rawet participa do lançamento da edição em cinco línguas da antologia *Contistas Brasileiros*. Os idiomas escolhidos para essa estreia internacional foram inglês, francês, espanhol e italiano, além do português. O registro da matéria do *Correio da Manhã* reproduz a imagem do escritor, ladeado, à direita por Maurítônio Meira e R. Magalhães Junior e, à esquerda, por Eugênio Gomes, diretor da Biblioteca Nacional. A figura abaixo reproduz o momento:

**Figura 7- Imagem de Rawet no lançamento da coletânea *Contistas Brasileiros*, em 1954**

---

parte dos emissários do documento era vinculada à Faculdade Nacional de Filosofia, localizada no Rio de Janeiro.

<sup>31</sup> localizado no site <memoria.bn.br>. Nesse banco, no período que vai de 1950 a 1959, o descritivo ou a entrada “Samuel Rawet” está distribuído entre 34 periódicos, de 7 estados diferentes, a saber: Paraná, Pernambuco, Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte e Rio Grande do Sul, contabilizado em 304 ocorrências. O período que corresponde aos anos de 1940 e 1949 também contempla a ocorrência do descritivo “Revista Branca” nos dados da Hemeroteca Digital Brasileira. Trata-se de um conjunto de 24 periódicos e 197 ocorrências ao todo. Por outro lado, não há registro da colaboração de Rawet nesse hiato, já que a primeira colaboração do escritor na revista data do ano de 1950. Entre 1950 a 1959, a entrada para revista foi encontrada em 1.094 ocorrências, distribuídas em 52 periódicos, de onze estados (Espírito Santo, Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte e Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo). O hiato corresponde ao momento mais produtivo da publicação. Nesse caso, as consultas foram realizadas para confirmação das ocorrências do descritivo “Samuel Rawet” nas páginas das edições divulgadas na imprensa. É importante salientar que o sistema pode não captar as letras buscadas e que o resultado de uma busca pode não corresponder às ocorrências totais. No que se refere à leitura desse material impresso, a visita do consulente às dependências da instituição, na cidade do Rio de Janeiro, não foi permitida, devido a uma reforma de algumas salas da biblioteca; as tentativas foram realizadas em janeiro de 2018. A pesquisa *on-line* permite, de maneira indireta, via repercussão jornalística dos números, edições da revista e publicação de alguns de seus sumários, a realização de um quadro inicial, espécie de quebra-cabeças, das publicações de Rawet no periódico. Isso porque, embora o sistema de obras seriadas da Biblioteca Nacional encontre-se digitalizado, a *Revista Branca* não compõe esse acervo digital. Após esse cotejamento, e diante de um quadro ainda incompleto sobre a sua colaboração na revista, foi possível encontrar alguns dos textos procurados no acervo da Biblioteca Rodolfo Garcia, preservado na Academia Brasileira de Letras – ABL, também no Rio de Janeiro. Outra fonte de informação preciosa foi o filho do escritor Saldanha Coelho, Luciano Saldanha Coelho, que, gentilmente, me cedeu alguns números da publicação.

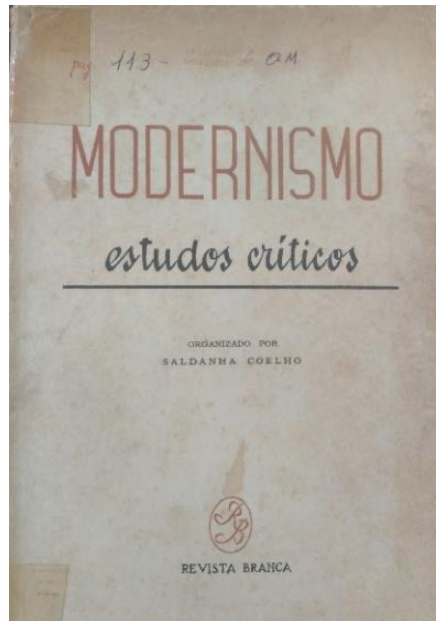


Fonte: *Correio da manhã* (24 ago. 1954). Disponível em: < bndigital.bn.gov.br>.

Com a publicação da edição em cinco línguas, algo anunciado como fato inédito no campo editorial, Renato Jobim (1931-2007), um dos redatores e colaboradores do grupo, se questiona: “Se a arquitetura brasileira tornou-se conhecida no exterior graças a homens como Niemeyer, por que não esperar que a nossa literatura, também pujante, alcance os amplos horizontes que merece, através da *Revista Branca*?” (JOBIM, 1956, p. 3). Ainda que Rawet não conste da antologia, indiretamente, Jobim destaca a ligação rawetiana nos projetos de construção de Brasília, argumento reforçado pela edição que apresentava uma série de fotografias que ilustravam a arquitetura moderna brasileira.

Ainda em 1954, o aniversário de seis anos da *Revista Branca* serviu para outro lançamento importante para a sua história, o número *Modernismo: estudos críticos*. Nessa edição, encontra-se uma contribuição de Rawet para a análise do teatro de Oswald de Andrade. Trata-se da publicação expandida e em livro do número lançado em 1952, em formato de tabloide, que homenageava os 30 anos da Semana de Arte Moderna (Apêndice C).

**Figura 8 – Capa do volume *Modernismo: estudos críticos***



Fonte: *Revista Branca* (1954). Acervo pessoal.

O conto de estreia de Samuel Rawet, “Josias, o triste”, dividido em duas temporalidades, marca o retorno de um professor à sua pensão, tarde da noite, e narra passagens da vida pregressa do personagem, que será descrito em treze oportunidades sob a insígnia da tristeza. A variação da descrição que Josias recebe é a de “doido”, pontuada duas vezes no conto, marcando o seu embotamento acentuado. Mas a contribuição de Rawet-contista para a *Revista Branca* parou nessa primeira ocorrência <sup>32</sup>.

Ao assumir uma postura geral que concebia que o teatro nacional passava por uma crise, anterior à Semana de 1922, principalmente no campo da produção dramática, Rawet se posiciona na defesa do estudo das artes dramáticas por parte das letras contemporâneas. O conjunto de colaborações mantido na *Revista Branca* acentua, então, esse caráter de homem de teatro, seja como crítico, seja como dramaturgo que iniciou o movimento da publicação de peças nacionais na revista, com *A volta*, drama em um ato, no volume 16. Compondo o corpo de edição de alguns de seus números, Samuel Rawet pôde

<sup>32</sup> Remeto o leitor ao texto “‘Josias, o triste’, primeira colaboração de Samuel Rawet para a *Revista Branca*” (GONÇALVES, 2018), onde realizo uma leitura mais específica do conto.

contribuir para as iniciativas que a revista propunha. Com a publicação de sua peça, o escritor foi o instrumento dessa medida que visava contribuir com as carreiras dos dramaturgos nacionais.

No que diz respeito à vertente da crítica teatral, Rawet adentra o debate escolhendo duas figuras de destaque não só em seu tempo e na estética modernista, como também no conjunto de seus textos críticos: Nelson Rodrigues e Oswald de Andrade. Ainda que óbvias, para uma leitura como a nossa, situada no século XXI, elas merecem ser estudadas, primeiro, por causa da preferência manifesta pela dramaturgia rodrigueana, algo que será revertido no volume de escritos do crítico; segundo, pela acuidade com que Rawet analisa a dramaturgia censurada de Oswald, em avaliação fartamente cancelada por historiadores do teatro, mas, ao mesmo tempo, desmentida pela montagem de *O rei da vela*, décadas depois.

**Figura 9 – Quarto ano de aniversário da *Revista Branca*, em 1952. Rawet encontra-se, da esquerda para a direita, na última posição, abaixado, diante de Saldanha Coelho**



Fonte: *Letras e Artes*: Suplemento de *A manhã* (ago. 1954). Disponível em: < bndigital.bn.gov.br>.

Somando mais essa oportunidade, de publicação como crítico teatral, Samuel Rawet experimentou todas as etapas da criação e da publicação dos textos ficcionais e não-ficcionais. A relação com o mercado da produção intelectual e artística se confunde com o momento em que passa a publicar seus primeiros textos. Isso significa compreender tal processo como algo imbricado ao seu ofício da escrita. Em Rawet, não raramente, a postura analítica oscilava entre uma avaliação séria e outras vezes entre irônica e raivosa, na defesa do ofício do intelectual como trabalho a ser remunerado.

Estabelecendo um horizonte complexo para a situação da crítica literária no Brasil, durante o lançamento de *Contos do imigrante*, Rawet afirma:

Os críticos existem. E a crítica? De um modo elementar, diria que não existe crítica, porque os nossos donos de jornais não descobriram ainda que a atividade crítica não se limita a um artigo semanal, com remuneração deficiente. O crítico, nas horas vagas, é funcionário público, cronista, redator político, e, às vezes, empregado de uma firma comercial. E tudo isso ao mesmo tempo. Se existisse a mentalidade de que o estudo, a leitura e a pesquisa também devem ser remunerados, a situação seria um pouco diferente". (RAWET, 1956, p. 51)

Esse desejo de profissionalização, que resultaria na remuneração do trabalho de pesquisa e escrita, segue, cada vez mais, manifesto no escritor, o que será reforçado em enquete respondida por Rawet dois anos depois. A motivação da pesquisa foi o I Congresso Nacional de Escritores, realizado entre 22 e 27 de janeiro de 1945, em São Paulo. Fruto das negociações da Associação Brasileira de Escritores (ABE), criada em 1942, o evento se configurou como resposta enérgica de intelectuais à ditadura militar que emergia a partir de 1943. Além de uma oportunidade para discutir o panorama político brasileiro, o evento serviu para os debates em torno do direito do autor. Oswald de Andrade, depois de atuar como um dos principais articuladores do encontro, protagonizou uma das maiores polêmicas do evento:

Na sessão de encerramento, Oswald fez um discurso acalorado, no qual lançava por conta própria a candidatura do brigadeiro Eduardo Gomes, contrariando pela ousadia as lideranças políticas liberais e de esquerda do plenário, pois ainda vigorava a censura. Apesar de considerada inoportuna, a intervenção de Oswald foi aplaudida pelo público [...]. Na sua diatribe, Oswald ridicularizou a alta burguesia, provocando protestos de Rhené Thiollier, o que levou Mário de Andrade, em desabafo particular, à saída do Congresso, a dizer que Oswald não tinha autoridade moral para fazer o ataque que fez. (CHALMERS, 2007, p. 11-12)

Marcado pela participação arrebatadora e desconcertante de Oswald, o evento foi uma das principais justificativas para a enquete da revista *PARATODOS*. Em 1958, movida pelo forte impacto da realização de movimentos em torno da profissionalização do escritor, a revista promoveu a pesquisa com alguns artistas para aferir suas opiniões sobre a criação de uma associação. Em colaboração sucinta, Rawet aparece de modo alinhado ao projeto, sem maiores comentários críticos, ou mesmo irônicos: "A iniciativa é boa, sem dúvida, e as

condições atuais para a sua fundação são ótimas” (RAWET, 1958, p. 6). Do depoimento contido, a posição de Rawet, quase sempre ferrenha na defesa dos direitos do escritor, soa esperançosa, mas cansada.

Diante disso, cabe contrapor a colocação de Rawet com a de Ferreira Gullar, e sua avaliação sobre a abrangência do editor em meio a esse processo, cuja declaração poderia ser alinhada aos posicionamentos emitidos por Rawet, até então:

Não confio em associações, mesmo (ou sobretudo) nas de escritores, por melhor berço que tenham. No caso de uma associação dessa natureza a principal dificuldade está em se definir o que seja escritor. A UBE de São Paulo não conseguiu defini-lo. Para essa bem intencionada entidade, a primeira condição exigida para que alguém seja considerado escritor não é apenas ter publicado livros, mas ter recebido pela publicação desses livros direitos autorais. Eu, por exemplo, já publiquei dois livros, ambos pagos do meu bolso, razão porque não recebi um tostão (que presumo não ser o mesmo que venda). Para a UBE, portanto, não sou escritor, e não porque meus livros sejam ruins ou tolos, mas somente porque não recebi dinheiro de editor. Se meu raciocínio está certo é o editor quem, em casos semelhantes, tem autoridade para me dar, segundo seus critérios comerciais, o título de escritor. Conheço casos mais graves: poeta que já publicou livros (pagos de seu bolso como todo poeta jovem nessa terra), jamais escreveu uma linha em jornal e não conhecerá nunca dez membros da UBE para garantir que ele mereça entrar para a sociedade, dando a sua (dele) “palavra de escritor”. Segundo ainda a definição da UBE, é considerado escritor quem tenha publicado em jornal um mínimo de cinco artigos de caráter literário. Pensei que por essa brecha me safasse, mas deparei com outro problema: quem escreveu, não cinco, mas cinquenta artigos sobre pintura, é escritor? Artigos dessa natureza, podem ser considerados literários? (GULLAR, 1958, p. 6)

O que o futuro irá reservar a Rawet será, justamente, algo inverso do que afirma. Ele passará a compor a parte não organizada desse quadro pintado por Gullar. A grande passagem do depoimento de Gullar é reveladora na medida em que descreve uma série de tomadas de posição de Rawet.

Farão parte dessa mudança a sua avaliação das associações classistas, ao que incluirá a comunidade religiosa, a revisão do processo de publicação de seus próprios livros, a tentativa de edição dessas obras, e uma avaliação sempre ácida do mercado da produção do livro. O que se verá, com a entrada da próxima década, é a angústia para publicar em meio a um deslocamento no mercado editorial.

O cotidiano com os periódicos literários implicava reflexão sobre o papel do intelectual e as possibilidades do escritor. Essa série de atividades irá munir Rawet numa empreitada judiciária que cristalizou esse embate do escritor brasileiro que procurava viver de literatura. A circulação entre intelectuais também possibilitou o engajamento na disputa que tomaria a década seguinte: o processo movido em conjunto com Carlos Drummond de Andrade e Autran Dourado, contra a Bloch Editora, grande empresa do ramo editorial, em face da publicação da antologia *Literatura Brasileira em Curso*, em 1968, que copilou, sem a autorização prévia dos escritores, trechos de suas obras.

Nesse período, os problemas encontrados nas relações com o campo teatral fazem Rawet decidir combatê-los de maneira mais incisiva em sua dimensão de prosador. O posicionamento ideológico do escritor e sua atuação como intelectual das letras passaram a ser utilizados para defender a categoria. As derivações dessa briga apontam para a história da profissionalização do escritor e, por conseguinte, para a construção dos direitos autorais, além das associações de Rawet com questões e nomes da literatura brasileira.

## 2.4 Quatro escritores contra o livro

Literariamente, profissional, isto é, amador por excelência, não vivo de literatura. Acho o escritor profissional um amador. O profissional é uma fábrica de livros, o que nada tem a ver com a literatura. Creio hoje que *literatura* e *poesia* são sinônimas, uma vocação de determinada atitude diante da vida, isto é, diante da morte. (RAWET, 1977, p. 5, grifos no original).

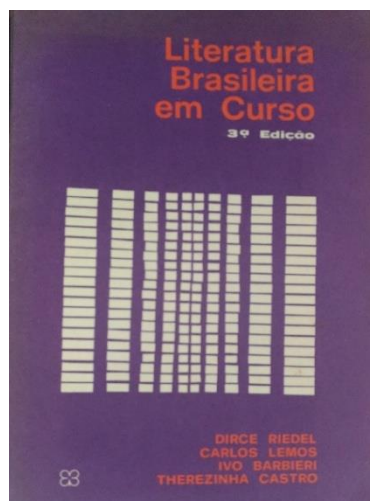
No período em que nossos escritores encontravam-se no auge das discussões sobre as dificuldades de se obter uma primeira publicação; das reedições escassas; do mercado que dificultava a veiculação do conto em livro, apesar das altas vendas do gênero conto; da necessidade de profissionalização; e do debate sobre a importância ou não de se reunir em associações, surge uma publicação que polemizou ainda mais esse cenário e a história dos direitos do autor no Brasil. A antologia *Literatura Brasileira em Curso*, 1968, organizada por Dirce Côrtes Riedel, Carlos Lemos, Ivo Barbieri e Terezinha Castro, pela editora carioca Edições Bloch, foi alvo de uma polêmica que encerrou a década de 1960 e atravessou a seguinte. Não seria um exagero pensar que o imbróglio está na



origem da elaboração da Lei 9.610, que, em 2018, completou vinte anos, e ajudou a consolidar a legislação sobre os direitos autorais no país.

Esse retrospecto em torno do processo parece fugir ao nome de Samuel Rawet, mas o efeito é o contrário. As fontes jornalísticas não são claras sobre a inserção do escritor em meio a essa polêmica. A questão editorial e os aspectos relacionados aos direitos do autor sempre estiveram no horizonte do artista, mesmo antes das suas primeiras publicações em livro. Em Rawet, esses temas estão alinhados aos seus projetos de literatura, ainda que de maneira não sistematizada e, às vezes, contraditória.

**Figura 10 – Capa da antologia *Literatura brasileira em curso***



Fonte: Riedel *et. al.* (1970). Acervo pessoal.

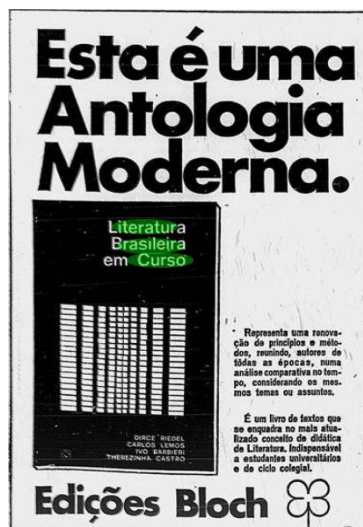
A foto reproduz a capa da terceira edição, mas o projeto gráfico da obra não sofreu alteração nas edições posteriores. O volume propagava o objetivo acadêmico logo nas primeiras páginas, a epígrafe de abertura afirmava que:

[...] é mais possível obter conclusões numerosas e decisivas sobre Shakespeare, Racine ou Goethe, através da interpretação de algumas passagens de Hamlet, FEDRA ou FAUSTO, do que através de exposições em que se trata cronológica ou sistematicamente de sua vida e de sua obra. (AUERBACH *apud* RIEDEL *et al.*, 1968, p. 7)

De fato, a passagem de Auerbach sintetizava uma proposta que, além de apresentar uma disposição própria dos autores e obras antologizados, condensava parte significativa de nossa literatura, desde o barroco, século XVI a XVIII, ao que havia de mais recente na produção modernista e contemporânea.

Porém, a disposição do *corpus* não atendia a uma linha cronológica e ia ao encontro do texto da epígrafe do filólogo alemão. No catálogo da editora, o livro inaugurava uma coleção chamada “Pesquisas”. Confiante dos lucros, a editora lançou campanhas como as da figura abaixo:

Figura 11 – Peça publicitária de divulgação da *Antologia brasileira em curso*



Fonte: *Correio da Manhã* (10 mar. 1968). Disponível em: < bndigital.bn.gov.br>. Na ilustração acima, o destaque em verde se refere à marcação de imagem no sistema de digitalização de periódicos da HDB.

Vendido como algo “moderno”, o livro era exposto largamente nos meios jornalísticos. Seis grandes áreas se dividiam no arranjo dessa síntese da literatura brasileira de quase quinhentas páginas: I. povo, trabalho, jogo e protesto; II. isolamento, fuga, busca; III. amor, delírio, liberdade; IV. bichos, tipos, heróis, mitos; V. espaço, tempo, exílio; e VI. coisas, retratos, arte. Outra parte, intitulada “Sugestões de trabalho com o texto”, incluía passagens que esboçavam estratégias didáticas para a abordagem dos textos literários apresentados no volume<sup>33</sup>. O caráter cronológico se faz presente no item “Períodos da Literatura Brasileira com autores incluídos neste livro”, além de um “Índice de Autores” e uma “Bibliografia”.

<sup>33</sup> As edições consultadas, a primeira, terceira e a quarta, apresentam as mesmas configurações. Por outro lado, noto que a obra exhibe um aumento de páginas referentes aos tópicos do trabalho didático com o texto: Se na primeira eram dezoito pontos, a partir da terceira, serão trinta e cinco. Mas a quantidade de autores e obras antologizados permanece a mesma da primeira edição.

Ao todo, entre poetas e prosadores, 72 escritores compõem a antologia. Esse conjunto, somado às referências fotográficas e cinematográficas dispostas no material, construiu um projeto de amostra totalizante da literatura brasileira, cujo lançamento não passou em branco nos jornais. Uma resenha publicada à época estabelecia a seguinte ressalva:

Com todas as inovações, esta antologia deixa sempre algo a desejar. Pretende introduzir um novo tipo de obra didática para o ensino da literatura. De início, acostumados com sistema tradicional do método histórico, cronológico ou por escolas e sistemas, ou mesmo por autores, em ordem puramente alfabética, com resumos biográficos e o tradicional florilégio, ficamos, como se diz, com um pé atrás. Mas é capaz de dar certo e este novo tipo de antologia pegar. Fazemos votos. (MORAES, 1968, p. 11)

O desejo de interferir na didática do ensino da literatura potencializava o caráter de *best-seller* da obra. De 1968 a 1975, foram sete edições. Apenas o ano de 1972 não contou com uma reedição da coletânea. De certa forma, a publicação adiantava alguns dos tópicos que a proposta legal contida na Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), de nº 5.692, iria reger para o ensino da matéria a partir de 1971. A necessidade de levar ao aluno uma variedade de obras e autores de contextos diversos seria a principal delas, o que confirma o professor Ivo Barbieri<sup>34</sup>, um dos organizadores da obra:

Como não havia uma antologia de uso didático que desse uma abordagem diferente, e que fosse mais restrita ao texto de literatura nacional na época, começamos a trocar ideias, nós quatro: a Therezinha, que foi minha mulher, a filha adotiva da Dirce; Carlos Lemos, nosso colega professor; a Dirce e eu. Nós nos reuníamos no apartamento dela, na rua República do Peru, número 82, apartamento 611, inclusive tinha uma vista para a praia e era um apartamento grande. A ideia era conversar e reunir, não mais repetir, pelo contrário, afrontar, confrontar essa questão de reduzir o texto ao estilo de época e passar a valorizar o literário em sua estrutura, realização e linguagem, não esquematizá-lo em tópicos, características, marcas, rótulos, que eram mecânicos. A antologia é isso. (BARBIERI, 2018, p. 280 desta tese)

Além da posição de professores, que atuavam no ensino superior e na educação básica, outro grande diferencial da publicação era o arranjo de fotos

---

<sup>34</sup>A falta de materiais que registram o ponto de vista dos organizadores da antologia me motivou a entrar em contato com o professor Ivo Barbieri, a quem agradeço a gentileza de me receber em seu apartamento em Copacabana numa tarde ensolarada de 30 de julho, de 2018. A entrevista completa, fruto desse encontro, disponibilizo no Apêndice E.

ilustrativas de tomadas urbanas, rurais, obras de arte e *frames* de filmes. A valorização gráfica do material foi o mote para a resenha de Ary da Matta:

O que torna esse livro particularmente singular é o correlacionamento entre a matéria literária e as artes dos nossos dias; uma correlação não apenas formal, mas que participa da intimidade da ficção com toda sutileza possível, sem apresentar desfigurações que aviltassem nem um, nem outro – antes, o que se surpreende ali é um perfeito equilíbrio entre as intenções captadas dos escritores e a sensibilidade dos artistas, interceptando flagrantes do homem e do mundo que o encontrou, ou que procurou criar para si próprio e que preexistiam à elaboração antológica proposta como instrumento de aprendizagem em literatura. (MATTA, 1968, p. 6)

Ao destacar esse aspecto, Ary da Matta encerra a sua avaliação ressaltando que a obra é fraca quando se pensa em estratégias educativas com o texto, algo que não se constitui um problema grave, afinal de contas, esse caráter pode colocar o professor numa situação de liberdade, assim como o estudante-leitor. Talvez, atentos a essa crítica, os organizadores tenham se empenhado na elaboração de mais dezessete tópicos de estratégias didáticas a partir da terceira edição.

Waldemar Cavalcanti, descrevendo o aumento das antologias no mercado editorial e elogiando a iniciativa dos quatro professores, definiu a obra como “antologia *puzzle*” (CAVALCANTI, 1968, p. 2), em referência aos quebra-cabeças, formados por partes desiguais, cujo objetivo é juntar as peças para formar uma figura. Em janeiro do ano seguinte, o colunista noticiaria a preparação da segunda edição do livro (CAVALCANTI, 1969, p. 2). As resenhas aqui mencionadas desenham esse cenário de uma recepção positiva nos meios jornalísticos.

Ao lado de Nelson Rodrigues, Armando Nogueira, um dos únicos cronistas esportivos a constar na antologia, publicou uma nota em sua coluna “Na grande área”, em tom de agradecimento por fazer parte da publicação: “Esta coluna acaba de merecer a distinção de figurar, duas vezes, na antologia recém-preparada *Literatura Brasileira em Curso* [...]” (NOGUEIRA, 1968a, p. 39). Ao se referir aos trechos de sua coluna, uma publicação jornalística, Nogueira parece desconsiderar a importância desse material diante de uma publicação em livro. Se essa for a crença de Nogueira, é a sua coluna que sai desmerecida na

avaliação da honraria dispensada pela antologia (NOGUEIRA, 1968b; NOGUEIRA, 1968c).

Mas, se por um lado a intenção era ótima e o material apresentava um enorme potencial didático e de divulgação dos nomes envolvidos, o fato de a editora não comunicar, pedir autorização e pagar os direitos autorais dos escritores e artistas veiculados motivou um imbróglio legal levado até o STF.

Ao se posicionar sobre a questão, ainda em seu início, Carlos Drummond de Andrade retomou a figura do livreiro-editor Calos Ribeiro, que havia publicado um folheto sobre a decisão favorável do Juiz Richard Paul Neto, em nome de Autran Dourado. Em comemoração à decisão, o texto de Drummond foi um breve resumo da ambiguidade da lei e cobrança de bom senso por parte dos editores e antologistas:

Ora, afinal, isso precisa acabar. E vai acabar, com a colaboração dos editores compreensivos e bem informados, que, como Carlos Ribeiro, serão os primeiros a reconhecer o direito dos escritores. Ninguém declarou guerra à indústria e ao comércio do livro, pelo contrário: trabalha-se para a sua consolidação em bases profissionais bem definidas. Aviso aos camaradas antologistas: antes de pegar da tesoura e do tubo de cola plástica, mandem uma cartinha pra gente (ANDRADE, 1970a, p. [40]).

O argumento que Drummond combate em sua crônica, sem citar nomes, seria utilizado mais tarde pela Bloch, numa clara tentativa de diminuir a força de Dourado perante a opinião pública.

Em mais de uma oportunidade o espaço de Drummond foi utilizado para discutir o tema. Em edição posterior a essa primeira manifestação, provavelmente em 30 de julho de 1970, Drummond publicou um abaixo-assinado em resposta ao processo e à vitória inicial de Dourado. No documento, os artistas reforçavam que, a partir daquele momento, não permitiriam que fossem “[...] reproduzidos por outrem, em livros ou periódicos, ou qualquer outra forma de divulgação, textos de sua autoria, sem expressa autorização prévia” (ANDRADE, 1970b, p. [38]), além de reedições, inclusive de antologias e manuais didáticos. Os signatários do documento eram uma lista de peso composta por Vinicius de Moraes, Paulo Mendes Campos, Peregrino Junior, Jorge Amado, Clarice Lispector, Fernando Sabino, Otto Maria Carpeaux, José Carlos de Oliveira, João Cabral de Melo Neto, Autran Dourado, Eneida, Rubem Braga, Santos Moraes, Antônio Houaiss, Hélio Pólvora, Estela Leonardos, Geraldo França de Lima,

Antônio Calado, Otto Lara Resende, Íris de Carvalho, Fagundes de Meneses, além das senhoras Maria de Lourdes de Sousa e Dirce de Araújo Pôrto, herdeiras de Manuel Bandeira e Sergio Pôrto (Stanislaw Ponte Preta), nesta ordem.

Em certo ponto, Drummond destaca a presença de Rubem Braga e Fernando Sabino que, além de escritores, eram editores, como evidências de que não havia conflitos entre as classes: “Trata-se apenas de eliminar um mau costume, que prejudica por igual escritores e editores de boa-fé” (ANDRADE, 1970b, p. [40]). No entanto, a movimentação foi em vão, pois, meses depois, a Bloch lançaria a quarta edição da antologia.

No ano de publicação da quarta edição da coletânea, uma decisão judicial divulgada na imprensa carioca dava conta da punição do grupo Bloch. No processo, movido pelo escritor Autran Dourado, o juiz da 13ª vara, Osvaldo Portela de Oliveira, julgava procedente a alegação de que “[...] o uso de textos de escritores brasileiros na confecção de antologias destinadas a estudantes, sem o consentimento do autor, constitui ato ilícito e dá ao prejudicado o direito de receber indenização” (USO DE TEXTO..., 1971, p. 7). Como argumentação principal da empresa denunciada, estava a ideia de que o material serviria de difusão da cultura em meios escolares. Além do mais, a denunciada alegava que esperar pela autorização de todos os envolvidos na publicação implicaria em impedir a difusão da cultura.

Tendo em vista esse contexto, em uma das únicas manifestações da editora, por meio de comunicado à imprensa, a Bloch repassou a polêmica quando entendeu que poderia sair beneficiada da avaliação do STF. O processo encontrava-se com a avaliação suspensa por conta de um pedido de vistas do ministro Eloy da Rocha. No documento, a organização explicava que o grupo de professores havia procurado a empresa em 1 de dezembro de 1967 e que o contrato assinado estava na base de 10 por cento sobre o preço de capa de cada livro vendido. Ou seja, dos 5 mil exemplares confeccionados, e preço inicial de 12 cruzeiros, cada professor tinha direito a 25 em cima do valor de 1 cruzeiro e 20 centavos (BLOCH EDITORES S.A., 1976, p. 21). Sobre essa percentagem, Ivo Barbieri afirma que os antologistas não receberam qualquer remuneração da editora (BARBIERI, 2018).

Capciosa desde o título, a nota “Um escritor contra o livro” alegava a boa-fé da instituição e destacava que o imbróglio só se deu depois da publicação do livro, “[...] sobretudo porque o conflito apontado pelo STF entre o Código Civil e a Constituição só foi produzido em data posterior ao lançamento do livro” (BLOCH EDITORES S.A., 1976, p. 21). Além das justificativas formuladas no campo da contradição legal, a empresa destacava que aguardava a posição final do judiciário e concluiu com a mensagem global de que leitores estavam diante de um escritor, Autran Dourado, no caso, que se posicionava contra o livro. A estratégia era clara, na medida em que apontava o contrassenso, diminuía a credibilidade do querelante diante da opinião pública. A nota não toca, por outro lado, no nome de Drummond.

Na entrevista já citada, Ivo Barbieri explica os caminhos que levaram os organizadores a assinar um contrato com a Editora Bloch:

Eu acredito que, não vou afirmar isso com muita certeza, o editor da Bloch teve relações anteriores com a professora Dirce. Ele também era professor. Imagino que, numa conversa entre os dois, apareceu essa ideia da antologia. A Dirce nos apresentou a proposta e, por isso, o projeto foi direcionado à Bloch. Nós não fizemos um livro aleatoriamente para, depois, procurar a editora. Quando começamos o trabalho, já estávamos com a editora determinada, a Bloch, mas não mantínhamos mais relações com a empresa. (BARBIERI, 2018, p. 284 desta tese).

Barbieri se refere ao professor Arnaldo Niskier, dando a entender que foi ele a pessoa que ligou os antologistas à editora. De qualquer forma, o comunicado da Bloch não se sustenta se de fato, em 1970, a empresa foi informada por Drummond sobre a questão dos direitos e, mesmo assim, ignorou as solicitações de não publicar mais edições da obra. Logo em seguida ao pedido, chegou ao mercado a quarta edição da antologia, atestando o alto interesse do público pelo livro naquele momento.

Esse argumento ainda é aventado por trabalhos que possuem a intenção de estudar as contribuições da antologia. Casos como o do artigo de Norma Lima, “Literatura em curso: o pioneirismo de Dirce Cortês Riedel” (2016), atestam essa influência de um pensamento que prega que as contribuições daquele que publica uma obra, como a divulgação do autor, suplantam a necessidade do pagamento de qualquer valor relacionado a direitos autorais.

Ainda recentemente, a matéria delicada, geralmente, é contornada em trabalhos em que figuram na pauta a antologia ou seus editores. Ao destacar a concepção do material elaborado pelos antologistas, João Cezar de Castro Rocha afirma, por exemplo, que “[...] o sucesso da iniciativa pode ser facilmente comprovado: essa inovadora coletânea encontra-se hoje, na vigésima edição” (ROCHA, 2003, p. 24). Essa afirmação acrescenta um dado importante sobre o volume de edições da antologia. Em sebos e livraria especializados, ainda é possível encontrar uma oitava edição da obra.

À época da polêmica, como contra a argumentação, o advogado do escritor Autran Dourado, o ex-Ministro Aguiar Dias, rebateu afirmando que a indenização não seria devida se a antologia não visasse fins lucrativos. À decisão cabia recurso, o que, realmente, aconteceu.

Com essa primeira decisão favorável a um dos publicados, o impasse cresceu nos meios editoriais e jornalísticos brasileiros. A voz solitária e corajosa de Dourado passou a ecoar em outras dimensões. Poucos meses depois, outra notícia foi veiculada sobre o assunto. Nela, havia a informação de que, na vara 16, quem lutava contra a Bloch era o escritor Carlos Drummond de Andrade, de quem a compilação utilizou “[...] 32 páginas de poesia e prosa incluídas na seleta sem a mínima satisfação” (NÃO FOI SÓ O ..., 1971, p. 10). A nota esclarecia, ainda, que o valor cobrado por Drummond era bem mais vultoso [vultoso] que o conterrâneo, já que estabeleceu sua queixa proporcional ao número de páginas de suas doze obras reproduzidas<sup>35</sup>.

Tendo perdido as ações que havia movido, Carlos Drummond de Andrade utilizou o ganho de causa de Dourado, bem como as notificações enviadas aos editores e antologistas como matérias para a elaboração de um Recurso Extraordinário (RE), de número 83.294. Esse trâmite é a última esfera para se questionar um tema numa disputa legal. Vale notar que, nem toda causa pode ser aceita como recurso válido. Isso significa entender que o aceite do recurso já se configurava uma vitória para os escritores. No Direito Civil, trata-se de um

---

<sup>35</sup> Nas edições consultadas, a produção de Drummond aparece em treze ocorrências que contabilizam 39 páginas da antologia, além de mais duas páginas em um “Texto-montagem”, em que os organizadores bricolam fragmentos do próprio Drummond, Machado de Assis, João Cabral e Guimaraes Rosa (RIEDEL et al, 1968, p. 370-371; RIEDEL et al, 1969, p. 370-371; RIEDEL et al, 1971, p. 370-371). Dourado aparece em duas ocorrências. Na primeira delas, são citados em três páginas (103-105) trechos de *A barca dos homens*. Na segunda, *Uma vida em segredo* é retomada em oito (291-298).



mecanismo complexo e, geralmente, de difícil acesso ao cidadão. A responsabilidade do STF, a partir desse pedido, seria legislar sobre o problema apontado, o que implica mudança de paradigmas legais e práticos.

Em 1976, a questão havia chegado ao STF. O recurso de Carlos Drummond de Andrade e Autran Dourado, julgado na primeira turma da Corte, contou com três votos favoráveis (dos Ministros Antônio Náder, também relator, Cunha Peixoto e Bilac Pinto), e um contrário (emitido pelo Ministro Rodrigues Alckmin). O nome de Samuel Rawet só é listado na polêmica com a publicação do resultado desfavorável a Bloch na imprensa. O resultado vitorioso já era conhecido mesmo sem o voto do Ministro Eloy Machado, que completaria os cinco membros da primeira turma, responsável pelo caso.

**Figura 12 – Cópia do caderno com o fluxo de tramitação do Recurso Extraordinário (RE) 83.294 apresentado ao Supremo Tribunal Federal (STF)**

2º v. 1º ap. 83294

1975 RECURSO EXTRAORDINÁRIO RJ 38

mov. rec. tr. e cont. cont. SA. out. 87955	ap. Civ. 87955		Recorrente Carlos Drummond de Andrade e out. adv. José de Aguiar Dias
	TOJ		Recorrido Bloch Editores SA adv. Marcio Malamud e out.
	set	11	Recebidos
			Preparados TOJ
	"	25	Apresentados
res.	"	30	Distribuídos ao Ex.º Sr. Ministro Bilac Pinto
	"	11	Conclusos
1-6-76 outubro		21	Com vista à Procuradoria-Geral C/ PARECER - CONCLUSOS Parte nº 38 (DJ 12.11.76)
CONCLUI			
22	Novembro	27	J. Pet. 2314/ped. de vista dos autos, pet. 4118 (Procuração e Ped. de vista dos autos). A vista não concedida pelo gabinete.
da Secret. 29	Novembro	30	"Adiado o julgamento, por haver pedido vista o Min. Presidente, depois dos votos do Relator e Ministros Cunha Peixoto e Antônio Neder, que conhecem e dão provimento, em parte, e Min. Rodrigues Alvim, que não conhece do recurso." - Ata. (DJ 06.12.76) - (DJ 31.12.76)
(ata) 20			
rejudicial (DJ 8.10.77)	77-maio	31	"Conhecido e provido, em parte, vencidos os Min. Presidente e Rodrigues Alvim, que não conheciam do recurso." (PPA) (DJ 3-6-77)
566	Julho	04	Republicada a decisão no DJ, por incorreção.
	Julho	15	Publicado o acórdão no DJ, 07.7.77.
	Agosto	26	Remetido ao Trib. de Justiça (RJ) Guia 189

S. T. F. M. D. - 1000

Fonte: Setor de Arquivo do STF (1975).

Figura 13 – Capa do Recurso Extraordinário (RE) 83.294 apresentado ao STF



SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL

S. T. F.  
SERVIÇO DE JURISPRUDÊNCIA
 Audiência de: 15 / 06 / 1977 **2531**  
 DJ de: 01 / 07 / 1977  
 Total de acórdãos: - 377 -

31.5.1977

PRIMEIRA TURMA

RECURSO EXTRAORDINÁRIO Nº 83.294 - RIO DE JANEIRO01063080  
04370830  
02941000  
00000130

RECORRENTES: - CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E OUTRO

RECORRIDA: - BLOCOS EDITORES S/A

EMENTA :- Direito autoral. Interpretação do art. 666, I, do Cód. Civil, diante do art. 153, § 25, da Constituição. Perogação da regra de direito substantivo, no tocante às compilações, por contrariar o preceito constitucional, que assegura aos autores de obras literárias o direito exclusivo de utilizá-las. Recurso extraordinário conhecido e provido parcialmente.

A C Ó R D ã O

Vistos, relatados e discutidos estes autos, acordam os Ministros da Primeira Turma do Supremo Tribunal Federal, na conformidade da ata de julgamento e das notas taquigráficas, por maioria de votos, conhecer do recurso e dar-lhe provimento parcialmente.

BRASÍLIA, DF., 31 de maio de 1977

---

 ELOY DA SILVA - PRESIDENTE

---

 BILAC - PINTO - RELATOR

MHC

Fonte: Setor de Arquivo do STF (1977).

O recurso movido por Drummond e Dourado apresenta algumas curiosidades sobre a batalha jurídica. Na página seguinte a esta reproduzida

acima, por exemplo, o documento corrige a grafia do título do primeiro livro de Drummond que aparece na antologia: *Alguma Poesia em vez de Algumas Poesias* (BRASIL, 1916, [s.p]). O erro foi corrigido na terceira edição (RIEDEL *et al.*, 1969, p. 28), mas voltou a ocorrer na quarta (RIEDEL *et al.*, 1971, p. 28). No recurso, Drummond não lista qual foi o seu trecho copiado na composição do texto “Que fazer do relógio”, um texto-montagem que unia trechos de Machado de Assis, João Cabral e Guimarães Rosa.

A decisão representou um marco na história dos direitos autorais. Para entender essa alteração, é preciso levar em conta o que afirmava o inciso 1 do Art. 666 do Código Civil, revogado com a decisão:

Não se considera ofensa aos direitos do autor: 1) a reprodução de passagens ou trechos de obras já publicadas e a inserção, ainda integral, de pequenas composições alheias no corpo de obra maior, contanto que esta apresente caráter científico, ou seja, compilação destinada a fim literário, didático ou religioso, indicando-se, porém, a origem, de onde se tomam os excertos, bem como o nome dos autores. (BRASIL, 1916, [s.p])

Baseada em uma lei do início do século 20, a editora se apegou ao fato de se tratar da reprodução de pequenos trechos. Depois da avaliação do STF, o que passou a vigorar sobre esses casos foi o parágrafo 25, do artigo 153 da *Constituição Federal* de 1969, que afirmava: “Aos autores de obras literárias, artísticas e científicas pertence o direito exclusivo de utilizá-las” (BRASIL, 1977, p. 6). Esse direito seria transmissível por herança, pelo tempo que a Lei fixasse.

O resultado de uma ação que mobilizou a mais alta Corte de Direito do país foi a alteração do Direito do Autor, o que se percebe descrito no parecer do Ministro Bilac Pinto:

Essa incursão pelo direito comparado, em matéria de direito do autor, revelou-nos que as limitadas regras de proteção contidas no Código Civil haviam sido superadas pelo amplo universo que a esse direito foi aberto pelo desenvolvimento técnico dos velhos meios de comunicação; pela invenção do rádio, da televisão, das fitas gravadas para registro do som e dos vídeos-tapes para a simultânea gravação da imagem e do som, dos modernos aparelhos de reprografia, dos computadores, da utilização das fotografias nos novos e velhos veículos de difusão da imagem e das técnicas atualizadas de proteção da criação artística, compreendendo a escultura, a pintura, a gravura, o desenho, a música etc., o que alargou e diversificou o elenco dos direitos autorais cobertos pela proteção legal (BRASIL, 1977, p. 8-9, grifo no original).

As matérias veiculadas na imprensa, desde o fervilhar da disputa, dão uma medida do escândalo. Da *Tribuna da Imprensa*, em 19 de novembro de 1975, lia-se, por exemplo: “Autran processa os Bloch”. Poucos meses depois, o *Jornal do Brasil* noticiava a condenação dos editores (STF CONDENA EDITORES..., 1976, p. 26).

Outra matéria que marcou a história da polêmica foi o especial “Direito Autoral”, de 19 de novembro de 1977. Além de um resumo sobre a história do direito do autor nacional, o dossiê apontava comparações com questões internacionais. Em certa altura, chama à atenção o depoimento de Maura Sardinha, chefe do departamento editorial da Francisco Alves. O contexto da citação era a avaliação do quadro em que, ao autor, era devido o valor de 10 por cento por cada obra publicada, e a cessão dos direitos autorais, para uma edição, poderia ser de cinco ou dez anos. Nesses casos, as editoras poderiam publicar quantas edições desejassem. A decisão do STF, segundo Sardinha, era conquista importante:

Nenhum autor quer ver sua obra, ou um trecho dela, inserida num contexto que não lhe agrada. Os autores dessa obra publicada pela Bloch publicaram 70 por cento de material compilado, e são esses mesmos autores, que quase nada trabalham, que tinham direito a 10 por cento de cada livro vendido (SARDINHA *apud* FLEURY, 1977, p. 9).

O amplo registro inicial por parte de alguns órgãos da imprensa, por outro lado, pode ser contrabalanceado pelo silêncio dos outros escritores antologizados. Não é possível afirmar ao certo o número de escritores que encamparam a denúncia antes ou depois do resultado positivo dado pelo STF.

Porém, em uma nota-denúncia na seção “Informe JB”, do *Jornal do Brasil*, atribuída ao escritor João Antônio, meses depois dessa divulgação, o denunciante delatava que “[...] até hoje não recebeu um centavo pela inclusão do seu conto *Afinação da Arte de Chutar Tampinhas* numa edição de *Literatura Brasileira em Curso*” (DENÚNCIA, 1978, p. 6). A curiosa cobrança é composta, ainda, de uma segunda reclamação, direcionada à revista *Cultura*. A terceira parte da delação vem numa jocosa ameaça, quando o escritor afirma que começou a escrever um novo livro que se intitulará *Nova Epístola aos Caloteiros*, volume que seria composto com lista de obras e nomes. À trinca de autores contra o livro, inclui-se, então, João Antônio.

Seguindo o seu perfil corajoso, João Antônio não deixa de cumprir todas as ameaças estabelecidas na pequena nota. Em 26 de junho de 1978, publica uma crônica, prévia do livro prometido, sob o título expressivo “Carta aberta aos caloteiros” (ANTÔNIO, 2017). Depois de um curto preâmbulo em que critica a seleção brasileira, introduz o mote principal do texto: a situação do escritor nacional diante das grandes iniciativas privadas e, mesmo, públicas. À época, para João Antônio, o mercado estava dominado pelo livro estrangeiro mal traduzido, enquanto o escritor tupiniquim colecionava calotes.

Já que a promessa anterior foi compor uma lista com nomes e eventos, o escritor solapava seus devedores sem cerimônias. Faziam parte dessa lista, talvez a motivação mais vultosa, a coletânea *Literatura Brasileira em Curso*, que, à oportunidade, completava dez anos, uma antologia para supletivos, organizada pela Rio Gráfica e Editora, a revista *Cultura*, editada pelo MEC, e a Embaixada Brasileira na Argentina, responsável pela coletânea *Quince cuentistas brasileños de hoy* (1978), lançada em uma feira internacional do livro na cidade de Buenos Aires.

Figura 14 – Capa da coletânea *Quince cuentistas brasileños de hoy*



Fonte: Editorial Sudamericana (1978). Acervo pessoal.

João Antônio cobra, ainda, por uma versão cinematográfica de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* e ameaça enviar uma próxima carta à Embaixada Brasileira

na Argentina<sup>36</sup>. Para encerrar a sua reclamação, formula o seguinte questionamento:

Serei um autor delirante? Ou os nossos tempos dispõem uma realidade irremovível: autor nacional toma calote seja na língua natal ou traduzido, seja na área particular ou na oficial! Votos de paz, vigilância e vida longa. Além de um forte abraço!” (ANTÔNIO, [1978, s. p. ]).

Essa vigilância que o escritor pedia se concretizou num processo que também moveria conta a Bloch dali a um ano (JOÃO ANTÔNIO ENTRA na justiça..., 1979, p. 5). A menção ao nome de João Antônio nos leva ao de Rawet. É justamente na seção chamada “Jogo” que os antologistas dispõem o conto “Jogo de Damas”, conto curto em que uma partida de damas é encerrada pelo gesto de violência física de um dos jogadores, da coletânea *Diálogo* (1963).

Os dez anos da antologia presenciaram uma entrevista contundente de Autran Dourado. Nela, mais alguns dados do processo são repassados. Além de situar o quadro de uma luta quase solitária, Dourado acusa as associações existentes, a União Brasileira de Escritores e o Sindicato dos Escritores, de omissão diante da atitude editorial, paternalista, e escritores novos e antigos de o pressionarem a desistir do processo. Em certa altura, descrevendo a pressão interna da editora, Dourado confirma o apoio de Drummond, que entrou como litisconsorte no processo, e destaca: “**Samuel Rawet** também me ajudou. Os outros ficaram esperando que eu ganhasse” (DOURADO *apud* GALVÃO *et al.*, 1978, [s.p.], grifo nosso). A afirmação de Dourado não estabelece os termos dessa ajuda, mas o quarteto estava formado.

No entanto, em outra matéria do *Jornal do Brasil*, o destaque recai sobre os três escritores, sendo que Rawet é listado em mais de uma vez como um dos responsáveis pelo processo, ao lado de Dourado e Drummond (STF condena editores que reproduziram..., 1976, p. 26).

A grande extensão da polêmica e o período em que ela se arrastou nos nossos meios intelectuais não foram suficientes para maiores repercussões envolvendo outros nomes na imprensa jornalística. Além dos dois jornais já citados, o *Diário do Paraná* divulgou uma pequena nota e uma matéria mais

---

<sup>36</sup> Em 1977, Maurice Copovilla dirigiu *O jogo da vida*, adaptação para *Malagueta, Perus e Bacanaço*. É possível que João Antônio esteja se referindo a esta produção.



extensa reportando a vitória dos autores (EDITORA BLOCH perde..., 1976, [p. 5]; ANTOLOGIAS: O DIREITO LÍQUIDO DO AUTOR, 1977, [p. 30]). O jornal *Movimento* foi responsável por mais duas matérias. A primeira era o resumo do impasse, assinado pela responsável pela seção de cultura do jornal, Maria Rita Kehl ([1976, p. 16]). A segunda, a republicação da carta de João Antônio, reforçando o coro indignado do escritor.

Embora a participação de Rawet esteja documentada na fala dos escritores e matérias jornalísticas, é curioso o fato de o seu nome não constar nos altos do recurso movido por Drummond. Essa ausência pode ser explicada em duas hipóteses. A primeira delas pode ser a financeira. Recém-chegado da Europa, é possível que o escritor não tivesse condições para encampar um primeiro processo em seu nome. A segunda alternativa é que o nome de Rawet constasse como coparticipante no recurso movido por Dourado, que acabou sendo analisado via recurso de Drummond que, por sua vez, apresenta Dourado como litisconsorte.

Em todo caso, devido às configurações do meio utilizado, era sabido que a vitória de Drummond regularia a conduta de um juiz de primeira instância, o que facilitaria os processos futuros dos demais escritores. No período em que esses quatro escritores se opõem publicamente a essa grande empresa, a escrita de Rawet acentua a produção dos ensaios, ou coletâneas de ensaios, como os cinco volumes publicados a partir de 1966, mas não anula a sua presença expressiva em antologias e seletas publicadas a partir daí.

## **2. 5 Presença e deslocamento de Samuel Rawet: das antologias às viagens**

Escreveu de mansinho, em surdina, como para si mesmo ou para um reduzidíssimo grupo de amigos. Escreveu para sofrer menos. Escreveu para dar o seu depoimento. (LIMA, 1956, p. 12).

O desgaste provocado pelo processo extenso envolvendo *Literatura brasileira em curso*, litígio que não teve resultados imediatos, práticos e financeiros aos seus autores, não afastou Samuel Rawet de outras publicações que visavam antologizar a produção nacional. Evidência da circulação entre grupos específicos, a produção contística de Rawet consta de mais de vinte antologias e coletâneas nas décadas de 1960 e 1970.

Como parte desse levantamento da circulação paralela à antologia *Literatura brasileira em curso*, maior vulto da polêmica em torno dos direitos autorais aqui no Brasil, mapearam-se as primeiras colaborações do escritor para o gênero antologia. Iniciado em 1962, o lapso temporal dessas colaborações se encerra em 1979, ano da última ocorrência encontrada, numa hipótese de fim do período de negociação editorial do escritor, o que não esgotou, por outro lado, o interesse dos antologistas em sua obra, como pode-se perceber nas coletâneas que expandem esse hiato, a exemplo de: *10 contos escolhidos*, 1982, organizada pelo próprio Rawet, *The prophet and the other stories*, 1998, de Nelson Vieira, *Os cem melhores contos brasileiros do século*, 2001, de Ítalo Moriconi, *Os 100 melhores contos de crime da literatura universal*, 2002, de Flávio Moreira da Costa, *Antologia do conto brasileiro*, 2004, de Ronaldo Cagiano, e *Intymność i inne sfery. Antologia opowiadań brazylijskich*, 2007, de Natalia Klidzio. Ainda que todos esses títulos constem de colaborações de Rawet, o início da década de 1980 marca o fim dessas ocorrências negociadas pelo próprio autor, que falece em 1984.

A epígrafe que abre esta seção, tomada de empréstimo da apresentação que Alceu Amoroso Lima, o Tristão de Ataíde, escreveu para a apresentação do livro *Vida e Morte de M. Gonzaga de Sá*, também foi tomada de empréstimo por Rawet para definir a Lima Barreto e a si mesmo enquanto escritores. Mas a ideia será desmentida nesta parte da tese, pelo menos no que se refere ao reduzido grupo de amigos. As ocorrências encontradas apontam para públicos diversos e longínquos antes, durante e depois que Rawet fez uso dessa passagem no ensaio “‘Nasci sem dinheiro, mulato e livre’, escreveu um homem chamado Lima Barreto”, de 1977<sup>37</sup>.

O Apêndice D parte dos trabalhos de Kirschbaum (2000), Seffrin (2004), Chiarelli (2007), Bines e Tonus (2008), Klidzio (2010), Gonçalves (2012), Valentin (2017) e Teixeira (2018), cataloga dados e curiosidades das edições e, por fim, serve de base para a análise da inserção de Rawet em meio às antologias citadas. O período mapeado coincide com o auge editorial da produção do conto no Brasil. É impossível enumerar e definir todas as relações mantidas em torno dessas participações, mas estas apontam a recepção e a

---

<sup>37</sup> O Apêndice D sintetiza em quadro as antologias que constam de colaborações de Rawet.

circulação da obra rawetiana. Aos comentários mais gerais, corroborados pela disposição do quadro, se seguem dados e afirmações mais específicas de cada ocorrência, sempre com vistas a situar Rawet no contexto da publicação.

Se o processo da antologia *Literatura brasileira em curso*, de 1967, comprova um movimento de articulação e cobrança de direitos, de maneira pioneira e corajosa, todas as outras aqui citadas, especificamente aquelas que vieram à luz depois desse marco, já viviam sob a égide do entendimento de que era, sim, necessário remunerar os escritores colaboradores. As organizações reúnem especialistas, literatos ou nomes não envolvidos com a literatura, diretamente. Nessa lista, há, inclusive, o livro publicado com fins beneficentes, caso de *15 contam histórias*, de 1964. O resultado evidencia movimentos de circulação de Rawet entre intelectuais, literatos, em editoras não só brasileiras, mas da América hispanohablante, da Europa (incluindo seu país de nascimento, a Polônia) e da Ásia.

As ocorrências estão presentes em pequenas, médias e grandes empresas editoriais. No caso das brasileiras, divididas em dois centros editoriais, à época, mais estabelecidos, São Paulo e Rio de Janeiro, e uma em Brasília, nova capital federal em plena instalação.

As coletâneas acompanham a efervescência do conto nas décadas de 1960 e 1970. A dubiedade sobre a questão legal dos direitos do autor era uma das justificativas financeiras para se investir nesse tipo de publicação. Wilson Martins (1995a) aponta, ainda, os argumentos de se retirar o escritor do desconhecimento, oferecer uma visão panorâmica de certo período, agrupar produções sobre um único tema, de países, ou, mesmo, as ditas universais, como outros motivos para se levar a cabo uma antologia. Somadas a essas justificativas, havia as iniciativas que pretendiam divulgar os novos escritores, quadro em que a *Antologia de contos de escritores novos do Brasil*, de 1949, da *Revista Branca*, aparece como pioneira. Ou seja, entre as décadas de 1960 e 1970, a antologia pode ser encontrada como demanda de cursos técnicos e é vista como um potente investimento editorial.

No montante listado no Apêndice D, a Europa aparece com três ocorrências, a alemã *Die Reiher Und Andere Brasilianische Erzählungen*, de 1967, a polonesa *Opowiadania brazylijskie*, de 1977, e a italiana *L'occhio dall'altra parte*: ventiquattro racconti brasiliani d'oggi, de 1978, situando o

interesse dos antologistas, sejam mais voltados ao mercado editorial, e/ou ao mundo acadêmico, no início da carreira e publicação em livro de Rawet. Única ocorrência asiática, a antologia publicada no Japão reforça os laços entre Renard Pérez, Rawet e Dinah Silveira de Queiroz, remetendo o escritor aos momentos iniciais desse capítulo, em que se descreveram as primeiras tentativas e publicações efetivas de Rawet.

\*\*\*

No início da década de 1960, como mostras de que o Brasil havia se tornado um país de contistas, na avaliação pejorativa que Martins (1995a) deu para essa expressão, jornais organizavam concursos que, não raramente, recebiam colaborações de mais de quinhentos escritores ávidos por visibilidade e por prêmios em dinheiro. A competição organizada pelo *Tribuna da Imprensa*, por exemplo, mobilizou contistas novatos e ainda gerou um volume em livro, fruto da premiação dos doze selecionados por Esdras do Nascimento, sob um título literal, que prometia um processo sequenciado, *Coletânea 1* (1963). A iniciativa contou com o apoio de Gumercindo Rocha Dorea, da GDR Editora, mas não vingou em mais outros volumes. Mais tarde, GRD, o editor que se confundia com a editora, lançaria também obras de Rawet, a saber *Diálogo*, de 1963, e *Abama*, de 1964.

Não necessariamente um contista estreante, Rawet começou a participar desse tipo de publicação um ano antes do lançamento da *Tribuna de Imprensa*, em *15 contam histórias*, de 1962, e organizado por Léa Reis e Mercedes Pêcego. À época do lançamento, uma crônica divertida de Stanislaw Ponte Preta resumiu a articulação da antologia. Depois de explicar o passo-a-passo do convite das organizadoras, o texto concluía com uma ressalva sobre o título:

“15 contam histórias”. E não concordamos porque um dos 15 é o Raimundo Magalhães Jr. Escritor de alta envergadura literária, mas tão pequenino, mas tão pequenino, que o título do livro espelhariá muito melhor a verdade se o título fosse mudado para “Quatorze e meio contam histórias”. (PONTE PRETA, 1962, p. 2)<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Essa crônica foi publicada novamente pelo autor em 17 de janeiro de 1963, no *Diário de Pernambuco* (PONTE PRETA, 1963, p. 5).

Na antologia, o escritor Stanislaw Ponte Preta, assinando o seu nome de batismo, Sergio Pôrto, fechava a obra com “O Assassino”. Aqui, Rawet colaborava com “Uma velha histórias de maçãs”.

O grande chamariz do lançamento era o caráter inédito das colaborações presentes. As organizadoras afirmaram que, somada a essa característica, outra grande dificuldade para a realização da antologia foi o prazo exíguo de 15 dias para que os colaboradores enviassem seus textos (REIS; PÊCEGO, 1962b, [p. 9]). Dispostos em ordem alfabética, os contistas passeiam pelas 147 páginas impressas pela revista *O CRUZEIRO* e distribuídas pela Livraria José Olympio.

Assinada por Raquel de Queiroz, a orelha completa os argumentos publicitários da iniciativa que visava arrecadar fundos para instituições carentes. Sem maiores abordagens na apresentação, a escritora se apegava ao epíteto “famosos” para definir os componentes da obra. De Rawet, explica que se trata de contista que escreve “[...] boas páginas de maneira pessoal e introspectiva” (QUEIROZ, 1962, s.p.), o que não se configura um dado novo sobre a obra rawetiana já naquele momento.

O exemplar consultado consta de uma assinatura de Rawet na página inicial do seu texto, conforme ilustração abaixo:

**Figura 15 – Frontispício do conto “Uma velha história de maçãs”, com assinatura de Samuel Rawet**

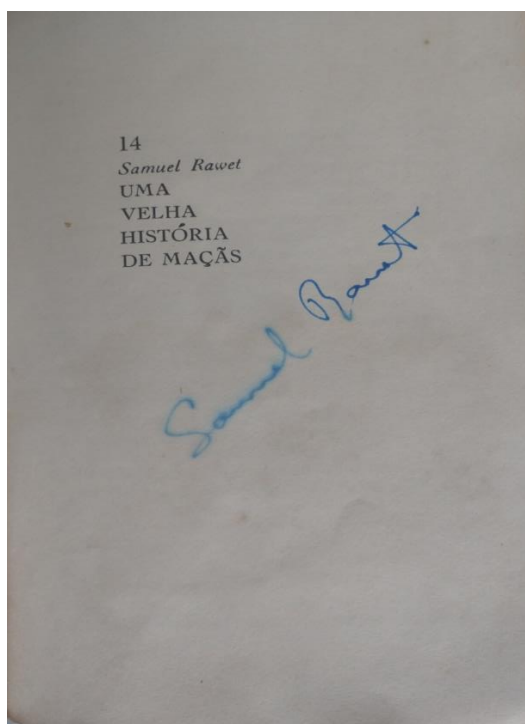


Foto: Reis e Pêcego (1962a). Acervo pessoal.

Com exceção de Dante Costa, Lúcia Benedetti e Nélío Reis (1915-?), esposo de Léia, o volume consultado ainda é assinado por outros onze antologizados. Em algumas assinaturas, constam a data de 10 de dezembro de 1962, provavelmente a de lançamento da obra, realizado no Saguão do Teatro Santa Rosa. A assinatura de Rawet, em caneta hidrográfica azul, borrada por algum líquido, indicia a sua presença no evento.

Em 1964, dois anos mais tarde, viria a público mais uma iniciativa de Esdras do Nascimento, a *Antologia do novo brasileiro*, dessa vez, com a participação de Rawet. Conforme largamente anunciado na imprensa, Massao Ohno (1936-2010) seria o editor, mas o contrato foi rescindido por um atraso no lançamento (NASCIMENTO, 1963, p. 9). No fim, a publicação composta por dois volumes, publicados simultaneamente, ficou sob a responsabilidade do livreiro e editor Adonis Chaves.

O país foi dividido por regiões e, dentre elas, os escritores com as suas mostras. A ideia era construir um mapa nacional da produção do conto, algo já realizado por Graciliano Ramos em *Contos e novelas*, de 1957. Estreia da Editora Júpiter, a obra foi defendida na imprensa como a primeira antologia brasileira a pagar direitos autorais aos colaboradores. Outro aspecto de grande apelo publicitário foi a chamada pública para interessados (NASCIMENTO, 1962, p. 7).

Organizados em ordem alfabética, é no segundo volume que Rawet aparece com o conto “Diálogo”. Muito celebrado pela crítica, o conto, que compunha a antologia homônima de 1963, viria a ser a terceira ocorrência do nome de Rawet em antologias.

Em 1965, *Contistas de Brasília*, de Almeida Fischer, marca uma série de atividades de um grupo de literatos e funcionários públicos que, residindo na nova capital, tentava animar um movimento em torno de uma literatura brasiliense. Afonso Félix de Souza e Almeida Fischer dirigiram a coleção Cadernos de Brasília com esse objetivo de fundação da literatura candanga para a mesma Editora Dom Bosco.

A antologia possui forte presença de nomes atuantes na poesia, tais como Alphonsus Guimarães Filho, Anderson Braga Horta e José Godoy Garcia. Porém, como critério inicial, apresenta a ideia de reunir escritores radicados em

Brasília, embora, apenas três das histórias que compõem o volume retratem um cenário brasiliense: “Lua na Asa Norte”, de Arnaldo Brandão (1965), “Sortilégio”, de Joanyr de Oliveira (1965), e “Retorno”, de José Augusto Guerra (1965). Além de demarcar, mais uma vez, o lançamento de *Diálogo*, a colaboração de Rawet reforça o grande interesse que o conto homônimo provocou diante das análises críticas e resenhas que o livro recebeu, à época<sup>39</sup>.

“A primeira antologia internacional mapeada no período demonstra o interesse do alemão Curt Meyer-Classon, figura emblemática na história da tradução de literatura brasileira, tanto pelo conto quanto por Rawet. Ele publica, em 1967, *Die Reiher Und Andere Brasilianische Erzählungen*, sendo responsável por edições de Adonias Filho, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, entre outros. Trata-se da primeira publicação de contos brasileiros antologizados no mercado germânico. O título da coletânea destaca o conto de Guimarães Rosa publicado pela primeira vez no Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo*, em 22 de fevereiro de 1964 e, mais tarde, incluído em *Ave, palavra*, livro publicado em edição póstuma, em 1970, com alguns anos após a morte de Rosa, em 1967.

Samuel Rawet aparece, novamente, com o conto “Diálogo”, em uma antologia que primou pela qualidade em diversos aspectos, não apenas o gráfico. A edição é composta de prefácio do organizador, além de um glossário com expressões e nomes utilizados nos contos, bem como uma seção biográfica e bibliográfica de todos os autores, situando o leitor.

Publicada no mesmo ano que *Die Reiher Und Andere Brasilianische Erzählungen*, assinada por Anatol Rosenfeld, Jacó Guinsburg, Ruth Simis e Geraldo Gerson de Souza, *Entre dois mundos* marca um retorno do interesse dos antologistas por *Contos do imigrante*. A coletânea reúne escritores judeus de múltiplos países, que escreviam e publicavam em diversas línguas. Em sua divisão, apresenta quatro temas agrupadores: *pogrom*, preconceito, distância e

---

<sup>39</sup> Santos (2008) condensa parte significativa dessa recepção, especialmente na seção dedicada ao período de 1960-1970 da recepção jornalística de Rawet. Especificamente sobre o conto, indica-se as leituras de Kirschbaum (2004, p 74), em que o estudioso desenvolve a ideia de que é possível atribuir o status de pensador para Rawet. E Reis (2009, p. 14), em que o silêncio como incapacidade de formulação da comunicação é muito presente, mas em que comunicação e contato possíveis são partes dos acontecimentos que constituem personagens e suas existências contribuem na compressão do alvoroço que o conto, de modo específico, e a coletânea, de modo geral, provocou.

ajustamento e, por fim, o novo mundo, onde Rawet aparece duas vezes com os contos “O profeta” e “A prece”.

Ao selecionar os dois contos de abertura daquela que é a estreia de Rawet em livro, a antologia retoma o fato de que foi um desses organizadores, Jacó Guinsburg, um dos primeiros a reconhecer a importância do escritor, quase que imediatamente ao lançamento de *Contos do imigrante*. À época, a recepção crítica de Rawet registra a observação de Guinsburg de que o leitor estava diante do fato de que “[...] esta coletânea focaliza, em algumas de suas histórias, aspectos da imigração judaica no Brasil e, na verdade, assinala o nascimento *de jure* deste assunto em nossas letras” (GUINSBURG, 1957). Essa avaliação acompanhará Rawet de maneira decisiva, mesmo décadas após a sua morte. Até esse ponto, dominam as produções antologizadas em que Rawet constrói personagens judias.

Não menos digna de nota é a antologia de contos de amor, que priorizava a homossexualidade, *Histórias do amor maldito*, da editora Record, de Gasparino Damata. Trata-se do primeiro volume da Coleção Maldita e não contém indicação de referências e possui muitos erros na edição (FACCO, 2004, p. 59). A capa de Luiz Canabrava, velho conhecido dos escritores da coluna “Café da manhã” e da *Revista Branca*, anunciava uma temática em seu *layout* dividido em duas partes: na superior, duas silhuetas masculinas em azul; na inferior, duas femininas em verde e vermelho, ambas ladeadas. Aos nomes do organizador e da obra em coluna vertical, do lado direito, somavam-se os nomes dos escritores antologizados em azul e vermelho, o que se estende para a contracapa.

Um ponto a ser destacado na antologia é o teor do prefácio à obra, assinado por Octávio de Freitas Jr., que estabelece uma argumentação em torno da homossexualidade não encontrada, muitas vezes, nem no discurso científico, psicológico, psiquiátrico e educacional da época (EDDINE, 2018). Em diálogo com o epíteto escolhido para nomear a seleção, “malditos”, Faria Jr. recupera os sentidos dessa categoria para defender que o livro “[...] expõe dramas humanos onde se coloca o problema da legitimidade existencial ante estruturas convencionais” (FARIA JR., 16 [2016?], p. 13). O efeito de toda argumentação encontra-se resumido no questionamento que encerra o prefácio sobre a existência de amores malditos, o que, mais do que questionar a embalagem



escolhida por Gasparino da Mata, que tirou o foco da homossexualidade no título da coletânea, situa a discussão de maneira dialética.

Mas a menção da coletânea, ainda que breve, parece incontornável em obras como *Devassos no paraíso*, de João Silvério Trevisan, e *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, de James N. Green, que registram a história da homossexualidade. Para Trevisan (1986, p. 157), as presenças de Machado de Assis e Graciliano Ramos tornam a coleção mais atrativa, parte por conta de suas obras, muito celebradas pela crítica, parte pelas posições conservadoras dos escritores em suas respectivas épocas. A passagem de Green, igualmente objetiva no registro da curiosidade histórica, destaca que a antologia foi responsável por tornar acessíveis obras que trataram a homossexualidade e que se encontravam fora de catálogo há muito tempo, a exemplo de *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, e *Internato*, de Paulo Hecker Filho (GREEN, 2000, p. 415).

Lançada um ano antes de *Literatura brasileira em curso*, é de se supor que a obra tenha iniciado o interesse do escritor Autran Dourado pelas batalhas legais em torno de seus direitos autorais. Em outra oportunidade, Autran Dourado processou e venceu a Record, na primeira instância, pela inclusão de seu conto “A ilha escalvada” (JUSTIÇA CONDENA Record..., 1968, p. 10). A condenação foi confirmada pela 5ª Câmara Civil do Tribunal de Alçada da Guanabara, em 16 de junho de 1969 (UMA DECISÃO judicial, 1969).

Além desse escândalo jurídico, avulta na pesquisa sobre essa antologia o fato de que a recepção jornalística cobrava a ausência de Jorge Amado, Guimarães Rosa e José Lins do Rego e se regozijava com a presença de Machado de Assis. É dividida em duas partes: “Contos” e “Retratos”. Como sintetiza Roberto Alvim Corrêa, no início de sua resenha para o livro: “O ‘gênero escabroso’ quando praticado por romancistas de valor sempre mereceu a atenção da crítica” (CORRÊA, 1968, p. 2)<sup>40</sup>.

Enquanto notas na imprensa garantiam a satisfação de uma Dinah Silveira de Queiroz “maldita”, Dourado recorria, mais uma vez, à justiça. É difícil

---

<sup>40</sup> Mais recentemente, Eliane Robert Moraes (2018) agrupou um conjunto de contistas e contos entre os anos de 1852-1922. Para a estudiosa, aqui, estamos diante de uma produção erótica marcada pelo signo da alusão. No prefácio à obra, a pesquisadora define os termos desse “império da alusão”, partindo do conto “Terpsícore”, de Machado de Assis, o que exemplifica novamente essa tradição erótica na prosa do autor carioca.

situar Rawet em meio a essa polêmica. Imagina-se que as propagandas das editoras se gabando das altas vendas deviam provocar algum mal-estar nos antologizados não-remunerados.

O fato é que *Histórias do amor maldito* acompanhava um novo lançamento de Rawet, *Os sete sonhos*, reconhecendo aquilo que parte da crítica e dos leitores notaram, de imediato: a forte presença da tópica da homossexualidade. Em carta a Hilda Hilst, enviada no ano de 1969, Caio Fernando de Abreu assim descreve a obra da qual esse conto faz parte: “Nesse *Os sete sonhos*, ele [, Samuel Rawet,] está bem mais fraco que nos livros anteriores e com a temática um pouco fixada no problema homossexual. Mas mesmo assim, é bom” (ABREU, 2002, p. [361]). A avaliação de Abreu pode se fixar também na força dos contos em que a personagem homossexual aparece, como “O encontro”, por exemplo. O fato é que a coletânea só não apresenta algum aspecto relacionado à homossexualidade e/ou ao homoerotismo em quatro textos (“A galinha de Colombo”, “A morte de Empédocles”, “O primeiro café”, e “Kelevim”). Nos demais, o enredo ou a atmosfera, quando não os dois aspectos juntos, abordam a questão de maneira diversa, seja no desejo que explode diante da convenção social, como em “Sôbolos rios que vão”, seja de maneira dúbia, como em “O fio”.

Se na dimensão mais pública e imediata a crítica não tinha mencionado o aspecto da homossexualidade nos contos, ao selecionar esse conto de Rawet, Gasparino Damata trouxe à tona esse tópico, ainda que não de maneira exclusiva<sup>41</sup>. Essa seleção representa, assim, um descompasso na história da recepção crítica de Rawet e demonstra uma atenção apurada para o tema, assim como na carta de Caio Fernando de Abreu, que sinaliza essa constância.

Fundada na década de 1960 por Cicero Sandroni e Pedro Penner da Cunha, a EdInova apresenta em seu histórico uma forte ligação com os escritores latinos, vistos como possibilidades de mercado. A coletânea *EdContos*, de 1968, é uma mostra dessa visão, mas não convence muito os leitores, já que não apresenta motivos, mesmo fracos e questionáveis, para a reunião. Não é organizada pelo método alfabético, possui três escritores

---

<sup>41</sup> A afirmação se refere aos trabalhos de Damasceno (1968), Pólvora (2008), Villaça (1968), Araújo (2008), Mendonça (2008) que, mesmo quando citam contos específicos da coletânea, esses estudos, não mencionam qualquer mirada homossexual.

estrangeiros: Mikail Cholokhov, russo; Carlos Fuentes e Juan José Arreola, mexicanos. Ainda assim, é difícil extrair do material outros interesses publicitários para a reunião.

Um ponto positivo da seleção é o breve resumo da biografia dos autores. Mas o leitor não é informado sobre as referências dos contos ali presentes. Exceto o texto das orelhas, nada mais situa a coletânea.

Rawet aparece com “Uma tarde de abril”, conto que integraria, um ano depois, *O terreno de uma polegada quadrada*. No plano individual e como apelo editorial, Rawet vinha de uma expressiva vitória no concurso da Fundação Educacional do Paraná, que recebeu mais de 1200 colaborações, concurso que, aliás, motivou a organização da antologia.

O ano de 1968 se encerraria com a já muito comentada aqui *Literatura brasileira em curso* e daria passagem para que Flávio Macedo Soares<sup>42</sup> organizasse *Nuevos cuentistas brasileños*, em 1969. A escolha de “Jogo de Damas” demonstra o mesmo interesse de Dirce Riedel e cia. e reforça, ainda mais, a presença da coletânea *Diálogo* nas antologias. Muito rara e de difícil acesso, a publicação sinaliza uma série de atividades do Itamaraty na década de 1960 em torno da divulgação da cultura e da literatura brasileiras, principalmente na América Latina, lançada na Venezuela pela Monte Ávila Editores, algo pouco imaginável no Brasil de 2021.

No prefácio, Soares explica os critérios de seleção dos doze contistas surgidos no período pós-Segunda Guerra Mundial, com exceção de Dinah Silveira de Queiroz, cuja obra teria atravessado o tempo, se renovando de muitas formas. Para Soares, a data de 1945 representaria um limite favorável às transformações intelectuais no Brasil. A larga produção do conto empreendida a partir daí permitiu que o organizador dividisse esse *corpus* em três tendências básicas: a regional, a imaginária e a maldita.

Essencialmente maldito, como define Soares, o conto de Rawet fecha o grupo seguido por “Las voces del retrato”, de Dalton Trevisan, e “Nadie está entero”, de Hélio Pólvora. O conto de Rawet, exemplar perfeito na construção de

---

<sup>42</sup> Poeta, produtor musical, nascido em São Paulo, Soares escreveu muito tempo no *Diário Carioca* sobre música. Diplomata, era neto do jornalista José Eduardo de Macedo Soares, fundador do *Diário Carioca*. Além da sua ascensão rápida na hierarquia do Ministério das Relações Exteriores, sua morte aos vinte e oito anos, provavelmente por suicídio, chocou amigos e familiares e encerrou uma vida cultural promissora.

uma fotografia, pois “[...] constitui um ‘momento-chave’, pois poucos existem e, portanto, especialmente enriquecedores para a forma concisa do conto” (SOARES, 1969b, p. 208)<sup>43</sup>.

Mais tarde, o lançamento da novela *Abama*, em 1964, não passou despercebido no mercado das coletâneas. Em duas oportunidades, o texto de Rawet aparece recortado e antologizado. Na primeira delas, a *Antologia escolar de escritores brasileiros de hoje (ficção)*, provavelmente de 1970, Renard Pérez reproduz as páginas 11 e 16 da novela; na segunda, na *Apresentação da literatura brasileira*, Tomo II, o autor reduz a passagem compilada por Renard Pérez, ao recortar as páginas treze e dezesseis da novela rawetiana.

A coletânea de Pérez sinaliza para um flanco cada vez mais significativo, o didático, ao incorporar em seu título o termo “escolar”. Além do mais, a obra coroava a boa entrada de Pérez no mercado do registro historiográfico iniciado pela série *Escritores brasileiros contemporâneos*, capaz de atrair algumas menções elogiosas de Wilson Martins (1993, p. 357; 1995b, p. 141). Organizada em ordem alfabética, a obra traz uma nota biográfica situando Perez na história literária, remetendo, inclusive ao tema do livro, a produção contemporânea brasileira, cujo texto foi retirado. Dos vinte e quatro romancistas selecionados, nota-se que apenas Dalton Trevisan, Fausto Cunha e Rawet são lembrados como contistas, ainda que o trecho selecionado desse último seja da novela *Abama*.

O rigor de Perez ao anotar as referências dos autores e obras, justificar escolhas e entradas dos textos reforça a finalidade a que a obra se destina: “[...] orientar o estudante, interessá-lo em nossa atual literatura de ficção, e em seus autores” (PEREZ, [1970b, p. 10]). A franqueza do organizador coaduna com a organização e com a fácil verificação dos autores selecionados.

Segunda ocorrência do registro de um trecho da novela *Abama* em antologias, a *Apresentação da literatura brasileira* (em dois volumes) foi distribuída aos assinantes da Biblioteca do Exército. De modo geral, nesta antologia, a literatura brasileira é entendida como filha da portuguesa, numa radicalização do argumento anterior de Antônio Candido (1989), e obteve o

---

<sup>43</sup> No original: “Constituye un ‘momento-clave’, como existen pocos, y por lo tanto especialmente enriquecedor para la forma concisa del conto” (SOARES, 1969b, p. 208).

prêmio Silvio Romero de 1975.<sup>44</sup> Lidos em conjunto, os [dois] tomos apresentam certo destaque para Samuel Rawet (LITRENTO, 1970a; 1970b). No primeiro volume, dedicado à história literária, Rawet é agrupado ao lado de Clarice Lispector, Osman Lins e Elisa Lispector em um grupo sobre ficção do medo ou inconformismo em termos de atmosfera, o que lhe valeu um parágrafo de descrição.

Dedicado a ilustrar o primeiro, o tomo dois aponta que a passagem de Rawet é um trecho da novela *Abama*, mas não indica página e editora. Ao não apresentar maiores descrições da seleção, o volume pressupõe o acesso ao tomo I, possui o caráter de síntese histórica e, além de promover a biblioteca militar, se insere no filão paradidático das antologias.

Nesse sentido, o volume *Contos*, de 1974, da Livraria Francisco Alves, também figura como lançamento difícil de caracterização. Com uma editora estabelecida há cento e vinte anos, pois suas portas abriram em 1854, é de espantar a configuração final da antologia e sua falta de elementos catalográficos básicos, a despeito dos escritores ali elencados. A ausência de paratextos editoriais, orelhas, prefácio, introdução, contracapas ou quaisquer notas editoriais explicativas sobre os motivos da reunião dos escritores dispostos dificulta a consulta do volume. Até mesmo o sumário não consta na antologia, configurado mais em forma de uma lista dos autores presentes em ordem aleatória.

Disposto entre Moacyr Scliar e Leon Eliachar, Rawet é o décimo primeiro contista elencado. Para verificar a sua ocorrência com o conto “O Alquimista”, entre as páginas 99 e 100, é preciso folhear a edição. O livro prescinde de uma apresentação biobibliográfica das obras das quais os contos foram retirados. No caso de Rawet, a antologia adianta a publicação do conto que viria a compor a coletânea *Que os mortos enterrem os seus mortos*, de 1981.

Em resenha para o volume, Paulo Rónai destaca “[...] o flagrante de um instante comum, reduzido a sintomas mínimos de tensão”, no conto de Rawet, contista tratado com um dos consagrados entre os selecionados (RÓNAI, 1975, p. 4). Rónai não expande os motivos da reunião, por outro lado.

---

<sup>44</sup> Cf. Pólvora (1974, p. 2).

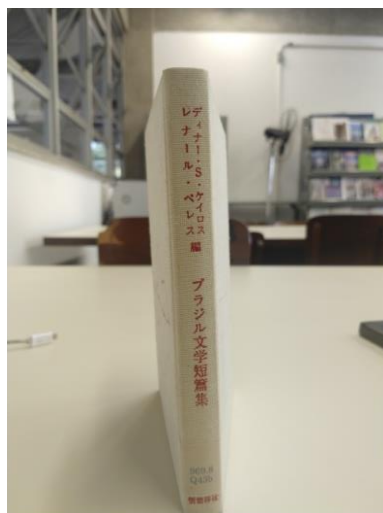
O ano de 1975 marca a presença de Rawet na antologia *O conto brasileiro contemporâneo*, de Alfredo Bosi. A obra retoma *Contos do imigrante* ao trazer “Gringuinho”. Alfredo Bosi assume o destaque da produção do conto em termos de vigor. A motivação, sobremaneira, também é didática, visando professores e estudantes da área, o que resulta num material organizado com notas biográficas e notas de rodapé para situar autores e obras. Além do rol de selecionados, outro elemento responsável pela boa acolhida da antologia ao longo dos anos seguintes é o ensaio de apresentação em que Bosi realiza um balanço dessa produção, definindo os contistas em categorias próprias, o que lhe permite agrupar Samuel Rawet, por exemplo, no grupo do “trabalho da expressão” (BOSI, 1975b, p. 15). Mais adiante, o estudioso reforça que alguns textos de Rawet partilham, ao lado de Nélida Piñon e Clarice Lispector o “[...] caráter especulativo da linguagem” (BOSI, 1975b, p. 20). A escolha de “Gringuinho” ilustra essa definição<sup>45</sup>.

Dois anos depois, a antologia *Burajiru bungakuru tanpenshuu*, um dos cinco volumes da coleção *Latin American novel*, de 1977, foi mais uma mostra do irrefreável poder de barganha de Dinah Silveira de Queiroz. Ao visitar o Japão, em 1977, a escritora trouxe consigo a possibilidade de inserir naquele mercado um breve panorama de contistas brasileiros.

**Figura 16 – Lombada da obra *Burajiru bungakuru tanpenshuu***

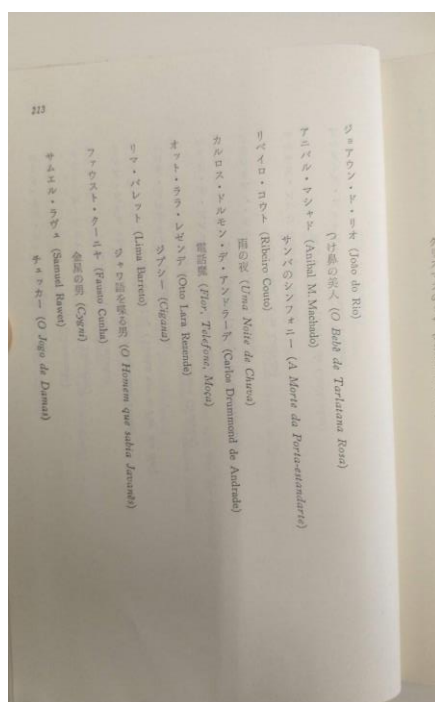
---

<sup>45</sup> Até então com dezesseis edições publicadas, a antologia *O Conto Brasileiro Contemporâneo* é facilmente encontrada. Remeto o leitor a uma análise mais detida das ocorrências do nome de Rawet nessa obra realizada em minha dissertação de mestrado (GONÇALVES, 2012), motivo pelo qual não expandirei aqui os comentários sobre ela.



Fonte: Acervo da Biblioteca Teiiti Suzuki – Casa de Cultura Japonesa (FFLCH-USP)

Figura 17 – Detalhe do sumário da obra *Burajiru bungakuru tanpenshuu*



Fonte: *Burajiru bungakuru tanpenshuu* (1977). Acervo da Biblioteca Teiiti Suzuki – Casa de Cultura Japonesa (FFLCH-USP)

Na seleção, Dinah convidou Renard Perez para organizar a obra que traz uma versão de “O jogo de damas”:

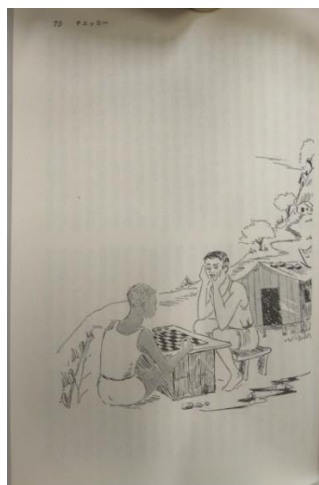
Renard Pérez organizou, a meu pedido, uma Antologia de escritores modernos para o Japão, e ela já foi remetida para tradução no país do Sol Nascente. Procurei, a meu modo, abrir para os colegas as portas do Oriente, pois basta que se encantem com um livro para que outras edições venham rápidas. (QUEIROZ, 1977, p. 15).

Além dessa antologia, Dinah carregava consigo outra grande façanha: era a primeira escritora brasileira lançada no Japão e na Coreia do Sul. Com o romance *A muralha*, primeira edição brasileira de 1954, Dinah começava a figurar na proa desse movimento de divulgação da literatura brasileira na Ásia. Em mais essa oportunidade, a escritora ampliou a sua participação entre pares e amigos. Traduzida em folhetim para o jornal *Nippak*, por Mitsuko Kowai, em 1975, a obra ganhou o conhecimento do professor Maurício Crespo, que organizava a coleção Latino-Americana, para a editora Shinsekai-Kenkyujo.

O retorno ao Brasil motivou uma série de crônicas da autora sobre aspectos da viagem ao Japão e da antologia recém-lançada, todas em conformidade com a maneira costumeira de Dinah gerir a sua carreira e a sua escrita (QUEIROZ, 1977, p. 7; QUEIROZ, 1978, p. 3).

A ilustração que a obra disponibiliza para “Jogo de damas” de Rawet condensa os momentos anteriores ao desfecho do conto mantém a atenção do leitor da história para a surpresa que o narrador guarda nas últimas linhas.

**Figura 18 – Ilustração da obra *Burajiru bungakuru tanpenshuu* para o conto “Jogo de damas”, de Samuel Rawet**





Fonte: *Burajiru bungakuru tanpenshuu* (1977). Acervo da Biblioteca Teiiti Suzuki – Casa de Cultura Japonesa (FFLCH)

Essa publicação japonesa reforça o vínculo entre Pérez, Queiroz e Rawet, além de expandir a possibilidade de alcance internacional da produção rawetiana. Na mesma dinâmica, Dinah havia atuado na organização da antologia *O mundo dos transportes*, em 1969. Nos agradecimentos, a antologista aponta a colaboração direta de Dario Castro Alves (à época, seu esposo), Ary Quintela, Sérgio Tapajós, Clemente Mourão e Staël Alves Pequeno e Flavio Macedo Soares (o organizador de *Nuevos cuentistas brasileños*, em mais uma demonstração de sua forte marca aglutinadora.

No mesmo 1977, a professora da Universidade de Cracóvia, Janina Klawe, entregou ao público polonês a sua seleção, *Opowiadania brazylijskie*, onde Rawet aparecia com “Conto de amor suburbano”. Essa antologia faz parte de um conjunto de difícil acesso e de rara cobertura jornalística aqui no Brasil, apesar da grande repercussão no país de lançamento.

No prefácio a *O papel do amor*, a escritora Edla van Steen realiza um comentário que parece se referir à tradução de Klawe: “Em 1977, saiu na Polônia uma antologia de contos brasileiros que esgotou em quinze dias” (VAN STEEN, 1979, [s.p.]). O alto interesse pela antologia foi noticiado por Danilo Gomes, que estipulou o tempo das vendas dos dez mil exemplares da obra para uma semana (GOMES, 1977, [p. 24]). Tanto Edla quanto Gomes não constavam na antologia na condição de contistas.

A ocorrência retoma a atenção para *Contos do imigrante* (1956), mas é importante lembrar que o conto em questão não aborda um conflito de personagens judias. Em sua dissertação de mestrado, Kirschbaum definiu o grupo dos últimos cinco contos da coletânea, incluindo “Contos de amor suburbano”, como “não-judaicos”, o que também ilustra e amplia “[...] o surgimento da consciência social no jovem Samuel Rawet, na medida em que se sente, cada vez mais, um *pensador brasileiro*” (KIRSCHBAUM, 2000, p. 5, grifos no original). Esse retorno à terra natal foi uma oportunidade para que o público polonês tivesse acesso a essa outra abordagem nos conflitos elaborados por Rawet. Ainda que de maneira sutil, Rawet toca na questão racial expondo as

diferenças entre um casal formado por uma jovem branca e rica e um rapaz negro do subúrbio.

Ainda na Europa, *L'occhio dall'altra parte*: ventiquattro racconti brasiliani d'oggi, de 1978, foi anunciada como uma antologia antitradicional, “[...] que não quer ser antologia, no sentido clássico do termo”. A expressão que compõe o título é retirada do conto “Os desastres de Sofia”, de Clarice Lispector. Nele, a menina Sofia, narradora, afirma: “Como se meu olho curioso se tivesse colado ao buraco da fechadura e em choque deparasse do outro lado com outro olho colado me olhando” (LISPECTOR, 2016, p. 273)<sup>46</sup>. O caráter do olhar da outra parte fica mais expresso na tradução do trecho, está disposta como epígrafe de toda a antologia<sup>47</sup>.

A preocupação em montar um painel representativo de algo diferente do tropicalismo mais certo, composto por carnaval, macumba e samba, mostra-se um argumento potente e reforça o caráter universalizante do conjunto que se obtém, conforme destaca Luciana Stegagno Picchio, em posfácio ao livro (PICCHIO, 1978). A capa, com a ilustração “Briga”, de Goeldi, se soma aos argumentos que fazem da edição uma obra atrativa já no aspecto visual.

Sobre os critérios de seleção, o organizador explica que “[...] o único parâmetro objetivo que condicionou a escolha foi a data de publicação dos contos, tanto quanto possível recente e, preferencialmente, dos anos 1970 (dois apenas remontam da metade da década anterior)” (MACCHI, 1978, p. 9, tradução nossa)<sup>48</sup>. Ao observar os contos contemplados, percebe-se que o critério não foi atendido de maneira muito rígida, afinal, além do conto de Clarice Lispector, os textos de Wander Piroli (“A mãe e o filho da mãe”, de obra homônima de 1966), Orígenes Lessa (“O homem nas mãos”, de *Balbino, homem do mar*, de 1960), de Fausto Cunha (“61 Cygni”, de *As noites marcianas*, de

---

<sup>46</sup> A primeira edição do livro de Clarice Lispector, *Legião estrangeira*, é de 1964.

<sup>47</sup> “Come se il mio occhio curioso si fosse incollato al buco dela serratura e trasalendo si fosse incontrato dall'altra parte com un altro occhio incollato che ni guardava...” (LISPECTOR *apud* MACCHIO, 1978, [p. 7]). A versão traduzida desse trecho é minha.

<sup>48</sup> No original: “Il solo parametro oggetivo che ha condizionatto la scelta è la data di pubblicazione dei racconti, il più possibile recente e tendenzialmente ricadente negli anni Settenta (due soli risalgono alla metà del decennio precedente)” (MACCHI, 1978, p. 9).

1960), Osman Lins (“O ponto no círculo”, de *Nove, novena*, de 1965) ficam fora dessa curva temporal apontada como critério de seleção<sup>49</sup>.

É importante mencionar a questão das datas e do critério de seleção, porque a antologia não localiza o conto na obra de cada escritor selecionado. O de Rawet, por exemplo, remonta ao ano de 1976 e à publicação do número 23 da revista *Status*, e, antes disso, a 1969, pois foi publicado em *O terreno de uma polegada quadrada* e, mais anterior ainda, ao número de 13 de fevereiro do *Diário de Notícias*, de 1966<sup>50</sup>.

A ocorrência da revista *Status* chama a atenção porque, a despeito dos grandes volumes que ela produziu, os registros sobre a sua circulação são escassos. Durante a pesquisa, foram mapeadas duas publicações de Rawet que reforçam o interesse e a participação do escritor em concursos literários.

Ambas as publicações da Editora Três, o primeiro caso guarda muitas semelhanças com a antologia italiana, a começar pela ocorrência de nove textos, incluindo o conto de Rawet, “O pão de nossa miséria”. Os demais sete contistas selecionados pela *Status* aparecem na seleção de Macchi com outros textos. Tendo em vista os formatos e os públicos a que se destinam as duas publicações, ao que se inclui a necessidade de tradução em uma delas, não seria de espantar que o volume de *Status* tenha sido a base da antologia italiana.

Em todo o número, há apenas três propagandas publicitárias, uma da máquina de escrever Olivetti, outra das caixas de som Polivox e a última do cigarro Pall Mall, respectivamente, na contracapa e nas partes interior e exterior da antecapa. Com notas biográficas, algumas escritas pelos próprios escritores, o volume diverte logo nessas auto apresentações.

Em dois anos de atividade, a revista aponta outro grande projeto voltado para a literatura, mantendo sempre esse vínculo com as produções literárias, em especial com o conto. Como critério irrefutável para a seleção, Gilberto Mansur sinaliza: “A maior parte dos contistas escalados para essa antologia está em

---

<sup>49</sup> Os nomes apontados se referem às primeiras edições dessas obras e, ainda que tais contos apareçam em outros veículos, o critério de Macchi torna-se não tão exato como prometido. Só não foi possível localizar as edições de Dinah Silveira de Queiroz (“A frente”) e Dalton Trevisan (“A doce inimiga”).

<sup>50</sup> As menções à publicação do conto no *Diário de Notícias* encontram-se em Valentim (2017, p. 74) e Teixeira (2018, p. 12). Indico esses dois trabalhos para a verificação de parte da circulação de Rawet em jornais impressos.

plena atividade, escrevendo e publicando sempre, e representando, afinal, o que de melhor se tem produzido na literatura brasileira” (MANSUR, [1976], p. 5). Desse montante, ao tratar dos injustiçados, o apresentador lista Samuel Rawet em primeiro lugar, como aquele que segue admirado pela crítica, mas desconhecido pelo público, e que sempre terá espaço nas publicações da revista.

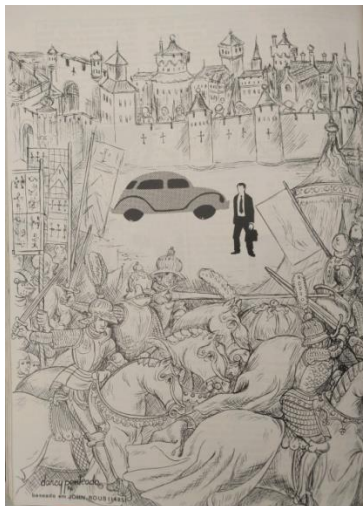
Pensando que o leitor sofria com a falta de tempo e o aumento do custo de vida, Mansur alfineta o contexto da ditadura civil-militar, em que a produção da revista se dava: “[...] o escritor brasileiro – embora, como diz o poeta, ‘o pão seja pouco e a liberdade pequena’ – escreve cada vez mais e melhor” (MANSUR, [1976], p. 5). A lembrança de Ferreira Gullar e do poema “Dois e dois” amplia a complexidade das propostas da revista, sendo impossível uma adesão total às considerações de Martins (1995a) sobre a falta de qualidade e importância daquilo que se produzia em torno do conto. A banca de seleção foi composta por Jorge Amado e Fausto Cunha, além de Mansur.

Ilustrador do volume, Darcy Penteado aliou as místicas advindas dos textos com imagísticas elaboradas para cada conto. As ilustrações partem, sempre, de uma obra referencial consagrada e reelaborada no processo de leitura do conto em questão. “O pão de nossa miséria”, de Rawet, traz uma gravura que alia uma imagem de John Rous com a imagem de um homem engravatado, diante de um fusca cinza, no centro de uma batalha medieval, criando um conjunto com ares surrealistas, como a imagem abaixo reproduz<sup>51</sup>:

**Figura 19 – Reprodução de ilustração de Darcy Penteado para o conto “O pão de nossa miséria”**

---

<sup>51</sup> Maria Luiza Calim de Carvalho (2010) estudou algumas dessas ilustrações da edição da revista *Status*. Mesmo sem tratar daquela que se refere ao conto de Rawet, o trabalho é esclarecedor com relação aos processos artísticos de Penteado.



Fonte: *Revista Status* (1976a). Acervo pessoal.

Leitor de Machado de Assis, em “O pão de nossa miséria”, Rawet insere as personagens numa tradição machadiana logo no título do conto. A construção que se obtém aponta para as palavras finais do narrador personagem de *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o **pão** com o suor do meu rosto. [...] Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: - Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da **nossa miséria**. (ASSIS, 2016, p. 250, grifos nossos).

Em um capítulo das negativas, o aparte sobre a condição financeira e social, é preparação para o regozijo final de Brás Cubas que, não poderia deixar de ser, constitui outra grande negativa.

A narrativa cobre parte do cotidiano de Israel Bamberg, funcionário demitido de um escritório do centro, que era responsável pelos pagamentos bancários da empresa. Aos seus conflitos, uma perseguição dupla, em torno de uma pasta utilizada nas negociações financeiras por dois grupos, o primeiro, formado por Vito, Zebrinha e Galo Velho; o segundo, por Dantas, Mauro e Castanheira.

A trama em torno do assalto se inicia com uma prolepse que adianta parte da perseguição a Bamberg. A figura de sintaxe organiza essa narrativa simples, mas encadeada com a nuance de avanço, seguida de um recuo, materializado

na analepse em que relembra a manhã perdida de trabalho, período conturbado pelos ataques sucessivos de fúria da esposa, seguidos de uma internação médica.

A narrativa principal foca o almoço de Israel, sua subida ao escritório, demissão, devolução de objetos do trabalho, ao que se inclui a retirada da pasta dos valores que iria depositar no dia seguinte. Ao abandonar o escritório, passa a ser seguido pelos dois grupos, simultaneamente.

O assalto da pasta, frustrado desde a demissão de Bamberg, se torna mais caótico com as traições dos membros dos dois grupos. O contínuo da empresa dá a informação sobre a pasta ao primeiro grupo, Galo Velho entrega o plano a Dantas. No encontro dos assaltantes e a pasta, com o objeto nas mãos de Vito e Zebrinha, Mauro atira em Galo Velho e Castanheira é alvejado por Dantas. O saldo da miséria coletiva é o de dois mortos e mais dois feridos, segurando um terceiro para as devidas providências.

O conto era uma boa mostra para divulgação da obra de Rawet. Não tão hermético, mas objetivo, seco e com poucas variações temporais, a ação da narrativa principal se passa em duas horas e vinte e sete minutos. Os cortes apresentados criam mesmo uma narrativa em *flashes* que retardam e aumentam a curiosidade para a explosão violenta ao final.

As duas edições que compuseram o volume dos *60 contos eróticos* foram promovidas depois de um concurso que recebeu quase três mil textos. Esse volume duplo marca a segunda ocorrência de Samuel Rawet na *Revista Status*. Em capa dura vermelha, o volume destaca a temática dos contos já no uso das cores de apresentação do volume. Rawet aparece logo na primeira parte, ao lado de Victor Giudice. Esse volume é composto por vinte e seis selecionados, ao todo. A segunda parte da edição contém outros trinta e quatro selecionados unidos pelo adjetivo de “eróticos”. A banca de seleção contou com as presenças de Rubem Fonseca, Ricardo Ramos, além da de Gilberto Mansur, novamente.

Em “A lenda do abacate”, o conflito destaca o episódio de Schlimazel Mensch, homem azarado, em ídiche, hóspede do Hotel Nacional, que em parte da noite caminha por paisagens da capital Brasília, entre cenas de prostituição na W3 e outros transeuntes noturnos. A primeira lenda originária desse fruto abarca a relação do seu formato com o da forma do testículo, *ahuacatl*, na língua asteca, falada na região que seria correspondente hoje ao México. Diante de um

corte transversal, as sementes carnudas do fruto emitem um líquido cremoso branco que, com mais alguns minutos, se transforma em vermelho. A visão frontal desse corte reproduz a silhueta de uma vulva, sendo utilizada, não raramente, para representar os genitais femininos. Assim, desde o título, a narrativa se constrói sob o signo da ambiguidade.

A protagonista do conto aparece em mais de uma oportunidade na obra de Rawet. Ao mencionar a intenção de construir uma Teoria das Ideias, relacionada com a intenção de abarcar uma teoria da sexualidade, em *Eu-Tu-Ele: análise eidética*, o escritor menciona que a ilustração de todas essas propostas poderia se materializar na realização de uma novela chamada *Schlimazel Mensch*, de título alterado, logo em seguida, para *Guia do Reino de Abraxas*. Em ensaio de 1916, Carl Jung escreveu um breve tratado gnóstico chamado *Sete sermões aos mortos*, em que Abraxas aparece como um deus acima do deus e do diabo cristãos. Abraxas combinaria os opostos num único ser, representando o conceito de não-dualidade, o assexuado, o hermafrodita, o degenerado por excelência. Quando utiliza esse nome-conceito, Rawet parece estar aludindo à discussão de Jung, mas esse plano também não vingou, pois “[...] acabou-se a inspiração” (RAWET, 1972, p. 30).

A possibilidade erótica, tendo como elemento detonador uma prostituta, só se realiza no plano da observação, pois é seguida de imagens e expectativas que *Schlimazel Mensch* constrói do vulto da mulher misteriosa. O gozo quase precoce que sucede a toda essa imaginação lúbrica encerra a caminhada do herói azarado. A contribuição de Rawet para a coletânea é, então, esse conto de um erotismo pungente, construído em um enredo hermético, que aponta para relações múltiplas, e o localiza na Capital Federal recém-inaugurada, uma espécie de conto do mito fundante da nacionalidade brasileira, conforme bem analisou Karina Marques (2014).

Há pouco, mencionou-se Edla Van Steen. Como não poderia deixar de ser, esta seção conclui a análise das antologias com as três colaborações da escritora para esse panorama, a já citada antologia *O papel do amor*. Em sua última entrevista, a escritora lembrou os quarenta anos do lançamento da edição, reforçou a qualidade dos selecionados, em detrimento de uma decisão apenas sentimental:

Escolhi mesmo pela qualidade literária, os autores que eu gostava. Quem faz uma antologia escolhe. Se você perguntar para o Ítalo Moricone que critério ele utilizou para escolher os *Cem Melhores Contos Brasileiros*, eu não sei a resposta, mas deve ser isso, ele lê, gosta ou não gosta. (VAN STEEN, 2018, p. 8)<sup>52</sup>

A essa altura, no auge dos seus oitenta e dois anos, Edla falava respaldada no fato de ser a responsável pela diretoria de coleções da Editora Global, que bateu a impressionante marca de mais de trezentos lançamentos, entre poemas, contos e crônicas.

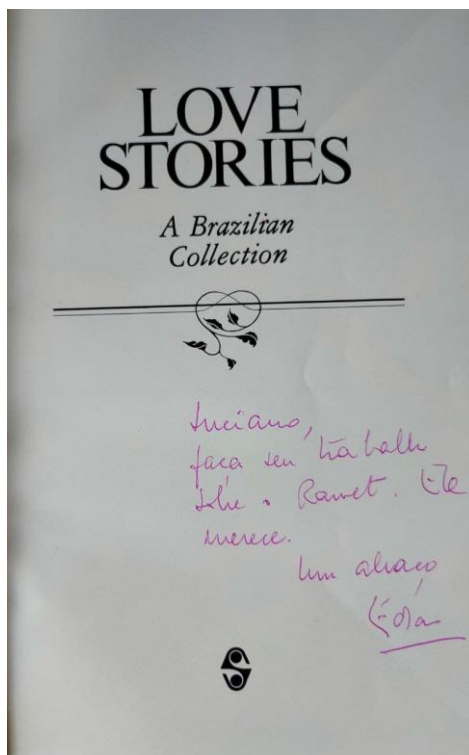
A relação de Edla com Rawet era de respeito baseado na admiração pelo trabalho que o escritor oferecia. Rawet foi um dos objetivos da diretora, que chegou a convidar Fausto Cunha para organizar os melhores contos, projeto que não vingou, segundo a escritora, pela falta de resposta dos familiares de Rawet.

**Figura 20 – Imagem do anterrosto da edição de *Love Stories* com dedicatória e autógrafo da escritora Edla van Steen**

---

<sup>52</sup> Muito gentil, no dia 12 de março de 2018, a escritora me recebeu em seu apartamento no dia junto ao amigo jornalista Rodrigo Simon para aquela que se tornaria a última entrevista da escritora. A ideia inicial era tratar dos quarenta anos de lançamento da antologia *O papel do amor/Love Stories*, mas a conversa derivou para outros temas literários e, igualmente, deliciosos. Após a entrevista, semanas depois Edla nos enviaria um e-mail agradecendo a transcrição do material e reservando um momento futuro para alguns retoques finais ao texto. Estávamos diante de uma entrevistada solícita, coletiva, mas exigente. Escrita do hospital em que se encontrava para tratar um problema cardíaco antigo e persistente, a mensagem sintetizava a objetividade e o profissionalismo de Edla. Essa revisão final não foi realizada porque Edla faleceu a 6 de abril do mesmo ano. Como homenagem, o material foi publicado naquele mesmo dia em uma edição da *Folha de S. Paulo*. Esta nota é um agradecimento.





Fonte: Edla Van Steen (1978a). Assinada em caneta esferográfica rosa, a dedicatória e o autógrafo de Edla reforçam o apreço dela por Rawet. Acervo pessoal. Na mensagem: "Luciano, faça seu trabalho sobre o Rawet. Ele merece. Um abraço, Edla".

Como editora e intelectual, Edla sempre manteve Rawet em seu raio de realizações. Nessa correspondência, enviada ao escritor, ela anexa uma resenha da antologia *Love stories*, a versão em inglês de *O papel do amor*, e um bilhete onde retoma a ideia de convidá-lo para participar de sua série de entrevistas *Viver e Escrever*.

**Figura 21 – Anverso de envelope de carta de Edla Van Steen a Samuel Rawet**



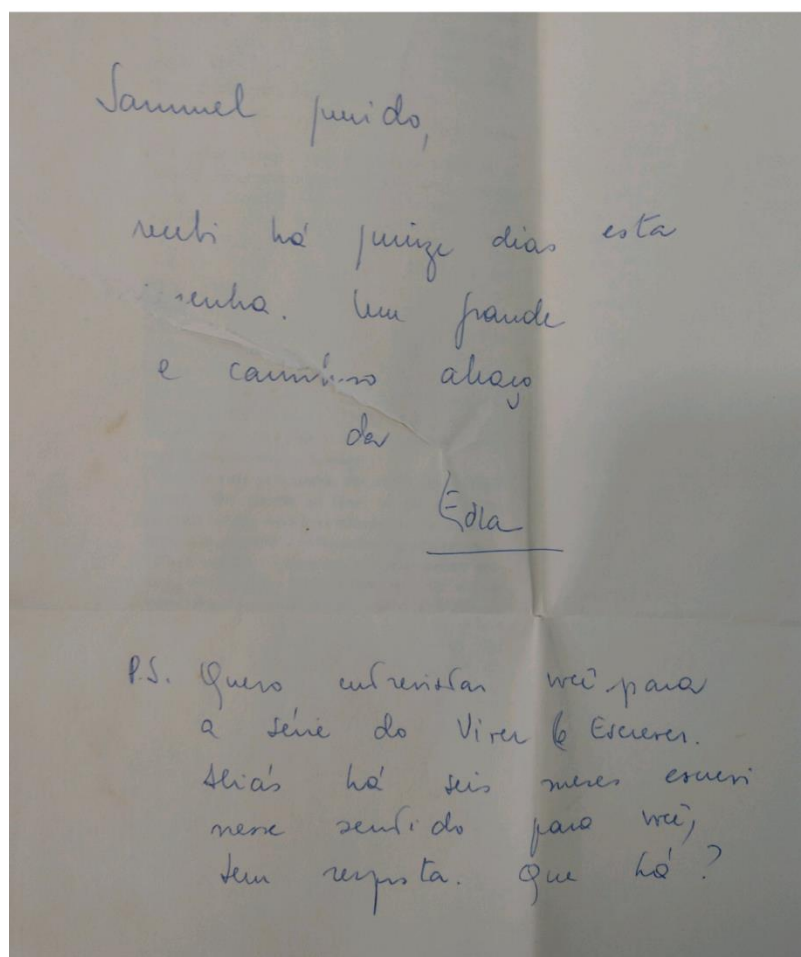
Fonte: Acervo de Samuel Rawet resguardado pelo AMLB (2019).

**Figura 22 – Verso de envelope de carta de Edla Van Steen a Samuel Rawet**



Fonte: Acervo de Samuel Rawet resguardado pelo AMLB (2019).

**Figura 23 – Imagem de conteúdo de carta de Edla van Steen a Samuel Rawet**



Fonte: Acervo de Samuel Rawet resguardado pelo AMLB (2019). Na mensagem: “Samuel querido, recebi há quinze dias esta resenha. Um grande e carinhoso abraço da Edla. P.S. Quero entrevistar você para a série do Viver & Escrever. Aliás, há seis meses escrevi nesse sentido para você, sem resposta. Que há?”.

Direta e objetiva, Edla cobra uma resposta ao seu primeiro pedido de entrevista, enviado há seis meses. Ao final, com o lançamento de três volumes

e trinta e nove escritores entrevistados, Edla não obteve a colaboração de Rawet para mais esse projeto.

A antologia *O papel do amor* e suas versões, além da correspondência mantida entre os dois escritores, expõem a proximidade entre Rawet e o casal que Edla acabava de formar com Sábato Magaldi, em um casamento que durou até o ano de 2016, com a morte do crítico. Ao realizar o 1º Encontro com a Literatura Brasileira, em 1977, Edla convidou Rawet. O evento ocorreu nas dependências do Hotel San Raphael, entre os dias 25 e 30 de setembro, e contou com o apoio de Magaldi, então secretário de cultura da cidade, da Câmara Brasileira do Livro e da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Nota-se, também, a presença de editores de outros países, a exemplo da agente espanhola Carmen Barcells, representada no acervo de Samuel Rawet em diversas correspondências passivas que têm como escopo negociações editoriais, planos de publicações e divulgação de livros.

Listado na programação do evento como parte de uma mesa sobre ficção urbana brasileira, Rawet ficou responsável por comentar, ao lado de Hernâni Donato, a fala de Ary Quintella. Marcada para o dia 28 de setembro, às 16h00, a sessão foi seguida de debates e, logo após, de depoimentos de escritores brasileiros (ENCONTRO com a..., 1977, p. 16).

O acervo de Rawet consta de um pequeno ensaio que demonstra a preparação do escritor para o debate da mesa. No texto provocador e fecundo de relações literárias, editoriais e culturais, Rawet comenta a participação de Quintella, reforçando suas concepções de literatura e ligações com o mercado editorial. Na comunicação escrita, depois de citar expressamente uma passagem de *O urso*, de Faulkner, recém-lançado por Wlady Nader, um dos organizadores do evento na capital paulista, Rawet dispara:

Pessoalmente acho que fazer literatura é dar murro em ponta de faca, até criar calo, em função de criar alguma coisa que só é importante para o escritor – a palavra. Uma literatura só é adulta na medida em que seus escritores não mascaram para si mesmo seus próprios sentimentos com artifícios formais que serviram para expressão dos sentimentos dos outros. As palavras do papagaio não chegam a constituir linguagem. (RAWET, [1977b], p. 1, grifos no original).

Muito inteirado de teorias linguísticas, Rawet formula essa passagem em uma síntese rápida de Ferdinand de Saussure, no *Curso de Linguística*. Com

base no que lia também de teorias linguísticas, Rawet começa a germinar a ideia de uma literatura à procura da palavra mágica, o que será a base do conto de título impronunciável “BRRKNZG: Pronúncia – Bah!”, publicado pela editora de Nader, em *Que os mortos enterrem os seus mortos*, de 1981.

Além de estabelecer uma defesa da qualidade da literatura brasileira diante de grandes autores estrangeiros, lembrar a importância de pequenas editoras e a coragem de editores como Nader, Rawet questiona a importância da publicidade na eternização de obras para, por fim, defender a autonomia do literato, diante de um quadro quase sem saída, mais parecido com um espelho situacional, no qual escritores falam para seus próprios reflexos. Não perderia ainda a oportunidade de homenagear Carlos Drummond de Andrade, autor que, além da parceria jurídica, faz parte de um panteão escolhido por Rawet a figurar como admiração estética e existencial:

Houve uma época em que eu achava o artista plástico, o pintor, o escultor, o arquiteto, o gravador, superior ao escritor como expressão da aventura humana. Mudei de ideia. Quando de um movimento estético surge um homem que, apesar dos manifestos não se deixa fascinar pelo estrondo da técnica, nem pelas buzinas de automóveis e outros autômatos, quando surge um poeta como Carlos Drummond de Andrade, a gente consta que a aventura humana realmente vem através da palavra, com significado relativo, mas nunca paradoxal. (RAWET, [1977b], p. 3, grifo no original).

Ainda em 1977, Rawet publicou o pequeno ensaio no qual lembraria esse encontro no hotel San Raphael e alguns de seus personagens. Intitulado “Beni soit qui mal y pense”, como quase todos os ensaios de Rawet, o escrito se abre para muitos objetivos. Rawet confunde o nome do evento, denominando-o Encontro de Escritores.

O texto amplia a constatação de que Rawet expandia seus interesses para o cinema, analisando, meio que de soslaio, obras e nomes do cinema B, do *spaghetti western*, quando não se apropriava desses comentários e os inseria em seus contos, a exemplo daqueles que dizem respeito à sua admiração pelo ator Giuliano Gemma, inseridos no conto “Nem mesmo um anjo é entrevistado no terror” (RAWET, 1981)<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Em certa altura do conto, por exemplo, o narrador recorta: “A barra do blusão meio por fora meio atrás do cinto. O jeito alheado na calça e sem vinco, as pernas mais tortas pela atitude no

Em uma frase, Rawet desautoriza todo o trabalho adaptativo da cinegrafia de Roger Cormam, conhecido pela transposição da obra de Edgar Allan Poe para o cinema. Rawet acusa o diretor de absolutizar a obra cinematográfica, inclusive ao selecionar o ator Vicent Prince para a maior parte desses projetos. Nesse espectro, se salvaria a elaboração de Fellini, que montou uma das três partes de *Histórias extraordinárias*, em produção de 1968.

O comentário sobre o cinema e uma epígrafe de Gabriela Mistral, a primeira estrofe do poema “Extasis”, vão se somar a essa construção que absolutiza a palavra em detrimento do conhecimento da linguagem. Sendo a palavra a matéria-prima para o literato, era necessário operar alguma reflexão em torno dela<sup>54</sup>.

Adquirida em uma livraria e lida numa viagem de ônibus pelas cidades do Chile, a *Antologia de la poesia chilena contemporânea*, em que consta o poema de Mistral, aponta para essa direção dos desejos estéticos de Rawet. Em seu prefácio, Alfonso Calderón destaca Mistral e relembra que a poeta não acreditava nos gêneros literários separados por paredes de cimento, mas nas fugas de um gênero para outro (CALDERÓN, 1970, p. 7-8).

No poema “Extasis” e em um apêndice disposto ao final das composições poéticas, em que a escritora define o seu ato de escrever, Mistral ataca a idolatria das palavras, pecado capital de sua época, e defende a consciência da linguagem. Ainda que o poema tenha sido publicado em 1922, no livro, e o depoimento tenha sido colhido em 1960, as duas contribuições se somam na argumentação de Rawet em “Béni soit qui mal y pense”.

O ensaio retoma de maneira menos virulenta os ataques à comunidade judaica, proferidos no bombástico “Kafka e a mineralidade judaica ou a tonga da

---

andar, Giuliano Gemma entrando a pé na Avenida de Tulsa sorrindo de cem homens escondidos atrás dos telhados com fuzis engatilhados” (RAWET, 1981, p. 37). No conto, a figura do ator italiano é retomada para expandir a imagem erótica que um personagem provoca naquele que o observa.

<sup>54</sup> Por se tratar de um poema, opto pela transcrição do trecho na língua original e sem tradução. As estrofes que interessam a Rawet são as seguintes:

Ahora, Cristo, bájame los párpados  
pon em la boca escarcha,  
que está de sobra ya todas las horas  
y fueron dichas todas las palabras  
(MISTRAL, 1970, p. 39).

mironga do kabuletê”, e publicado na edição anterior da *Revista Escrita*. Quando ocorreu o Encontro com a Literatura Brasileira, em São Paulo, a classe artística e a comunidade judaica ainda estavam tomando conhecimento desse texto. Aqui, o ensaio “Béni soit qui mal y pense” interessa sobremaneira porque Rawet descreve uma passagem do encontro organizado por Edla. O único aspecto positivado no ensaio, sobre o 1º ECLB, é quando Rawet afirma:

Uma das grandes surpresas que tive em São Paulo, em fins do ano passado, no Encontro de Escritores, foi o reencontro com Sábado Magaldi. Meio atordoado em meio ao prazer de rever e conversar com Bernardo Ellis, Carlos Nejar, Fausto Cunha, Nélide Piñon, Lygia Fagundes Telles, Nelly Novais Coelho, reencontro Sábado, e recebo *O cenário do avesso*. (RAWET, 1978, p. 75)

Para participar do evento, Rawet viaja a São Paulo, provavelmente, vindo de Brasília. Na oportunidade, relata a reunião com alguns amigos e figuras admiradas; e, por último, Sábado Magaldi, que o presenteia com o seu livro *O cenário do avesso*, lançado naquele ano pela editora Perspectiva, em parceria com a Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo<sup>55</sup>.

A partir desse presente, incríveis são as viagens que o objeto proporcionará ao escritor:

O livro me acompanhou em viagem recente de férias, junto com outros: a versão portuguesa de *Antígona*, *Ajax*, *Rei Édipo*, de Sófocles, em tradução de Manuel Couto Viana, a *Poesia Lírica*, de Camões, *Seminário de ratos*, de Lygia Fagundes Telles, e mais tarde uma *Antologia de la poesia chilena contemporánea*, comprada em uma livraria de Santiago. O livro me acompanhou e acompanhou minhas lembranças, meus delírios, meus projetos, não tão sartrianos. (RAWET, 1978, p. 76)

*O cenário no avesso* foi companheiro de viagem em outros cenários, como um ônibus entre Assunção e Santiago; um hotel de uma senhora tcheca, em Encarnacion; um trem entre Santiago e Puerto Montt, última cidade que liga a Ilha de Chiloe em trajeto terrestre, em meio a goles de um uísque barato comprado no Paraguai, bebida, aliás, quase apreendida na cidade argentina de Posada.

Da leitura em si, o ensaio de Magaldi e sua análise ao Édipo de Gide e o teatro de Pirandello, retoma Freud, que, segundo Rawet, retira o mistério da

---

<sup>55</sup> Uma segunda edição da obra foi lançada em 1991 apenas pela Perspectiva.

peça, realizando uma costumeira teorização desvinculada do concreto: “Daí talvez a importância de uma paisagem interior, de um horizonte amplo, algo além da vinculação existência-vida baseada em ideias. Quando algumas dessas ideias se transformam em uma espécie de absoluto, fica o dito por não-dito” (RAWET, 1978, p. 76).

Essas passagens são dignas de nota por dois motivos. O primeiro deles é que, no mesmo evento de Edla, Rawet também se encontrou com Moacir Scliar, o resultado explosivo desse contato ficou registrado em um depoimento de Scliar:

Eu participava numa das mesas-redondas, e nesta ocasião me foi perguntado sobre literatura judaica no Brasil. Falei então, e com grande entusiasmo, sobre o livro de Rawet. Terminado o debate, alguém me disse que ele estava presente. Fui procurá-lo e, disse as coisas habituais: que tinha grande admiração por sua obra, que há muito deseja conhecê-lo, etc. A reação foi inesperada e violenta. Aos berros, Samuel Rawet disse que não queria conhecer ninguém, que estava farto de judeus e que queria ser deixado em paz. [...] o Samuel está louco, é o que as pessoas diziam. Acho que loucura é um rótulo pobre, e até certo ponto injusto, para descrever a atitude de Samuel Rawet, em relação àqueles que, afinal, eram sua gente. Importante é caracterizar a forma que esta perturbação emocional nele tomou, a do auto-ódio judaico. (SCLiar *apud* BAIBICH, 2007, p. 191).

Mesmo não listado no programa do evento, é bem provável que o Scliar esteja se referindo a essa ocasião. O depoimento de Scliar modaliza essa atmosfera de boa circulação do escritor. Além da passagem citada acima, parte das impressões que Scliar cultivava sobre Rawet foram registradas em livro, anos depois:

No final de sua vida, Rawet escreveu vários textos anti-semitas resultantes, creio, de auto-ódio judaico, da percepção do judaísmo como uma asfixiante conspiração que, baseada em laços afetivos, visa na realidade a interesses políticos, econômicos, ou outros. Os judeus que, como Rawet, atacam esta ‘conspiração’, sabem que estão atacando a si mesmos, porque o judaísmo é algo mais profundo que a vinculação a um grupo de interesses. Daí o desespero, que se manifesta por uma agressividade impressionante. (SCLiar, 1985, p. 102-103).

Mesmo que o relato de Scliar seja muito eloquente e poderoso, o caminho que ora se descreve e a passagem podem alertar para o fato de que Rawet escolheu, de maneira deliberada, por onde circular e com quem efetivar suas trocas intelectuais. Talvez seja o caso de se investigar de que maneira a posição

de Scliar ressoou em estudos acadêmicos ou mesmo na recepção crítica que Rawet recebeu mais ao final da vida.

O outro dado que faz do relato de “Béni soit qui mal y pense” digno de nota é o livro o *Cenário do avesso*. Na primeira parte da obra, dedicada a Gide, Magaldi retoma o processo de construção da peça *Oedipe* através do diário do dramaturgo francês. A admiração de Rawet pelo livro se deve ao fascínio pelo próprio mito de Édipo e pela figura de Antígona, o que reverberou no seu desejo de montar a sua própria tragédia com o título da única personagem feminina que nomeia uma tragédia grega.

O momento e as experiências caminham do exercício de ficção ao texto literário. Mas, ao contrário de um etnógrafo mais prevenido, a escrita de suas aventuras se dá no arranjo da memória; dos livros riscados; ou mesmo, da releitura dos rabiscos nos guardanapos de botequins:

A literatura para *mim* agora é uma forma de autoconhecimento. Apenas. O que caracteriza certo tipo de criação. Quanto ao cotidiano, isto me ocorreu num café na esquina de Catete e Machado de Assis. Pedi um papel e esferográfica e anotei. Subitamente me ocorreu que se eu abordasse esse problema com o dono do bar ele me mandaria tomar no cu. Como idiota, sem perceber a ambiguidade das palavras, a ilusão e o valor afetivo de uma expressão, iria mesmo. E o que é *terrível*, para a sociedade, se eu gostasse? (RAWET, 1972, p. 40, grifos no original).

No caso da passagem acima, a sua conturbada relação com a homossexualidade, que, a essa altura, nos idos de 1977 e 1978, encontrava-se teorizada e tematizada em diversos ensaios e contos, é utilizada, agora, de maneira irônica, para desenvolver um conceito de literatura, o meio ideal dessa produção (o cotidiano popular), a teoria do signo como algo dependente do contexto, a palavra pornográfica como expressão autêntica e desimpedida de amarras e convenções. Para Rawet, exercitar a criação literária equivale a falar da gente humilde e da sua sabedoria, de coisas insignificantes, de cu e afins.

O princípio da humildade é um passo importante na elaboração de uma pedagogia das ruas. Em outro ponto, encontra-se a definição em que Rawet diz que “passeio de rua é ficção”. Além dos espaços teatrais e bibliotecas públicas, nas viagens pelas cidades, Rawet encontra o material de seus ensaios e, por conseguinte, de seus textos literários.



A relação com o Rio de Janeiro, ambivalente em sua constituição, é definida em outro momento: “[...] cidade de merda, cidade bosta, cidade puta, eu te amo, porque tudo o que ignoro é aqui que vou aprender” (RAWET, 2008, p. 234). A cidade é mobilizadora da palavra obscena, desabrida, baixa. Na definição dos processos de autoconhecimento, os detritos que compõem a cidade são os mesmos que fazem dela motivo de desejo.

É a cidade puta que proporciona e motiva as andanças. Percorrer as ruas equivale a esboçar a teoria da consciência unificada. Esse processo será retomado, mais uma vez, na passagem que se segue: “Aqui conheci a dor, o terror, a humilhação, a euforia, o gozo, a exaltação. Aqui amei e odiei. Aqui enrabei e fui enrabado. Estamos quites para recomeçar” (RAWET, 2008, p. 235).

O desabafo marca o retorno de Rawet ao Rio depois do período em Israel, Portugal e França. A viagem demarca o momento em que Rawet abandona o último vínculo profissional como engenheiro.

Mais uma vez, a sua homossexualidade é inserida numa discussão. Ao longo dos ensaios e dos anos, é a ironia que parece tomar conta desse assunto que sempre foi um tabu para a sua família e para si mesmo. Em mais de uma oportunidade, reforça essa ligação entre sexualidade, corpo, viagem, livros e conhecimento em um aprendizado que ocorre “[...] entre punhetas, delírios e leituras de Kierkegaard e Heidegger, em tradução, na **Biblioteca Nacional**” (RAWET, 2008, p. 241, grifo nosso). As ruas e as bibliotecas públicas deixaram fios soltos em torno das relações intelectuais, do pensamento teatral e das experimentações estéticas do escritor. O próximo capítulo reconstrói alguns desses fios ao restituir em novo suporte a colaboração rawetiana na *Revista Branca*. Antes de prosseguir, é preciso dizer que uma das cidades da América Latina visitadas por Rawet, por volta de 1977, foi a Ilha de Chilóe, no Chile.

### 3 SAMUEL RAWET E A CRÍTICA TEATRAL NA *REVISTA BRANCA*

A crítica como uma aventura da personalidade, como uma arte, como novo gênero literário de criação – eis como concebemos o nosso ofício. [...]. Um detalhe, aliás, capaz de dar uma ideia do que há de livre, independente, de pessoal nessa crítica moderna, é a presença na sua atividade de autênticos artistas criadores, poetas, romancistas, teatrólogos (LINS, 1964, p. 370).

Iniciada em 1950 e concluída em 1954, a colaboração de crítica teatral de Samuel Rawet na *Revista Branca*, publicação com sede na cidade do Rio de Janeiro, é seminal neste capítulo, que reúne esse material. Ao longo do processo de pesquisa e escrita da tese, foram consultados diversos sumários divulgados pela imprensa e, a partir daí, empenhou-se no procedimento de recolha desses textos em arquivos públicos e privados.

Nesse sentido, cotejou-se, ainda, o espólio do escritor disponível na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), a fim de verificar a existência de manuscritos. O resultado coaduna a ideia de que Rawet teve um início de carreira vibrante no tocante à cena teatral brasileira, o que representou a relação intensa com a redação da revista e a consolidação da sua imagem de “homem de teatro”, responsável pela seção dedicada às artes da cena, na publicação carioca comandada pelo escritor Saldanha Coelho.

A coleta desse conjunto de textos revelou-se tarefa complexa porque, ao longo do percurso, não foi localizada uma instituição que resguardasse os arquivos da *Revista Branca* em sua completude. Assim, o que se apresenta aqui como conjunto desses textos críticos de Rawet possui três origens distintas: os arquivos públicos das bibliotecas do IEB e da Rodolfo Garcia, o acervo pessoal do filho do fundador da revista, Luciano Saldanha Coelho, e, por último, um texto publicado em livro, em exemplar adquirido durante a pesquisa.

Do conjunto de doze textos elencados no Apêndice C, optou-se por alocar neste capítulo oito deles, com exceção do conto “Josias, o triste”, da peça em um ato *A volta*, do texto “Café da manhã. Última crônica dos novos”, em homenagem ao escritor Jones Rocha, e da primeira versão de “Teatro no modernismo – Oswald de Andrade”, publicada provavelmente na edição 23 da *Revista Branca*, em arquivo ilegível. Por outro lado, os demais textos aqui elencados se encontram em qualidade satisfatória, o que permitiu sua transcrição e disponibilização neste capítulo.

É relevante dizer que os manuscritos encontrados ao longo da pesquisa não apresentavam versões diferentes, sendo a *Revista Branca* o único espaço no qual esses textos foram publicados. Devido a esse fator, não foi possível realizar um trabalho filológico com essas produções de Rawet dispostas na revista.

As transcrições foram realizadas diretamente dos materiais fotocopiados e ou escaneados. No caso dos arquivos públicos, os textos foram escaneados e transcritos; os textos do acervo de Luciano Saldanha Coelho, fotocopiados, foram transcritos, e, por fim, a segunda versão do texto “Teatro no modernismo – Oswald de Andrade”, publicada no volume *Modernismo: estudos críticos* (1954), foi transcrita.

As imagens abaixo apresentam dois exemplos desses arquivos:

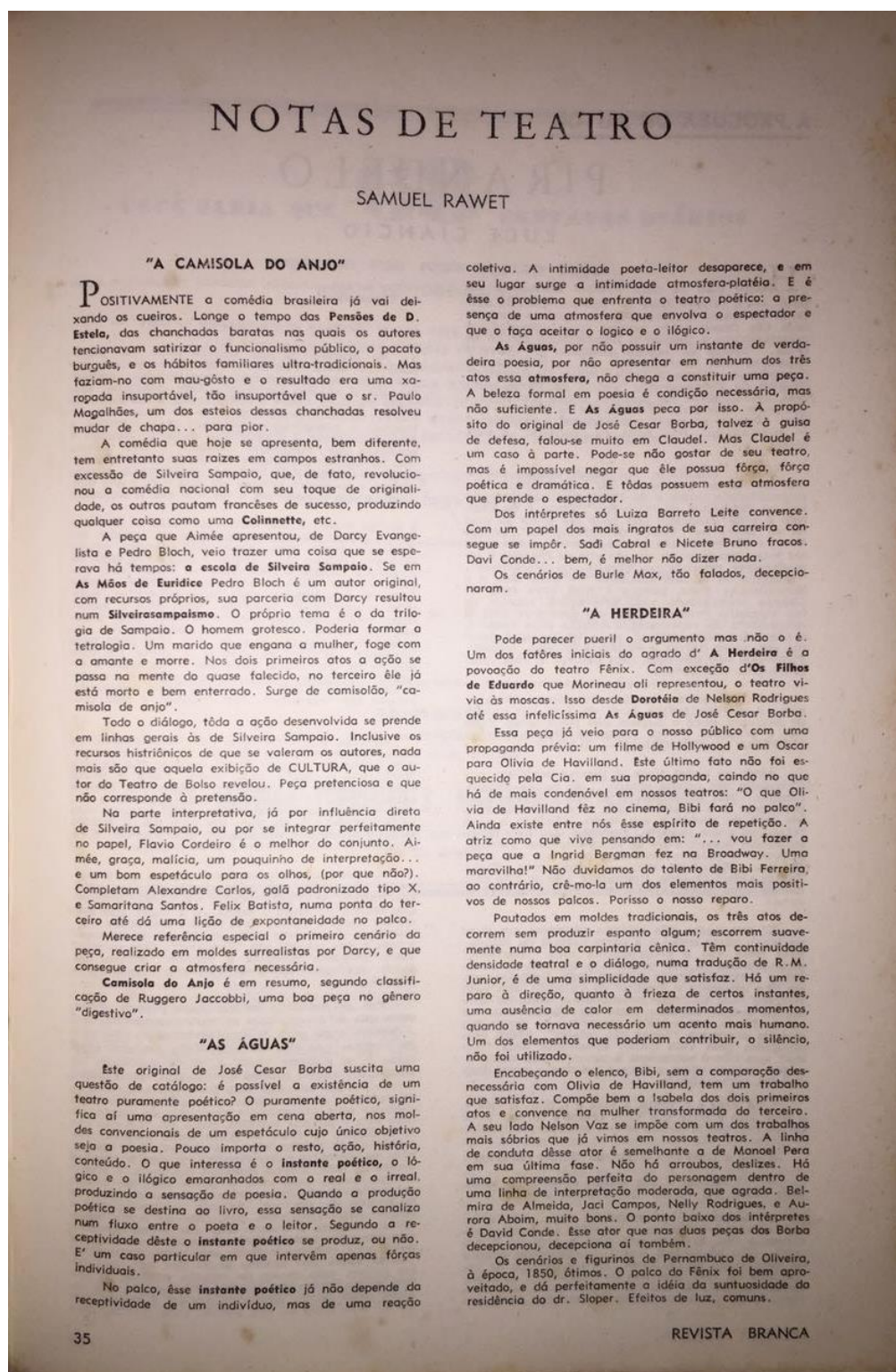
Figura 24 – Reprodução do sumário da edição 14 da *Revista Branca*

<i>Revista Branca</i>	
DIRETOR SALDANHA COELHO	
BIMESTRAL	NOV.-DEZ.
<b>14</b>	
SUMÁRIO	
	Pág.
LITERATURA BRASILEIRA .....	4
TÓPICOS — Aos Intelectuais Eleitos — J. Carlos, um Mestre da Caricatura — Os Jovens e a Academia, IV — Notas Sôltas — A Diretoria de Documentação e Cultura de Recife — Murilo Mendes se Equivocou — O Salão de 1950 — O Lapso do sr. Afrânio Coutinho — José Lins do Rêgo x Murilo Mendes .....	5
COMISSÃO DAS EDIÇÕES “R. B.” .....	9
A MODERNA FICÇÃO BRASILEIRA (I) — Constantino Paleólogo .....	11
BRANCA — Saldanha Coelho .....	14
REVISÃO DE VALORES — 3 (Carlos Drummond de Andrade) — Rocha Filho .....	15
REGISTRO CRÍTICO E BIBLIOGRÁFICO .....	22
O TELEFONE — Beatriz Rocha .....	26
“PRESENÇA” — Bráulio do Nascimento .....	27
POEMAS — Lia Lah .....	28
MIQUELINA — Antonio Versiani .....	29
SOBRE EDOUARD MANET — José Paulo Moreira da Fonseca .....	30
PERIGOSO — Luiz Canabrava .....	31
CARTA PARA LUIZA — Belista Moniz .....	32
PAULA NEY NO TRIBUNAL — Renato Jobim .....	33
UM GRITO NA NOITE — Gabriel de Lucena .....	34
<b>NOTAS DE TEATRO — Samuel Rawet .....</b>	<b>35</b>
A PROCURA DO AUTOR PIRANDELO — Luce Clencio .....	36
A “ESCOLINHA” — Léa Gerevine .....	38

1950-ANO III

Fonte: Fotocópia do frontispício do sumário da 14ª edição da *Revista Branca* (1950). Acervo pessoal de Luciano Saldanha Coelho. Na imagem, acrescentou-se o destaque em amarelo no título do texto e no nome de Rawet.

Figura 25 – Frontispício do texto “Notas de teatro”, de Samuel Rawet, publicado na edição 14 da *Revista Branca*



Fonte: *Revista Branca* (1950). Acervo pessoal de Luciano Saldanha Coelho.

A disposição das figuras 23 e 24 revela um dado da metodologia criada para a localização dos textos. Após a identificação de uma ocorrência do nome

de Rawet nos sumários da edição, buscou-se localizar o manuscrito em sua íntegra.

Considerando uma característica marcante da escrita de Rawet, que diz respeito à forma de apresentação de ensaios, contos e novelas, optou-se por manter a disposição dos textos como apresentada na revista, o que também visa auxiliar os futuros cotejamentos de pesquisadores e interessados, além de saudar as preferências gráficas do escritor. No caso do título de livros, manuscritos, quadros, esculturas, filmes, peças de teatro e composições musicais, decidiu-se pela padronização do uso de itálico, uma das formas utilizadas por Rawet ao lado das aspas e do negrito, mas de acordo com o padrão vigente (em que se adota apenas um dos destaques). Os títulos de jornais e periódicos guardam a grafia original.

Apesar da tendência de se manter a formatação, o que implica, em alguns casos, o registro ortográfico da palavra vigente nos tempos de Rawet, os excessos de caixa alta, os destaques negritados, a atualização ortográfica, e possíveis erros de tipografia foram corrigidos. O contexto de maior parte das publicações, a revista que se confunde com um jornal, e a leitura dos sentidos de alguns termos e frases facilitam nesse processo e na adequação lexical, a exemplo de “*As águas*”, em vez de “*As águias*”.

Os nomes próprios, quando dispostos de maneira dissonante ou quando apresentam grafias incorretas, foram padronizados. Respeitou-se, porém, a grafia quando Rawet atualiza e abrigueira formas, a exemplo de “Joraci”, em lugar de “Joracy”, ao se referir a Joracy Camargo. Ocorrências em línguas estrangeiras também foram revisadas, de acordo com a norma padrão do vernáculo de origem.

Sempre que possível, notas bibliográficas são apontadas com relação às fontes que Rawet menciona nos textos. Em alguns desses casos, o escritor costuma agrupar o nome do autor da obra, o ano de publicação, a editora e, até mesmo, o número da página. As ocorrências em que não é possível citar a edição exata dessas referências são indicadas de maneira apropriada nas notas elaboradas durante o estabelecimento dos textos. Ao longo da vida, as bibliotecas de Rawet foram abaladas por desastres naturais, por mudanças repentinas ou simplesmente pela doação dos livros que lia, o que inviabilizou o

estabelecimento *post mortem* de uma biblioteca física do escritor, o que talvez facilitasse encontrar as fontes bibliográficas que ele utilizou.

Adiante são reproduzidos e transcritos os oitos textos que enfeixam a crítica teatral escrita e publicada por Rawet na *Revista Branca*. Palavras ou expressões que, devido ao desgaste do tempo nos materiais consultados, tenham se tornado ilegíveis foram decifradas de acordo com o contexto suscitado pelo texto ou a partir de dedução lógica do tema e estarão indicadas na transcrição que segue.

## NOTAS DE TEATRO<sup>56</sup>

### *A camisola do anjo*<sup>57</sup>

Positivamente a comédia brasileira já vai deixando os cueiros. Longe o tempo das *Pensões de dona Estela*<sup>58</sup>, das chanchadas baratas, nas quais os autores tencionavam satirizar o funcionalismo público, o pacato burguês, e os hábitos familiares ultratradicionais. Mas faziam-no com mau gosto e o resultado era uma xaropada insuportável, tão insuportável que o sr. Paulo Magalhães<sup>59</sup>, um dos esteios dessas chanchadas, resolveu mudar de chapa... para pior.

A comédia que hoje se apresenta, bem diferente, tem, entretanto, suas raízes em campos estranhos. Com exceção de Silveira Sampaio<sup>60</sup>, que, de fato, revolucionou a comédia nacional com seu toque de originalidade, os outros pautam franceses de sucesso, produzindo qualquer coisa como uma *Colinnette*<sup>61</sup> etc.

A peça que Aimée apresentou, de Darcy Evangelista e Pedro Bloch, veio trazer uma coisa que se esperava há tempos: **a escola de Silveira Sampaio**. Se em *As mãos de Eurídice*<sup>62</sup> Pedro Bloch é um autor original, com recursos próprios, sua parceria com Darcy resultou num *silveirasampaísmo*. O próprio

---

<sup>56</sup> RAWET, Samuel. Notas de teatro. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, nov. e dez., n. 14, p. 35, 1950d [ano III].

<sup>57</sup> Com direção de Esther Leão (1892-1971), a peça *A camisola do anjo* estreou em 6 de setembro de 1950, no Teatro Rival, com a produção de Aimée, nome artístico da atriz Haidée Sales Lemos (1923-2003), e da Moderna Cia. de Comédias. A autoria dupla da peça é assinada por Darcy Evangelista, autor, dramaturgo e cenógrafo, e Pedro Bloch (1914-2004), médico, jornalista, compositor, poeta e dramaturgo.

<sup>58</sup> Rawet se refere à *A pensão de dona Estela* (ou *A pensão de d. Stela*), comédia de Gastão Barroso (1897-?), que também assinava seus textos com pseudônimo João do Sul, encenada pela Companhia Jayme Costa.

<sup>59</sup> Paulo Faria de Magalhães (1900-1972), nascido no Rio de Janeiro, poeta, teatrólogo, compositor e cultor da chanchada.

<sup>60</sup> José de Silveira Sampaio (1914-1965), médico, autor-ator-diretor.

<sup>61</sup> *Colinnette*, peça de Marcel Achard (1899-1974), que esteve em temporada no Teatro Copacabana. Conferir Magaldi (2017, p. 1124-1191), nos dois textos em que resenha a montagem da Companhia de François Périer.

<sup>62</sup> O monólogo de Pedro Bloch, com Rodolfo Mayer (1910-1985) no papel de um homem que retorna a sua família, depois de perder todas as posses e a amante, estreou no Pen Clube em 13 de maio de 1950. A cenografia do espetáculo era assinada por Darcy Evangelista. Sobre o texto, em 1959, Barbara Heliadora disparou: “*As mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch, deve sua quase celebridade, celebridade sobretudo local, sul-americana, ao fato de ser um dramalhão e além disso um excelente veículo para que um grande ator exhiba seu histrionismo e sua capacidade de chorar em público” (HELIODORA, 2007 p. 74).

tema é o da trilogia de Sampaio<sup>63</sup>. O homem grotesco. Poderia formar a tetralogia. Um marido que engana a mulher, foge com a amante e morre. Nos dois primeiros atos a ação se passa na mente do quase falecido, no terceiro ele já está morto e bem enterrado. Surge de camisolão, “camisola de anjo”.

Todo o diálogo, toda a ação desenvolvida, se prende em linhas gerais às de Silveira Sampaio. Inclusive os recursos histriônicos, de que se valeram os autores, nada mais são que aquela exibição de CULTURA, que o autor do Teatro de Bolso revelou. Peça pretenciosa e que não corresponde à pretensão.

Na parte interpretativa, já por influência direta de Silveira Sampaio, ou por se integrar perfeitamente no papel, Flávio Cordeiro<sup>64</sup> é o melhor do conjunto. Aimée, graça, malícia, um pouquinho de interpretação... Completam Alexandre Carlos<sup>65</sup>, galã padronizado tipo X, e Samaritana Santos<sup>66</sup>. Félix Batista<sup>67</sup>, numa ponta do terceiro, até dá uma lição de espontaneidade no palco.

Merece referência especial o primeiro cenário da peça, realizado em moldes surrealistas por Darcy, e que consegue criar a atmosfera necessária.

*Camisola de anjo* é, em resumo, segundo classificação de Ruggero Jacobbi<sup>68</sup>, uma boa peça no gênero “digestivo”.

### ***As águas***<sup>69</sup>

---

<sup>63</sup> Rawet se refere à *Trilogia do herói grotesco*, composta por *A inconveniência de ser esposa*, cuja estreia data de 1948, no Teatrinho Íntimo do Leme; *Da necessidade de ser polígamo*, lançada em 31 de março de 1949, no Teatro de Bolso; e *A garçonnière de meu marido*, representada pela primeira em 21 de outubro de 1949, também no Teatro de Bolso. As três peças seriam reunidas em um único volume, mais tarde, pela editora Civilização Brasileira (SILVEIRA, 1961).

<sup>64</sup> Ao que parece um erro ortográfico, a fonte consultada registra “Flavia”, em vez de “Flávio”.

<sup>65</sup> Dados biográficos do ator não encontrados pela pesquisa.

<sup>66</sup> Dados biográficos da atriz não encontrados pela pesquisa.

<sup>67</sup> Dados biográficos do ator não encontrados pela pesquisa. Por outro lado, descobriu-se que, durante a carreira, atuou em diversas companhias teatrais, a exemplo da Companhia Vasconcelos, da Moderna Companhia de Comédia do Teatro Rival, da Companhia Mary Lincoln e da Jaime Costa (GONÇALVES, 1976, p. 98).

<sup>68</sup> Ruggero Jaccobbi (1920-1981), nascido na Itália, foi cenógrafo, encenador, diretor, crítico teatral, produtor, cineasta e roteirista, vinculado, especialmente, ao Teatro Popular de Arte e ao Teatro Brasileiro de Comédia.

<sup>69</sup> Em 1950, no dia 8 de setembro, a peça *Caminhantes sem lua* estreou no Teatro Fênix, no Rio de Janeiro, sob a direção de Turkow e cenários de Roberto Burle Marx. No mesmo ano e sem o sucesso da anterior, *As águas* estreou sob a direção de Adacto Filho e, mais uma vez, Burle Marx assinando o cenário, em 20 de outubro. No caso da primeira peça, é aventada a coautoria de Sarah Cabral de Cesar Borba, empresária, atriz e esposa de José Cesar Borba, pela cobertura jornalística, à época das estreias. A segunda peça, primeiro drama da lavra de Borba, foi escrita por volta de 1945.



Este original de José Cesar Borba<sup>70</sup> suscita uma questão de catálogo: é possível a existência de um teatro puramente poético? O puramente poético significa aí uma apresentação em cena aberta, nos moldes convencionais, de um espetáculo cujo único objetivo seja a poesia. Pouco importa o resto, ação, história, conteúdo. O que interessa é o **instante poético**, o lógico e o ilógico emaranhados com o real e o irreal, produzindo a sensação de poesia. Quando a produção poética se destina ao livro, essa sensação se canaliza num fluxo entre o poeta e o leitor. Segundo a receptividade deste, o **instante poético** se produz, ou não. É um caso particular em que intervêm apenas forças individuais.

No palco, esse **instante poético** já não depende da receptividade de um indivíduo, mas de uma reação coletiva. A intimidade poeta-leitor desaparece, e, em seu lugar, surge a intimidade atmosfera-plateia. E é esse o problema que enfrenta o teatro poético: a presença de uma atmosfera que envolva o espectador e que o faça aceitar o lógico e o ilógico.

*As águas*, por não possuir um instante de verdadeira poesia, por não apresentar em nenhum dos três atos essa **atmosfera**, não chega a constituir uma peça. A beleza formal em poesia é condição necessária, mas não suficiente. E *As águas* peca por isso. À propósito do original de José Cesar Borba, talvez à guisa de defesa, falou-se muito em Claudel<sup>71</sup>. Mas Claudel é um caso à parte. Pode-se não gostar de seu teatro, mas é impossível negar que ele possua força, força poética e dramática. E todas possuem esta atmosfera que prende o espectador.

---

<sup>70</sup> José Cesar de Andrade Borba (1917-1984), jornalista, poeta e dramaturgo. Servindo no exército desde 1943, José Cesar Borba embarcou para a Itália em 1944. Durante esse período, foi redator chefe do *Cruzeiro do Sul*, órgão oficial da Força Expedicionária Brasileira - FEB, e colaborou com o *Correio da Manhã*, veículo do qual começou a fazer parte do corpo editorial em 1945. Durante a experiência italiana, o dramaturgo traçou as primeiras diretrizes do texto, vindo a terminá-lo entre os anos de 1947 e 1948.

<sup>71</sup> Paul Louis Charles Claudel (1868-1955), ou, Paul Claudel, diplomata, dramaturgo, poeta e ensaísta francês.

Dos intérpretes, só Luiza Barreto Leite<sup>72</sup> convence. Com um papel dos mais ingratos de sua carreira, consegue se impor. Sadi Cabral<sup>73</sup> e Nicete Bruno<sup>74</sup>, fracos. Davi Conde<sup>75</sup>... bem, é melhor não dizer nada.

Os cenários de Burle Marx<sup>76</sup>, tão falados, decepcionaram.

### ***A herdeira***<sup>77</sup>

Pode parecer pueril o argumento, mas não é. Um dos fatores iniciais do agrado d' *A Herdeira* é a povoação do Teatro Fênix. Com exceção d' *Os filhos de Eduardo*<sup>78</sup>, que Morineau ali representou, o teatro vivia às moscas. Isso desde *Doroteia*<sup>79</sup>, de Nelson Rodrigues, até essa infelicíssima *As águas*, de José Cesar Borba.

---

<sup>72</sup> Luiza Barreto Leite Sans (1912-1996), atriz, professora, crítica teatral e jornalista, nascida no Rio Grande do Sul, participou do primeiro elenco de *Vestido de noiva*, em 1943, atuando como mãe do namorado. Foi uma das fundadoras do grupo Os Comediantes. Cf. Leite (1977, p. 71-112). Há muitos descompassos com relação à data de nascimento da atriz. Desse modo, optei por utilizar o dado informado pela própria atriz na série *Depoimentos*, organizada pelo Ministério da Educação e Cultura em parceria com o Servido Nacional do Teatro (SNT) (LEITE, 1977, p. 75).

<sup>73</sup> Sadi Souza Leite Cabral (1906-1986), ator, produtor e diretor de teatro, nascido em Alagoas. Ao longo da carreira, participou de grandes companhias brasileiras, a exemplo do Teatro do Estudante do Brasil, de Os Comediantes, do Teatro Brasileiro de Comédia, do Teatro Oficina e do Teatro de Arena. Cf. Cabral (1976, p. 113-148).

<sup>74</sup> Nicete Xavier Miessa (1933-2020), Nicette Bruno, atriz, produtora e diretora de teatro, atuou como empresária ao lado do esposo, o também ator Paulo Goulart (1933-2014), na Companhia Nicette Bruno, que, em 1957, montaria o espetáculo de Rawet, *Os amantes*. Rawet grafa o nome da atriz sempre com um "t".

<sup>75</sup> Davi Antônio da Silva Conde, nome de batismo de David Conde, ator. Durante a carreira, atuou em Os Comediantes, Companhia Teatro de Câmera, Companhia Os Artistas Unidos, Companhia Sarah-José César Borba, Companhia Bibi Ferreira e a própria cia., a David Conde (GONÇALVES, 1979, p. 316). Casado com a atriz Fernanda Conde, da Companhia Bibi Ferreira. Outros dados biográficos não foram encontrados pela pesquisa.

<sup>76</sup> Roberto Burle Marx (1909-1994), paisagista, arquiteto, desenhista, pintor, gravador, litógrafo, escultor, tapeceiro, ceramista, designer de joias, decorador, nascido na cidade de São Paulo. O que parece ser um erro de registro, a versão publicada na *Revista Branca* apresenta o "Marx" sem a letra erre.

<sup>77</sup> Adaptação do folhetim *Washington Square*, de Henry James (1843-1916), escritor estadunidense naturalizado britânico. Em inglês, a obra foi publicada de junho a novembro de 1880. É provável que essa tradução de Raimundo Magalhães Jr. tenha ficado restrita à montagem da peça. No mercado editorial brasileiro, a editora Saraiva lançaria apenas cinco anos depois uma tradução de *A herdeira* (JAMES, 1955), sob a responsabilidade de Ondina Silveira Ferreira (1909-2000), tradutora, dramaturga, romancista e professora.

<sup>78</sup> Da peça *Les enfants d'Eduard*, de Marc-Gilbert Sauvajon (1909-1985), dramaturgo francês, traduzida por Mário Faustino dos Santos e Silva (1930-1962), ou apenas Mário da Silva, e Renato de Melo Alvim (1890-1969), produzida e dirigida por Henriette Fernande Zoé Morineau (1908-1990), atriz, diretora e produtora de teatro, nascida na França e naturalizada brasileira.

<sup>79</sup> Rawet se refere à montagem de *Doroteia*, uma das peças míticas de Nelson Rodrigues, na classificação de Sábato Magaldi, apresentada em 7 de março de 1950, com produção de Paschoal Bruno, encenação, direção de Ziembinski, e figurinos de Santa Rosa.

Essa peça já veio para o nosso público com uma propaganda prévia: um filme de Hollywood e um Oscar para Olivia de Havilland<sup>80</sup>. Este último fato não foi esquecido pela Cia. em sua propaganda, caindo no que há de mais condenável em nossos teatros: “O que Olivia de Havilland fez no cinema, Bibi<sup>81</sup> fará no palco”. Ainda existe entre nós esse espírito de repetição. A atriz como que vive pensando em: “... vou fazer a peça que a Ingrid Bergman<sup>82</sup> fez na Broadway. Uma maravilha!” Não duvidamos do talento de Bibi Ferreira, ao contrário, cremo-la um dos elementos mais positivos de nossos palcos. Por isso o nosso reparo.

Pautados em moldes tradicionais, os três atos decorrem sem produzir espanto algum; escorrem suavemente numa boa carpintaria cênica. Têm continuidade, densidade teatral e o diálogo, numa tradução de R. M. Junior, é de uma simplicidade que satisfaz. Há um reparo à direção, quanto à frieza de certos instantes, uma ausência de calor em determinados momentos, quando se tornava necessário um acento mais humano. Um dos elementos que poderiam contribuir, o silêncio, não foi utilizado. Encabeçando o elenco, Bibi, sem a comparação desnecessária com Olivia de Havilland, tem um trabalho que satisfaz. Compõe bem a Isabela dos dois primeiros atos e convence na mulher transformada do terceiro. A seu lado, Néelson Vaz<sup>83</sup> se impõe com um dos trabalhos mais sóbrios que já vimos em nossos teatros. A linha de conduta desse ator é semelhante à de Manoel Pêra<sup>84</sup> em sua última fase. Não há arroubos, deslizos. Há uma compreensão perfeita do personagem dentro de uma linha de interpretação moderada, que agrada. Belmira de Almeida<sup>85</sup>, Jaci Campos<sup>86</sup>, Nelly Rodrigues<sup>87</sup> e Aurora Aboim<sup>88</sup>, muito bons. O ponto baixo dos intérpretes é David

---

<sup>80</sup> Olivia Mary de Havilland (1916-), atriz britânico-americano-francesa, nascida no Japão. Recebeu o Oscar de melhor atriz em 1949, por sua atuação em *The heiress*, versão cinematográfica da peça *Washington Square*, conhecida como *Tarde demais*, no Brasil.

<sup>81</sup> Abigail Izquierdo Ferreira (1922-2019), ou Bibi Ferreira, roteirista, tradutora, diretora de teatro, atriz e cantora.

<sup>82</sup> Ingrid Bergman (1915-1982), atriz sueca, com carreira no cinema e teatro europeus e americanos.

<sup>83</sup> Néelson Vaz de Oliveira (1903-?), nascido em Recife, ator, poeta, compositor musical, pianista, radialista, cineasta, diplomado em Direito, e funcionário do Banco do Brasil.

<sup>84</sup> Manuel Maria Soares Pêra (1894-1967), ator português radicado no Brasil. No original de Rawet, “Manoel”, seguindo a tendência de abasileiramento dos nomes próprios nesses textos.

<sup>85</sup> Belmira de Almeida (1895-1974), atriz luso-brasileira.

<sup>86</sup> Jacy Matos de Campos (1919-1987), ator, diretor e produtor de cinema, teatro e televisão. Rawet grafa seu nome com “i” e não “y”, numa atitude de abasileiramento da ortografia.

<sup>87</sup> Dados biográficos da atriz não encontrados pela pesquisa.

<sup>88</sup> Aurora Gomes Moreira de Aboim (1909-198?), nascida em Portugal, atriz, cantora e produtora.

Conde. Esse ator que nas duas peças dos Borba decepcionou, decepciona aí também.

Os cenários e figurinos de Pernambuco de Oliveira<sup>89</sup>, à época, 1850, ótimos. O palco do Fênix foi bem aproveitado e dá perfeitamente a ideia de suntuosidade da residência do dr. Slaper. Efeitos de luz, comuns.

### Anton Tchéchov<sup>90</sup>

Que sentido tinha em si o teatro de Tchéchov<sup>91</sup>? Organizadamente, nenhuma tendência formal, nenhum gosto iconoclasta à maneira de Ibsen<sup>92</sup> e Shaw<sup>93</sup>. Como este último, ri, mas Shaw é sarcástico, sua gargalhada fustiga e dói. O riso de Tchéchov é irônico. Sente nas entrelinhas uma profunda paixão, às vezes, piedade, pelos seus personagens. Conhece-lhes os defeitos, explora-lhes o lado ridículo, mas não chega a atacá-los, quando muito uma censura.

Mas que mundo agitado vibra sob essa sutileza de linguagem e de humor. Toda a alta burguesia russa do fim do século passado, suas lutas, seus amores, seus problemas íntimos, desfila nas cenas suaves e bem tramadas das comédias de Tchéchov. O militar e o dono de terras. Pontilham suas peças com suas idiossincrasias. Ao contrário de Gógol<sup>94</sup>, não utiliza o bisturi para estigmatizar governichos e acentuar o ridículo de amores impossíveis (*O Inspetor*<sup>95</sup>). Esboça diante do *nouveau riche* grotesco, ou do sábio empavonado, um simples sorriso. Serebriakov de *Tio Vânia*<sup>96</sup>. Interessa-lhe o detalhe, o modo de andar, o jeito das mãos, os tiques de linguagem. Esta última adquire uma importância enorme em seus originais, porque na sucessão dos personagens há

---

<sup>89</sup> Pernambuco Gago Sacadura de Oliveira (1922 -1983), dramaturgo, diretor, cenógrafo e figurinista, nascido em Olinda, Pernambuco.

<sup>90</sup> RAWET, Samuel. Anton Tchéchov. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 27, 1951a. [Ano III]. Por contas das diversas ocorrências nas demais referências consultadas, optou-se pelo registro de "Tchéchov", mais usual atualmente. Rawet grafava, na maior parte das vezes, "Tchekov".

<sup>91</sup> Anton Pávlovitch Tchéchov (1860-1904), dramaturgo e contista russo. Rawet grafava seu nome sem o segundo "h" e sem o acento agudo.

<sup>92</sup> Henrik Johan Ibsen (1828-1906), dramaturgo norueguês.

<sup>93</sup> George Bernard Shaw (1856-1950), romancista, contista, jornalista, ensaísta e dramaturgo norueguês.

<sup>94</sup> Nikolai Vassílievitch Gógol (1809-1852), escritor de nacionalidade reivindicada pela Rússia e pela Ucrânia, escreveu a sua produção em russo, por outro lado.

<sup>95</sup> Rawet se refere a *O inspetor geral*, peça de 1836.

<sup>96</sup> Rawet menciona a peça encenada pela primeira vez em 1897 e o personagem Alexandre Vladimirovitch Serebriakov, um professor aposentado.

que fixar o maneirismo de cada um, e esses personagens são das mais diversas classes. Outra importância de seus diálogos, importância contraditória aparente, é a observada por Galina Tolmacheva<sup>97</sup>, no prefácio a *Teatro completo* (Ed. Sudamericana, B. Aires): “Para entender e representar os dramas de Tchékhov é necessário saber ler, não o texto, mas o subtexto, e descobrir ainda a subcorrente da ação cênica, essa vida invisível, interior, dos personagens. Pois nos dramas de Tchékhov o que não se diz e o que não se mostra prevalece sobre o que se diz e se mostra. É precisamente o que não se diz e não se mostra [que] tem que ser *interpretado* de modo a fazer compreensível e convincente o que se faz ver e ouvir.”<sup>98</sup>

Daí o caráter atraente da obra de Tchékhov pela coluna aberta a subentender, pela ironia às vezes lágrima, e pela lágrima abundante nos momentos alegres. Expansão exuberante do espírito afetivo eslavo. Aliás, Tchékhov, fixa bem, como a maioria dos escritores russos, antigos e modernos, esse gosto pelo diminutivo, esses arroubos de afeição que vão ao beijo e à lágrima, coisa que ao espírito latino espanta um pouco. E como se ama em suas peças. Sublime, interessado, grotesco, impossível, resignado, vaidoso, apaixonante, o amor se multiplica e se espalha, toma conta dos personagens, e parece mesmo, às vezes, desculpar o ridículo. Pelo amor Tchékhov arrasta um fluxo de simpatia a personagens que nos pareciam antipáticos, é o caso de Vershinin, em *As três irmãs*<sup>99</sup>, mas ao mesmo tempo como zomba pelo amor desse pobre Medvedenko (*A gaivota*<sup>100</sup>), um amor que humilha, que mata a personalidade. Foi essa a grande arma de Tchékhov: o Amor. Utilizou-o sob todas as formas, fê-lo causa primária e final de quase todos os atos, inspirando quase todos os gestos. Seu problema já não é mais o *triângulo permanente*. Pode-se falar, na maioria dos casos, em uma *poligonal permanente*, as pontas não se juntam.

Senão, vejamos.

---

<sup>97</sup> Galina Tolmacheva (1895-1987), atriz, tradutora, diretora, pesquisadora e historiadora teatral, nascida na Rússia e naturalizada argentina.

<sup>98</sup> Não foi possível compulsar uma edição da obra citada. Rawet não diz, mas, provavelmente, a tradução é sua. O itálico encontra-se em seu próprio texto.

<sup>99</sup> Aleksandr Ignatievitch Verchinin, tenente-coronel e comandante, personagem do drama em quatro atos *As três irmãs*, escrito em 1900 e encenado pela primeira vez em 1901.

<sup>100</sup> Rawet se refere à peça escrita em 1895 e reescrita até 1896, e ao seu personagem Semion Semionovitch Medvedenko, professor (do maternal ou da escola primária).

Primeiro ato d'A *gaivota*. Diálogo entre um autor novo, com ares renovadores e a atriz estreante:

Nina – É difícil trabalhar em sua obra. Faltam personagens vivos.

Treplev – Personagens vivos! Temos que pintar a vida não como é, nem como deve ser, mas como a vemos em nossos sonhos.

Nina – Sua obra tem pouca ação. Em minha opinião, em uma obra deve sempre figurar o amor...<sup>101</sup>

Tchékhov tomara partido de Nina. Ao idealismo de Treplev, antepunha um jogo de cartas no palco, e botava sempre o amor. Seus personagens bebiam, fumavam, diziam asneiras... viviam.

É o que se verifica em *Tio Vânia*, *As três irmãs*, nas peças em um ato, onde está o seu verdadeiro gênio teatral e o modo de observar a vida.

Nas duas primeiras peças, *Ivánov* e *A Gaivota*, sente-se ainda o dedo ibseniano, porque os problemas aí não são de Tchékhev, nem correspondem ao seu campo de ação. O problema hamletiano de Ivánov fica um pouco falso depois da figura espontânea de *Tio Vânia*, e n'A *gaivota* há uns badalos místicos e simbolistas que lembram o *Pato selvagem*<sup>102</sup>.

O Tchékhev autêntico está em suas obras emocionais, na luta de sentimentos, e não nas cerebrais, na luta da inteligência, ou da angústia de Ivánov, por exemplo.

## O TEATRO DE NELSON RODRIGUES<sup>103</sup>

Fato sintomático o aparecimento na mesma semana da instalação do I Congresso Brasileiro de Teatro, do livro do Sr. A. Fonseca Pimentel, *O teatro de Nelson Rodrigues*<sup>104</sup>. Sintomático, porque revela, antes de mais nada, o

<sup>101</sup> Na versão consultada, em português, segue o diálogo:

NINA – Sua peça é muito difícil de interpretar. Os personagens não são gente de verdade.

TREPLEV – Gente de verdade. Não se deve rerepresentar a vida como ela é e sim como a vemos em sonhos.

NINA – E quase que não há ação, são só falas e falas e falas. E além disso eu acho que em toda a peça deve existir amor [...] (TCHÉKHOV, 2000, p. 27).

<sup>102</sup> *O pato selvagem*, peça de Ibsen, publicada em 1884 e encenada em 1885.

<sup>103</sup> RAWET, Samuel. O teatro de Nelson Rodrigues. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. 17, p. [2], 1951c [Ano IV].

<sup>104</sup> PIMENTEL, Antônio Fonseca. *O teatro de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Edições Margem, 1951.

interesse e, mais que interesse, o estudo honesto por quem conhece o assunto, de uma coisa que há muito está divorciada do campo das letras: o Teatro. Não se conteste por isso com o fato de existirem na Academia<sup>105</sup> homens que produziram ou produzem para a ribalta. Entre estes, Cláudio de Souza<sup>106</sup> e Viriato Correia<sup>107</sup>, os de mais renome, não resistem a um exame meticoloso, ficando o seu teatro apenas num aspecto meramente funcional, sem nenhuma preocupação literária, literária aí, do ponto de vista dramático. Isso explica as palavras do Sr. Viriato Correia na sessão inaugural do I Congresso, ao frisar o caráter **visceralmente conservador** da Academia, e que “A Academia preza esse teatro tal qual ele o é”<sup>108</sup>. Espírito de autodefesa. Acrescente-se ainda a opinião de um dramaturgo como o Sr. Jorací Camargo, que numa conferência realizada na escola de Renato Viana afirmou que “Teatro não é Literatura”<sup>109</sup>. Opinião absurda para um homem que tentou endear Martins Pena, e que não deve possuir outra explicação que a da autodefesa, ou da necessidade de adaptar e estropiar conceitos elementares [como] uma auto justificação. Mas isso já é outro assunto, e a ele voltaremos num dos próximos números de *Revista Branca*, em “Jorací Camargo e seu Teatro”<sup>110</sup>. Outra afirmativa do acadêmico Viriato Correia é a de que **sofremos do mal da comparação**, isto é, concluímos pela péssima qualidade de nosso teatro, porque teimamos em compará-lo ao de outros países. Afirmativa absurda. O julgamento de qualquer conjunto de Arte só pode ser feito comparadamente; analisá-lo dentro de suas fronteiras é, de início, uma limitação e uma confissão de fraqueza. No mesmo caso é infundada, e

---

<sup>105</sup> A ABL.

<sup>106</sup> Cláudio Justiniano de Sousa (1876-1954), médico e dramaturgo, terceiro ocupante da cadeira 29, a Martins Pena. Presidiu por duas vezes a academia, em 1938 e 1946. Em seu texto, Rawet grafa o sobrenome do teatrólogo com a letra Z. Ao longo de sua carreira de escritor, Cláudio Sousa também utilizou os pseudônimos Ana Rita Malheiras e Mário Pardal, tendo começado a colaborar para *O Correio da Tarde* aos 17 anos e estreado com o romance *Pater*, aos 18 (MENEZES, 1978, p. 651).

<sup>107</sup> Manuel Viriato Correia Baima do Lago Filho (1884-1967), jornalista, dramaturgo, político e escritor de livros infanto-juvenis, nascido no Maranhão. Foi o terceiro ocupante da cadeira 32 da Academia Brasileira de Letras.

<sup>108</sup> Não foi possível encontrar uma referência que exemplificasse o contexto exato da citação.

<sup>109</sup> Durante a pesquisa, não foi possível identificar com exatidão a escola mencionada por Rawet. Por outro lado, a cobertura jornalística do período registra que uma conferência seria proferida por Joracy Camargo no auditório da Escola de Teatro da Prefeitura, no dia 22 de junho, com o título “Martins Pena e sua expressão no Teatro Brasileiro” (VICENT, 1951, p. 7). Há, por outro lado, textos que registram a data do dia 8 de junho como tendo sido o dia da palestra (MAGALDI, 1951b, p. 7). A partir de 1948, Renato Vianna (1894-1953), ator, dramaturgo e diretor, passa a dirigir a Escola de Teatro Martins Pena, no município do Rio de Janeiro. Provavelmente, é a essa escola que Rawet se refere.

<sup>110</sup> Não foi possível localizar o texto, tampouco averiguar se Rawet o concluiu.

desculpa fraca, a de ser o país novo, ainda. Há mais de um século existe o Teatro em nosso país como instrumento organizado, e de atuação constante, se raras vezes emerge do campo da nulidade, a culpa não é sua, e sim daqueles que o fazem. Desde o início, quando já apresentava constância, não procurou formar uma **tradição teatral** na mentalidade do povo. E também aí a culpa não é sua, porque o problema teatro, já o acentuamos uma vez em outro local, não pode ser encarado isoladamente, ele é função do sistema educacional, social, político. E é levando em consideração todos esses fatores, que não está longe da verdade Sabato Magaldi no “Itinerário da Literatura Teatral Brasileira”, publicado no Suplemento de Cultura Ocidental do *Correio da Manhã* (15/6/1951): “A ausência de literatura e empreendimentos cênicos estáveis, é aliás, outra característica do nosso teatro. Não tivemos, nos cinquenta anos (1901-1951), uma produção de qualidade, revolucionada de quando em quando pela conquista de expressões inéditas. A regra geral é o mau teatro, a obra digestiva para manter a bilheteria, sacudida esparsamente por exceções que tentam trazer o palco ao seu legítimo testemunho”<sup>111</sup>.

Outro fator a observar é a posição de nossos ficcionistas em relação à matéria. Abafados por um ambiente de mormaço, desistem, como Marques Rabelo, após, *Rua Alegre, 12*<sup>112</sup>, ou então se lançam a experiências opostas de **pura literatura**, como Lúcio Cardoso<sup>113</sup>, ou de falsa compreensão de teatro poético, como José Cesar Borba, a quem o Sr. Álvaro Lins<sup>114</sup> agraciou com o seguinte período: “Esta peça *As águas* realiza concretamente o que sempre imaginei para o teatro no Brasil: a obra dramática construída numa atmosfera de poesia e expressa em estilo artístico”<sup>115</sup>.

Lamentável a visão teatral desse crítico, e pobre do teatro brasileiro se o que o Sr. Álvaro Lins lhe idealiza é algo assim como *As águas*.

---

<sup>111</sup> MAGALDI, Sabato. Itinerário da literatura teatral brasileira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1951a, p. [sp]-11. Especial Cultura Brasileira I. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em 14 fev. 2018.

<sup>112</sup> REBÊLO, Marques. *Rua Alegre, 12*. Curitiba: Editora Guairá Limitada, 1940.

<sup>113</sup> Joaquim Lúcio Cardoso Filho (1912-1968), dramaturgo, poeta, pintor e romancista, nascido em Minas Gerais. Nesse ponto da análise de Rawet, entre peças com e sem datas, completas e incompletas, Cardoso havia escrito seis textos (RIBEIRO, 2011, p. 980).

<sup>114</sup> Álvaro de Barros Lins (1912-1970), advogado, jornalista, professor e crítico literário brasileiro, foi ocupante da cadeira 17 da Academia Brasileira de Letras.

<sup>115</sup> LINS, Álvaro. *As águas*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 out. 1950, p. 11. [Teatro]. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em 21 fev. 2019.



## Sem grandes voos

O Teatro Brasileiro não existe? Engano, existe, e de há muito, mas como figura esfacelada, sem grandes voos, sem representação cultural. O que tem havido é a superação do ator. Este sim, é uma realidade, com todos os defeitos da falta de uma Escola. Nesse aspecto, e numa fase remota, até um **realismo exacerbado**, à maneira dos romanos, já tivemos aqui. Exemplifica-o Lafayette Silva na *História do teatro brasileiro*, página 17: “Os atores; não se poupavam a sacrifícios para que corresse regularmente a representação. Fernão Cardim cita que o intérprete do papel de São Sebastião concordou em ser atado a um pau, quase nu e a receber as setas como se fosse o próprio santo”<sup>116</sup>.

Tem por fim esse preâmbulo uma fixação da atmosfera do autor entre nós, para então situarmos Nelson Rodrigues e sua tão discutida importância no plano do Teatro Brasileiro. Daí a primeira falha do Sr. A. Fonseca Pimentel, pois o fenômeno Nelson Rodrigues não pode ser encarado isoladamente, e sim, em função do meio em que surgiu, e dos elementos que a ribalta nacional dispunha no momento de sua aparição. Isso resulta da fragmentação em que se encontra o ensaio, onde a continuidade não é salva pelos capítulos I e X, “Breve resenha do teatro de Nelson Rodrigues” e “Conclusões”, respectivamente, que tentam como que estruturar e dar corpo ao trabalho. A falta de melhor sistematização, o papel do coro, que representa aí a passagem desse elemento da tragédia para o drama, não foi senão levemente acentuado, e isso quando o autor já tinha um ótimo trabalho publicado no *Diário de Notícias* de 21 de maio de 1950 sobre “O Renascimento do Coro no Teatro Moderno”<sup>117</sup>.

Antes ainda de entrar na apreciação temática, queremos salientar a profunda estranheza que nos causou um ponto do último capítulo, quando o ensaísta aponta a oposição paradoxal do autor de *Vestido de noiva*, no presente, como papa destronado pelo Sr. Silveira Sampaio: “E no momento, parece mesmo, haver perdido todo o controle do movimento que, passa, rapidamente para outras mãos, notadamente as de Silveira Sampaio, cuja obra, inteiramente

---

<sup>116</sup> SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 17.

<sup>117</sup> PIMENTEL, Antônio Fonseca. O renascimento do coro no Teatro Moderno. *Diário de Notícias*, 21 maio. 1950, [p. 30]. Disponível em <memoria.bn.br>. Acesso em: 27 fev. 2019.

diversa, pelo fundo e pela forma, da de Nelson Rodrigues, vem se impondo poderosamente à admiração do público e da crítica”<sup>118</sup>. Não podemos aceitar a justaposição desses dois nomes, a não ser para uma comparação por contraste, o que não acontece, no caso, já que o aspecto observado é o da pura e simples liderança. Pode-se, guardando as devidas proporções, compará-los para uma análise puramente formal de sucessão de processos. Ambos surgiram revolucionando, com técnicas diversas das do meio ambiente, técnicas que se no princípio produziram o efeito desejado, amorteceram o entusiasmo pela constante repetição.

### Duas correntes

A posição atual da crítica em relação ao dramaturgo está mais que definida em duas correntes: a dos que aceitam incondicionalmente seu teatro, e que a cada nova peça proclamam a superação deste trabalho de todos os outros, e a dos que refutam tudo, negando-lhe qualquer possibilidade de se realizar no gênero. Nenhuma das duas é correta, a nosso ver. Só após um balanço de elementos positivos e negativos é que é possível encerrar, temporariamente, o julgamento de um valor. E isso foi feito, até certo ponto, pela primeira vez, no ensaio *O teatro de Nelson Rodrigues*, onde num gráfico o autor fixou uma trajetória, caminho percorrido pelo dramaturgo, e que esquematicamente podemos representar por uma reta inclinada descendente. Mas até que ponto vai se aprofundando o ensaio? Até onde chega o julgamento crítico de A. Pimentel? Não vai muito longe, cremos. O autor satisfez-se mais com os acessórios do que com o essencial, dispersou sua visão sobre a paisagem que cerca o dramaturgo, só o isolando poucas vezes, para analisá-lo. Expondo brilhantemente conceitos e amparado numa vasta erudição, conseguiu um roteiro ideológico de Nelson Rodrigues e o título mais adequado para o ensaio seria *Trajatória de Nelson Rodrigues*; assim como está, dá a ideia de maior aprofundamento, de análise estrutural das peças, de pesquisa de origens e fins, baseado ou não na pessoa do dramaturgo, enfim, do ensaio da **Obra**. E essa preocupação nem sempre esteve presente, interessando-se mais pela conceituação do que deveria ter sido feito, amparado em citações, e não [n]o

---

<sup>118</sup> Cf. Pimentel (1951, p. 118).

que foi realizado. O ensaio ramifica-se, o autor se perde no monte das citações, fugindo ao essencial, rebatendo mais as afirmações dos **amigos** do que impondo as suas. E mesmo em relação aos **amigos** de Nelson Rodrigues, o trabalho mais interessante seria o de pesquisar neles as origens de certas tendências do dramaturgo, do que se esqueceu o ensaísta. Senão, vejamos. À página 38, temos: “Querendo, todavia, fazer uma obra **sem nenhum caráter realista**, Nelson Rodrigues perdeu aquele contato com a natureza que faz a superioridade de *Vestido de noiva*, e **entregou-se, passivamente à fantasia, a uma fantasia desvairada e mórbida...**”<sup>119</sup>. Álvaro Lins, um dos teóricos do dramaturgo, à página 130 do *Jornal de Crítica (4ª série)* assim se exprime: “A sua técnica é daquelas que exigem, como conteúdo, os grandes e eternos conflitos da alma humana. **Ele não deve mostrar mais nenhuma timidez na escolha dos sentimentos e problemas a colocar na ordem teatral**”<sup>120</sup>. Essa afirmativa foi feita após *Vestido de noiva*, e o Sr. Pimentel referindo-se também ao período posterior confirma que **se entregou, passivamente, à fantasia, a uma fantasia desvairada e mórbida...** É um fato pacífico que devido à uma contingência pessoal, um conselho de um crítico como Álvaro Lins deveria produzir profunda impressão.

### Problema do conteúdo

Outro ponto a assinalar é o que toca a tragédia. Mais que um problema de forma, a tragédia é um problema de conteúdo. E sob esse aspecto não há tragédia em nenhuma das produções estudadas. Tem razão o ensaísta em negar as trombetas que saudaram um novo Ésquilo, mas ao fazê-lo esqueceu-se de um fato, para nós, essencial. A tragédia só é atingida quando há uma **síntese do mito**. Assim no período grego, os mitos Orestes, Édipo, Electra, Prometeu, pertenciam a espectador e teatrólogo, este os interpretava e filtrava pelo seu senso artístico. Daí a inadmissibilidade de fazer Tragédia Moderna com esses mesmos mitos, porque já não pertencem nem a autor nem a espectador, passando do campo da crença para o da erudição. No problema de forma,

<sup>119</sup> No texto de Pimentel, a primeira parte do texto que Rawet negrita aparece em itálico; a segunda não apresenta destaque (PIMENTEL, 1951, p. 38).

<sup>120</sup> LINS, Álvaro. Algumas notas sobre “Os Comediantes”. In: \_\_\_\_\_. *Jornal de Crítica*: quarta série. São Paulo/Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1946, p. 130-131. O negrito é de Rawet.

podemos associar a tragédia à uma imagem justaposta de branco e preto, e o drama moderno

como primando pelas emoções esbatidas, pelas semitonalidades. Por isso não concordamos em indicar os *Espectros*<sup>121</sup>, de Ibsen, como tragédia, porque constitui essa peça um dos pontos altos do **drama** moderno, e apontaríamos como tipo de tragédia atual *A vida que te dei*<sup>122</sup>, de Pirandello, pela forma e pelo mito da existência.

Daí o engano do dramaturgo. Se ele leu as tragédias gregas, não chegou a assimilar bem o seu conteúdo, e se não leu, conhecendo apenas de ouvido a **história**, o **enredo**, só poderia produzir de fato um *Álbum de família*. Orestes? A mãe matou o pai, a filha mata a mãe etc. Édipo? O filho mata o pai, casa com a mãe etc. etc. Carnificina e incesto. Puro engano. Quanto ao tabu, o problema moral também não deve ser abandonado. Há uma confusão entre puritanos e satânicos no que se refere à Moral em Arte, e daí a confusão de Moral com a moral vigente. Em relação à Tragédia Grega é também visível que englobava a questão Ética. “Não há dúvida que esse desenlace (o da trilogia *Prometeu agrilhado*, *Prometeu liberto*, *Prometeu porta-fogo*) atesta as aspirações otimistas e idealistas da religião de Ésquilo, que sem negar as antigas discórdias dos deuses, procurava conciliá-los com a concepção duma ordem e duma justiça”, afirma Michael Berveiller, n’*A tradição religiosa na tragédia grega*<sup>123</sup>. Pode-se ainda ver o final das *Eumênides* (*Oréstia -Trilogia*<sup>124</sup>) para confirmar essa preocupação. (Conclui no próximo número).

## O TEATRO DE NELSON RODRIGUES II<sup>125</sup>

Estas deveriam ser premissas para um estudo do Teatro de Nelson Rodrigues, ficando o resto em função da obra realizada, impressa e encenada. Essa análise está esparsa no ensaio, e atinge o máximo em *Álbum de família*, obra não representada, e que talvez por isso tenha chamado maior atenção.

<sup>121</sup> Drama em três atos escrito e publicado em 1881.

<sup>122</sup> Escrita e encenada pela primeira vez em 1923.

<sup>123</sup> Cf. Berveiller (1935, p. 89-90). Rawet atualiza a ortografia de Berveiller e acrescenta a informação entre parêntesis.

<sup>124</sup> A trilogia de Ésquilo, *Oréstia*, é formada por *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides* (esta última, mencionada por Rawet).

<sup>125</sup> RAWET, Samuel. O teatro de Nelson Rodrigues II. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 3, 1951d. [Ano IV].

Dissociando a peça e tomando as partes elementares, Fonseca Pimentel consegue penetrar em sua concepção. Mas ainda aí não há aprofundamento crítico sobre a estrutura do original, fato que ocorre em relação a quase todos os outros. A única exceção, talvez é aí mesmo mal colocada, é a restrição ao final de *Vestido de noiva*. É perfeitamente lógica a continuação do drama após a morte de Alaíde, já que a personagem Lúcia, intrinsecamente ligada à toda trama, explica e soluciona a sua questão, no plano da realidade. Se há alguma coisa a criticar, é o final do 2º ato, fraco, inesperado, sem a força dramática que o autor possui e apresenta no desenrolar da peça. Em *A Mulher sem pecado*, há, de fato, o embrião de todas as qualidades e deficiências do dramaturgo, destacando-se dessas últimas o diálogo, que às vezes ganha valor pela ênfase e por certo colorido (*Vestido de noiva*), mas que via de regra não atinge um nível desejado. Excetue-se *Anjo negro*, a melhor realização poética, onde a simplicidade, deficiência em outros casos, atinge aí um plano poético ou de plástica poética. Exemplifiquemos:

VIRGINIA – É como se o que morreu voltasse para o meu ventre...  
(1º quadro – 1º ato).<sup>126</sup>

CORO – É **louro** o irmão **branco** do marido **preto**.  
Nunca a mulher deveria deixar de ser virgem.  
Mesmo casando, mesmo tendo filho.<sup>127</sup>

Num artigo publicado em “Jornal dos Novos” (26-2-1950), havíamos intitulado *Anjo negro* como Monstruoso Poético<sup>128</sup>. E não pode haver dúvida sobre isso ao ouvir essa frase de Elias:

ELIAS – Você nunca se imaginou morta?... Eu seria capaz de matar por você. Sem ódio, sem maldade – por amor, para que ninguém

<sup>126</sup> “É como se o que morreu voltasse para o meu ventre e fosse apodrecer dentro de mim!” (RODRIGUES, 2017, p. 436). Rawet marca o corte na citação com reticências.

<sup>127</sup> Na edição consultada:

SENHORA – É louro o irmão branco do marido preto.  
SENHORA – E tem uns quadris tão tenros!  
SENHORA – Nunca a mulher devia deixar de ser virgem.  
SENHORA – Mesmo casando, mesmo tendo filho. Oh, Deus!  
Malditas as brancas que desprezam pretos! (RODRIGUES, 2017, p. 436).

Rawet negrita as expressões “louro”, “branco” e “preto”. Há também a alteração do verbo “dever”.  
<sup>128</sup> RAWET, Samuel. “Anjo Negro” - monstruoso poético. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1950e, p. 4. [Jornal dos Novos]. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em 20 fev. 2019.

acariciasse você e para que você mesma não desejasse ninguém...  
 Você gostaria... Seria uma coisa tão meiga como a morte de uma  
 menina, não de mulher, mas de menina, no dia da primeira  
 comunhão<sup>129</sup>.

Ou do coro num poema drummondiano:

CORO – Piedade para a moça branca!  
 Livrai-a dos desejos!  
 E dos soldados!  
 Livrai-a Ana-Maria de todos os homens!  
 Para que ao morrer seja virgem!  
 Matai Ana-Maria antes que seja tarde!  
 Antes que o desejo desperte na sua carne!  
 E talvez não seja virgem!  
 Tenha deixado de ser virgem...  
 E sobretudo, salvai Ana-Maria do homem de seis dedos  
 E que um dia se enterre o seu corpo não possuído  
 Não possuído...<sup>130</sup>

“Nunca em um autor nacional este presente uma poesia tão suave (sentido formal). Nunca em um autor nacional esteve presente uma monstruosidade tão monstruosa (conteúdo)”<sup>131</sup>. A estreia de *Doroteia* e a leitura de *Valsa n° 6* não modificaram em nada a impressão que o autor deixou em *Anjo negro*.

<sup>129</sup> Na economia do seu texto, Rawet realiza pequenas supressões na passagem de Nelson Rodrigues, além de eliminar as marcações da cena. O trecho a que se refere segue transcrito a seguir:

ELIAS: [em pleno sonho] – **Você nunca se imaginou morta?** [segura Virginia pelos dois braços] Eu mesmo – e não ele; ele, não – **eu seria capaz de matar por você. Sem ódio, sem maldade – por amor; para que ninguém acariciasse você e para que você mesma não desejasse ninguém** – ficasse para sempre com a boca em repouso, os seios em repouso, os quadris quietos, inocentes... [Elias põe-se de joelhos e, na sua embriaguês, acaricia Virgínia, que se deixa adorer, sem um gesto, petrificada.]

ELIAS – Morrer assim não te faria mal – Juro! Seria um bem – não compreendes que seria um bem?

VIRGÍNIA [dolorosa] – Compreendo.

ELIAS – **Você gostaria... Seria uma coisa tão meiga como a mote de uma menina; não de mulher, mas de menina, no dia da primeira comunhão...** (RODRIGUES, 2017, p. 452-453, grifos no original).

<sup>130</sup> Nesse trecho, Rawet não altera as falas distribuídas entre as senhoras pretas descalças que compõem o coro em semicírculo na cena. Por outro lado, a técnica usada por Rodrigues é a de distribuir cada fala para uma senhora e apenas a última, “Não possuído”, é pronunciada por todas em conjunto (RODRIGUES, 2017, p. 492). Cada personagem integrante do coro possui um nome: Pérola Negra, Eunice Fernandes, Regene Mileti, Paula Silva, Zeni Pereira e Augusta Silva, respectivamente.

<sup>131</sup> Cf. Rawet (1950e, p. 4).

Estruturalmente, também, as peças de Nelson Rodrigues são lineares e sem grande profundidade psicológica (exceção, **sempre**, *Vestido de noiva*), e sobre esse ponto nenhuma palavra do ensaísta. A única peça em que há uma **intriga** esboçada é *A Mulher sem pecado*, mas, assim mesmo, estapafúrdia e ilógica. A revelação na cena final, da paralisia de Olegário, destrói qualquer veleidade psicológica e a análise do ciúme doentio, superficial. Lembrando *Le cocu magnifique*<sup>132</sup>, de Crommelynck<sup>133</sup>, a história de Olegário não tem a mínima consistência e, por ser, talvez, o original de Nelson que menos foge aos moldes tradicionais, é o mais fraco; *Álbum de família*, também linear, é uma sucessão de choques e emoções, em que o leitor (no caso exclusivo) não espera nada e tudo ao mesmo tempo; já sobre *Anjo negro* e *Doroteia*, há que encarar outros aspectos, pois a arquitetura nesses dois casos (e em *Valsa n.º 6*) foge a qualquer regularidade, abandona qualquer plano pré-fixado. Em *Anjo negro*, principalmente, há, às vezes, superação de intérprete e o cenógrafo, dando ideia na representação, da peça fragmentária, que só a leitura posterior desfaz. Nelson Rodrigues adota aí uma forma evolutiva, plana, simples em seu desenvolvimento, já sem os cortes, supressões e interpolações de *Vestido de noiva*.

O problema para o dramaturgo já não é mais o de conteúdo e sim de forma, daí a estreiteza de sua temática. Uma das conclusões mais vivas está à página 85: “Ora, é evidente que tanta repetição acaba cansando e Nelson Rodrigues começa a assemelhar-se a esses atores de poucos recursos e especializados em certos papéis, os quais, havendo obtido êxito com determinados lances ou determinados truques, passam a reproduzi-los, indefinidamente, numa estereotipação fastidiosa e enfadonha”<sup>134</sup>. E isso explica-se após a afirmativa do próprio dramaturgo num debate, há um ano: “O meu objetivo é o de criar uma atmosfera poética”<sup>135</sup>. Qualquer tema lhe serve, sim, mas há um tropismo para a aberração sexual, e não há dúvida que esta se presta a criar **uma atmosfera poética**. Livre o instinto em uma de suas formas mais elementares: a sexual, uma intuição poética, e um senso teatral enorme, como

<sup>132</sup> *Le cocu magnifique*, algo como *O como magnífico*, farsa em três atos, publicada em 1921.

<sup>133</sup> Fernand Crommelynck (1886-1970), dramaturgo e ator nascido em Paris e naturalizado belga.

<sup>134</sup> Cf. Pimentel (1951, p. 85). A citação não sofre alterações.

<sup>135</sup> Não foi possível localizar o contexto dessa citação.

a de Nelson Rodrigues, levam ao objetivo. E que a preocupação formal [e] a busca de originalidade são sempre intentadas, não há dúvida. Partindo de sua premissa, o dramaturgo vem se despojando, pouco a pouco, dos elementos acessórios, deixando o mínimo, para atingir essa **atmosfera**. De *Vestido de noiva* à *Doroteia* a linha de depuração se acentua nitidamente, entre os três planos da primeira com as respectivas particularidades, e a prancha da última, com um simples telão ao fundo. Até na movimentação isso se acentua, passando de um ritmo cinematográfico à uma quase estaticidade. E tudo para um melhor efeito plástico, em detrimento de qualquer outro mesmo o de ideias. Assim, em *Anjo negro* onde apesar de não pretender encarar o problema racial, ele mesmo o afirma, há em germe um drama humaníssimo. Eis uma fala de Ismael no 2º ato:

ISMAEL – É castigo... Sempre tive ódio de ser negro. Desprezei, e não devia, o meu suor de preto... Só desejei o ventre das mulheres brancas. Odiei minha mãe, porque nasci de cor... Invejei Elias porque tinha o peito claro... Agora estou pagando... Um Cristo preto marcou minha carne... Tudo porque desprezei o meu suor...<sup>136</sup>

Que mundo de sugestões não encerra esse: “UM CRISTO PRETO MARCOU MINHA CARNE”. Que força dramática jorra da fala acima assinalada. Se houvesse o interesse humano em Nelson Rodrigues, ele nos teria dado um grande drama, o primeiro talvez, com um problema nosso, essencialmente nosso, que lhe aumentaria a universalidade. Mas essa preocupação puramente formalista, e completo desinteresse por que seja humano, quase que uma impotência em olhar a vida com lentes claras, mesmo em seus aspectos mais sórdidos, vendo-lhes a origem e filtrando-os, leva o dramaturgo à uma posição muito elogiada nessa era de angústias: o irracionalismo. Não vemos, como ensaísta o vê, uma ofensa constante à religião e à família, e se existe, deve ser puramente accidental. Talvez reivindique o dramaturgo para si a chamada **liberdade de criação**. Mas em seu caso vemos o contrário. O autor mesmo restringe seu campo de visão, limita seus temas, e sempre numa só tecla. E ao tentar dar corpo ao seu irracionalismo seus exegetas caem no mais puro

---

<sup>136</sup> Cf. Rodrigues (2017, p. 464). Rawet não altera o original.



freudismo<sup>137</sup>. E, ultimamente, o insucesso de alguns originais seus parece levar à crença errônea de alguns críticos, já observada por Jean Béraud<sup>138</sup>, em *Initiation à l'art dramatique*, “c'est un art quand ça ne réussit pas”<sup>139</sup>. É esse irracionalismo, e o conseqüente hermetismo, que marcam o declínio momentâneo do dramaturgo, incluindo-se a *Valsa n°6*, não estudada no ensaio por ser posterior à publicação.

A última palavra sobre Nelson Rodrigues? Impossível! O autor aí está, vivo, produzindo, e capaz de surpreender a todo instante. Há ainda *Senhora dos afogados*, um enigma que pode ser um retorno à *Vestido de noiva*, ou uma continuação de *Álbum de família*. O julgamento parcial, limitado à época, esse sim, foi bem caracterizado por Fonseca Pimentel no início do ensaio: “Uma coisa, porém parece-nos incontestável: é ser Nelson Rodrigues a maior vocação dramática aparecida entre nós e o principal fator de uma revolução teatral no Brasil!”<sup>140</sup>.

Trairá Nelson Rodrigues essa revolução? Cabe a ele, e só a ele a resposta.

## **POSIÇÃO DA CRÍTICA TEATRAL**<sup>141</sup>

Um ambiente inseguro de renovação, coisa bem recente nos nossos meios teatrais, chegou-se também a analisara crítica. Em que pé estava? Como procedia? E os poucos que levantavam a voz, ou não eram ouvidos, ou esbarravam no paredão dos acomodados e bem aconchegados na situação. Lembramo-nos da atitude da comissão especializada no I Congresso Brasileiro de Teatro. Entrevistas de gente moça negando sua existência, respostas por jornais, artigos de suplementos e revistas, criaram a atmosfera favorável à uma

<sup>137</sup> Advindo do empenho do próprio Freud em discutir tópicos de seu interesse, a palavra “freudismo” guarda esse sentido de encontro intelectual em torno de tema diversos (OLIVEIRA, 2016). O contexto da frase de Rawet é aquele em que a psicanálise estava ganhando corpo no Brasil. De acordo com Eddine (2019, p. 44), desde 1928 as abordagens psicanalíticas ganharam destaque no cenário acadêmico brasileiro. A publicação da primeira edição da Revista Brasileira de Psychanalyse está na base desse processo. O termo “freudismo” abundar as matérias jornalísticas da década de 1950.

<sup>138</sup> Jean Béraud (1849-1935), nascido em São Petersburgo, na Rússia, foi mais conhecido por sua atuação na pintura impressionista.

<sup>139</sup> “É uma arte quando não tem sucesso”, em tradução livre. Cf. Béraud (1936, p. 48).

<sup>140</sup> Cf. Pimentel (1951, p.18). Rawet não altera o original.

<sup>141</sup> RAWET, Samuel. Posição da crítica teatral. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 2, 1952a.

espécie de balanço. Procuraremos, além do reconhecimento e da pouca consistência de nossa crítica teatral, uma explicação para o estado de coisas. A respeito do crítico, afirmou Jayme Maurício<sup>142</sup>, no *Correio da Manhã* de 12-1-52: “Escreve diariamente, sobre espetáculos variados, não em livros profundos e longas colunas, mas num pedacinho de jornal, se quiser ser lido.”<sup>143</sup> Aí está seu primeiro drama. A limitação do espaço não lhe permite dar amplitude ao trabalho, o fator **se quiser ser lido** num jornal, leva-o a evitar maior aprofundamento, e o acúmulo de espetáculos causa-lhe, finalmente, a dispersão. Junte-se a isso a péssima remuneração que os jornais dão às seções especializadas, fato que resulta em ser a mesma, não ocupação central do “crítico”, mas uma espécie de ajuda à receita mensal. Daí a transformação da crítica militante na crônica, e num outro aspecto, na do noticiarista dos bastidores e das intimidades da gente de ribalta, elemento que, às vezes, consegue um renome às custas de frases gratuitas, e cuja atividade é muito mais importante para os donos de empresas teatrais e jornalísticas do que a qualquer indivíduo simples e puramente **crítico**. E isso por quê? Porque o teatro, como outra empresa qualquer, é uma unidade comercial, as casas de espetáculo, em sua maioria, funcionam como indústrias, vendendo à praça suas mercadorias. E uma das invenções dos tempos modernos é uma máquina que se chama **Publicidade**, e cujo objetivo é, de todos os modos, aumentar o numerário da empresa. É mais um elemento, e importante, a interferir no que se chama “crítica teatral”, e onde questões de ordem pessoal, afetiva, levam às vezes ao absurdo. Daí expressões de um crítico como o Sr. Mário Nunes<sup>144</sup>, desse quilate: “Fomos assistir ao quarto espetáculo, segunda-feira, no auditório daquele serviço (SNT). Foi representado *As desencantadas*<sup>145</sup>, episódio de um ato de Péricles Leal. **Sente-se a crítica inteiramente à vontade, não há interesses monetários em jogo, nem o futuro da empresa empregadora pode ser afetado pelo juízo que se**

<sup>142</sup> Jayme Rodrigues de Siqueira (1926-1997), crítico de arte nascido no Rio Grande do Sul.

<sup>143</sup> Cf. Maurício (1952, p. 9). Rawet não altera o original.

<sup>144</sup> Mário Nunes (1886-1968), crítico de teatro e dramaturgo, nascido em Vassouras, Rio de Janeiro.

<sup>145</sup> Espetáculo dirigido, em 1951, por José Maria Monteiro (1923-2010), foi a quarta produção do grupo Os Quixotes. A partir das matérias jornalísticas compulsadas na pesquisa, é possível afirmar que, devido a um atraso na entrega dos figurinos, provavelmente, a estreia do espetáculo deu-se numa terça, dia 27 de novembro. As demais apresentações foram realizadas às segundas-feiras.

**externe.**<sup>146</sup> O Sr. Mário Nunes teve a honestidade de ser claro numa coisa que nem todos o são... NEM O FUTURO DE EMPRESA EMPREGADORA PODE SER AFETADO PELO JUÍZO QUE SE EXTERNE. Aí está uma consideração de todo estranha a qualquer atividade crítica, e que, no entanto, tem servido de lema entre nós, com pouquíssimas exceções.

Num relance rápido pelo que assinam a coluna especializada dos periódicos, o que encontramos? São poucos os que, apesar das contingências, ainda mantêm um certo nível. Os outros, que são? Que fazem? A propósito de quem são críticos teatrais? O simples fato de ter bom-gosto e de “entender alguma coisa” não capacita ninguém à uma tarefa dessas. E o que abunda são mesmo pessoas de “bom-gosto”, que o acaso fez cair numa coluna especializada e que dela se utilizam a bel-prazer, numa constante emissão de julgamentos disparatados, que, segundo eles, não fazem mal a ninguém, ao contrário, aumentam o círculo de amizade, e de mútua admiração. É um mar de rosas.

Nathaniel Buchwald<sup>147</sup> (*Teatro*, N. Y. – 1943), numa visão clara e com poder de análise imenso, dissecou a situação da crítica teatral contemporânea em certos países, e a nossa, apesar de incipiente, cabe também no seu esquema: “E ali, onde os diversos empreendimentos teatrais concorrem no mesmo mercado e procuram atrair os mesmos clientes, a forma comum da crítica teatral torna-se um meio de arrastar os clientes para o teatro, ou de afastar os clientes do teatro” (página 244)<sup>148</sup>. Por que isso? Ele mesmo o responde, à página seguinte: “O leitor do jornal procura na tal crítica uma resposta à pergunta prática: “Vale a pena gastar dinheiro com a peça?” O empresário procurará um outro sinal: “Tem a peça elementos para um sucesso material?” Simples espelho dos fatos. O Sr. Mário Nunes pode sentir-se à vontade diante do espetáculo dos amadores, porque **o futuro da empresa empregadora não será afetado pelo juízo que se externe**. Como vemos, uns erros resultam de outros. E é o entrelaçamento de uma determinada situação que leva à uma determinada crítica. Pomos de lado as questões que se ligam a fatores pessoais, ou de

---

<sup>146</sup> O grifo é de Rawet. O texto de Nunes foi publicado em 5 de dezembro de 1951, no *Jornal do Brasil*. Globalmente, a crítica avalia a montagem de *As desencantadas* como “imperfeita” (NUNES, 1951, p. 10).

<sup>147</sup> Nathaniel Buchwald (1890-1956), tradutor e crítico de teatro judeu-americano. Não foi possível encontrar um trecho traduzido da obra.

<sup>148</sup> Rawet cita os dados da primeira edição do livro, publicado em inglês, mas não explicita se a tradução é sua.

procura de boa situação, (que existem), porque estas nada têm a ver com a crítica. São elementos estranhos que um organismo vivo com o tempo eliminará. O nosso intuito é examinar a situação de uma **crítica verdadeira**, mas em outras condições. Enquanto a produção teatral continuar com características de comércio, em que a matéria-prima é elaborada sob forma padrão para atender às necessidades de um certo público, visando um certo lucro, a crítica militante não poderá fazer muita coisa. Ficará sempre emaranhada em uma série de contradições, com uma **opinião** em letra de forma e outra para uso particular.

Que é a crítica teatral? Será somente o fato de assistir a todas as estreias e deixar depois suas impressões na coluna diária? Repetir, num ambiente bisonho como o nosso, as eternas considerações a propósito das sucessivas comédias que passam pelo Rival ou Serrador<sup>149</sup>, ou balancear os nomes, com dois ou três adjetivos e restrições a algum elenco de revista? Será, de fato, o papel do crítico vir um dia após a estreia pela sua seção e afirmar ao leitor: vá ver não vá ver!? A essas perguntas há outras a acrescentar. Como se explicam os famosos equívocos de críticos antigos em relação a obras que hoje julgamos obras-primas? Terá havido uma transformação de valores que só hoje nos permite apreciá-las, e que em sua época nada revelavam? Ou, como sempre, motivos pessoais e intrigas mesquinhas, coisas alheias à crítica, levavam a impingir mediocridades por coisas geniais? Onde a conhecida aversão ao crítico por parte dos criadores? Qual a origem da pecha de “criador frustrado” lançada ao crítico? É verdadeiramente impressionante a leitura do pequeno livro de Marcel Pagnol<sup>150</sup>, *Critique des critiques*<sup>151</sup>, onde uma justaposição de fatos subsequentes pode levar a um completo descrédito a toda matéria crítica. E no fundo vamos encontrar origens e explicações para as atitudes em tudo, menos na obra. Os erros cometidos em matéria de julgamento teatral já não têm mais razão de ser hoje. Vai longe o tempo em que contava só o texto, e que um verso harmonioso ou um período brilhante bastavam para páginas de interpretação.

---

<sup>149</sup> O Teatro Rival, situado na Rua Álvaro Alvim, 33, foi fundado em 1934. O Teatro Serrador, situado na Rua Senador Dantas, 13, foi inaugurado em março de 1940 e, em 2016, passou a fazer parte da rede municipal de teatros do Rio de Janeiro. Ambos estão localizados no centro da cidade.

<sup>150</sup> Marcel Pagnol (1895-1974), dramaturgo, crítico de teatro e cineasta, foi membro da Academia Francesa de Letras.

<sup>151</sup> Cf. Pagnol (1949).

Tudo o mais era secundário. Entretanto, as novas correntes aí estão, (novas para nós, que sempre descobrimos a pólvora com algumas décadas de atraso), e a concepção de “ESPETÁCULOS”, já definida, dá margem ao contato com uma série de elementos concretos, que evitam a fluidez das impressões e conceitos, permitindo uma espécie de metodologia. Espetáculo é texto, interpretação, cenário, luz, música, direção, e se quiserem, o próprio público integrado. Sua presença e suas reações podem, às vezes, alterar o ritmo de uma representação, **e a atmosfera**, fator importante (podemos compará-la à temperatura de um determinado corpo) depende desse ritmo. Dentro desses fatores, jogando os mesmos dados, vemos que é possível a existência de uma posição, e isso devido aos elementos de aferição. O julgamento dependerá do tipo de **valores** adotado pelo crítico. Como efetuar um sistema padrão, mesmo relativo a um período, no plano teatral? Francisque Sarcey<sup>152</sup>, abordando a questão no folhetim *Os direitos e deveres do crítico*<sup>153</sup>, com um aspecto particular, parece-nos, que toca só ao autor, depara, na hora da escolha, com o dilema de abandonar ou não o que ficou atrás. Há uma série de gigantes cuja obra trazida à mesa reduziria a nada o original que se assiste, o original comum, de carreira: “Mas devemos nós, de outra maneira, lançar a um canto todas as lembranças, todas as condições da arte antiga, como fizemos com a vara e medidas antigas?”<sup>154</sup> Posição difícil para a crítica, mas que é impossível deixar sem solução, porque, é ainda Sarcey quem o diz “é necessário regulá-la, é necessário ter um ponto preciso ao qual nós a relacionemos.”<sup>155</sup>

Um ponto já abordado antes, toma agora mais importância. O crítico escreve para um jornal, no qual supõem, o leitor vá ser atraído ou repellido, para a casa de espetáculos. Se bem que ainda seja duvidosa, entre nós, pelo menos,

---

<sup>152</sup> Francisque Sarcey (1827-1899), jornalista e crítico de teatro francês. Tido como um dos principais críticos do século 19, Sarcey [...] definia o teatro como uma espécie de ‘arte das preparações’. A exposição do conflito, no primeiro ato, devia ser perfeita, para que os desdobramentos fossem lógicos, sem surpresas ou inverossimilhanças. Era a técnica da então chamada ‘peça-bem-feita’ (FARIA, 1998, p. 149).

<sup>153</sup> Cf. SARCEY, Francisque. Les droits et les devoirs du critique. In: MEYER-PLANTUREUX, Chantal. (Org.). *Un siècle de critique dramatique: de Francisque Sarcey à Bertrand Poirot-Delpech*. Bruxelas: Éditions Complexe, 2003, p. 21-27.

<sup>154</sup> Na edição consultada, em francês: “Mais devons-nous, d`autre parte, jeter dans un coin tous les souvenirs, toutes les conditions de l`arte antique, comme on a fait de l`aune et des vieilles mesures?” (SARCEY, 2003, p. 21). Rawet não indica maiores dados sobre a edição lida, nem explicita se a tradução é sua.

<sup>155</sup> Na edição consultada, em francês: “[...] il faut la régler, il faut avoir un point précis où on la rapporte” (SARCEY, 2003, p. 22).

uma grande influência da crítica sobre o espectador, convém rever esse ponto. Será esse o leitor que o crítico deseja. O que ainda não viu? Mas esse, a não ser que lhe contem a “anedota”, o que em absoluto não é fazer crítica, encontrará pontos que de modo algum poderá compreender. Ainda uma vez utilizamo-nos da autoridade de Buchwald (op. cit. – página 248): “O leitor ideal para uma relação crítica sobre um espetáculo teatral é um só, o que já viu o espetáculo.”<sup>156</sup> Ponto importante porque entra em choque com o sistema atual da organização de teatros, sistema em base de comércio, e das suas relações publicitárias com os jornais, onde uma crítica para quem **já viu** não traz interesses.

Ainda nesse amaranhado de coisas, em que se vai transformando essa tentativa de ficar, por menos, posições, há a situação do indivíduo crítico dentro de uma sala de espetáculos. Ora, as reações diante do palco, muito mais que de um livro, são quase que de caráter emocional. Como se comportará o conjugado crítico-espectador, onde as reações se confundem, mas no qual nem sempre o primeiro estará de acordo com o segundo. Exemplifiquemos. Diante de uma chamada, o espectador pode sair satisfeito, secando as lágrimas que o riso farto, obtido sabe-se lá como, produziu. Como espectador, tendo procurado uma comédia, aquelas duas horas de riso lhe bastaram. O mesmo indivíduo como crítico, terá que analisar a peça, verificar o processo histriônico utilizado, descontar os excessos de algum ator, e, no caso, concluir pela pobreza do espetáculo. As posições extremas serão a participação e a frieza. Será possível dissociá-las sem que a primeira interfira sobre a última? Em que pontos faremos a separação do crítico e do espectador comum? Que valor tem para a crítica a reação desse espectador comum? Deverá ela, além de tudo, analisar os casos em que o conjunto heterogêneo denominado **público** reagir de modo contrário ao dela? Ficaremos com Victor Basch<sup>157</sup>, *Estudos de estética dramática*, quando escreve: “Ele (o crítico) tem – e é o que diferencia do grosso do público – uma experiência que lhe permite estabelecer pontos de comparação, uma cultura que o capacita a distinguir os gêneros e a fixar escalas de valor, um gosto experimentado que o torna capaz de surpreender sob astúcias técnicas dos

---

<sup>156</sup> Não foi possível verificar um trecho da edição em inglês da obra traduzida.

<sup>157</sup> Victor Basch (1863-1944), político francês e professor de germanismo e filosofia na Sorbonne.

velhos roteiros de teatro, a indigência do pensamento e a pobreza de espírito, e, sob as imperícias dos estreantes, promessas novas de talento?”<sup>158</sup>

São questões, além de outras não tocadas, que devem ser colocadas em foco, de modo que se consiga, algum dia, se não uma conquista ideal, uma solução exata para tudo isso, pelo menos um caminho que tenda para esse limite. Uma coisa, porém, fica patente desde já, e Buchwald demonstrou-a. A crítica militante só perderá as amarras e encontrará campo para uma atividade consciente e metodizada, quando a própria estrutura da máquina teatral se tiver modificado, e queiram ou não, quando desaparecerem interesses monetários e o teatro passar a ocupar uma finalidade bem diversa da que tem hoje.

Tentamos com uma exposição de certos problemas pôr em mira as diversas posições de uma crítica teatral, mostrar questões que se ligam intimamente com o teatro atual, deixando outras, como a discussão até sobre a “casa de espetáculos” ideal em sua forma e na disposição do palco, por levar-nos um pouco para o outro campo. Algum dia trataremos dela também.

### **A PROPÓSITO DE UMA ENTREVISTA**<sup>159</sup>

Esse artigo deveria ter sido publicado há mais tempo, em junho propriamente dito, já que a entrevista a que nos referimos é do dramaturgo Nelson Rodrigues, concedida a Otto Lara Rezende no primeiro número da revista *Comício*<sup>160</sup>. Injunções de ordem interna da *Revista Branca*, como os números especiais dedicados ao modernismo, levaram-nos a adiá-lo. Terá perdido a oportunidade? Não o cremos. Os conceitos emitidos pelo autor, na certa, não terão mudado no espaço de meio ano, acrescentando-se o amortecimento que

---

<sup>158</sup> Na edição consultada: “Il a et c'est qui le différencie du gross du public – une culture qui l'autorise à distinguer entre les genres et à fixer des échelles de valeur, un goût exercé qui le rende apte à surprendre, sous les roueries techniques des vieux routiers de théâtre, l'indigence de la pensée et la pauvreté de l'âme, et, sous les maladresses des débutants, des promesses neuves de talent?” (BASCH, 1939, p. 7). Rawet não explicita a edição utilizada, nem a autoria da tradução.

<sup>159</sup> RAWET, Samuel. A propósito de uma entrevista. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. [?], out. p. 2, 5 e 11, 1952c.

<sup>160</sup> Em dezembro de 2000, a *Veredas*, revista do CCBB, publicou uma versão com os principais trechos da entrevista de Nelson Rodrigues a Otto Lara Resende. A revista não explicita, por outro lado, em quais momentos do texto original as supressões foram realizadas. Para compulsar os trechos a que Rawet se refere, consultou-se a edição publicada pela *Veredas* (RODRIGUES, 2000).

o tempo trouxe à troca de injúrias entre o entrevistado e o Sr. Oswald de Andrade<sup>161</sup>. Troca que em nada aclarou o assunto, pois os termos em que se desenvolveu foram, mais ou menos, os seguintes: “Com as orelhas abatidas, corroído pela sarna da idade, o quadrúpede gagá não tem vez. E mesmo quando escouceia, contra mim, sente-se que suas ferraduras estão frouxas” (Nelson Rodrigues: *Última Hora* de 9 de junho de 1952)<sup>162</sup>. Se há algo que não nos leva a deixar no esquecimento a entrevista é a crença, e a certeza, de que há certos assuntos que merecem ser encarados com seriedade, ou pelo menos, que não permitem mais o tom disparatado e anedótico de certas tiradas muito a gosto dos mil e novecentos e vinte. E outra certeza, ainda, de que quando as palavras perdem o nexos, ou o produto é falso, ou traz a capa da mistificação.

Gostaríamos, se nos fosse possível, de desligar o autor teatral do homem que concede a entrevista. Acompanhar-lhe o raciocínio simplesmente como jornalista ou intelectual. Não é nosso intuito analisar, novamente agora, a obra, mas sim as palavras. Infelizmente, nem sempre isso será possível, já que homem e obra, pensamento e realização, acabam atuando mutuamente entre si. Assim, não é estranhável a comparação entre as últimas peças do autor e as ideias expostas a Otto Lara Rezende. Estas últimas, colhidas e acumuladas da entrevista, revelam a presença de um espírito que esposa as ideias mais reacionárias no plano do pensamento. Tem-se a impressão de um homem completamente deslocado de seu tempo, e que ao invés de tentar ir além, procura o caminho da marcha à ré: “Toda pessoa que perdeu a inocência, que um dia praticou o ato sexual, é, a meu ver, um ser perdido, devorado pela voragem do desejo insaciável.”<sup>163</sup> Assim, reage à manifestação da natureza, e dá como solução, “a única solução para o problema sexual”: a castidade, inspirando-se na igreja católica ao impor a castidade clerical. O autor, assim, remonta a instituições medievais, superadas, para apoiar o seu raciocínio, e, naturalmente, se quiséssemos fazer blague, crê na existência da **geração espontânea**. A seguir, dá uma definição que alguém, algum dia, incluirá em um dicionário histriônico: **Materialismo: “O materialismo é, para mim, uma**

---

<sup>161</sup> Nesse conjunto de textos publicados na *Revista Branca*, Rawet sempre grafa “Oswald”.

<sup>162</sup> Rawet cita trecho do texto “O venerando animal” (RODRIGUES, 1952, p. 4).

<sup>163</sup> Cf. Rodrigues (2000, p. 23).



**atitude profundamente imbecil. Materialista é aquele que chutou a imortalidade, preferindo ver o homem apenas como um ser desprezível.”**<sup>164</sup>

Eis aí como se resolve rapidamente um problema filosófico, e com que segurança se refuta uma posição diante da vida que a ciência dia a dia vem comprovando. “Para rejeitar Marx, basta, a meu ver, a circunstância de ele ter ignorado o problema da Morte”<sup>165</sup>. Pronto! E pegar Marx, enfiá-lo numa gaveta, e está acabado! Um homem em cuja obra os mais encarniçados inimigos têm procurado mergulhar à procura de argumentos que lhe invalidem as ideias, ou que mostrem suas contradições, ou ainda a impraticabilidade de realização no terreno prático de uma concepção que, para eles, talvez deva ser somente teórica, um homem que revolucionou uma época mergulhando no campo científico, fugindo à metafísica enredada, à procura do terreno firme onde os dados fornecidos pela História pudessem ser agrupados sob forma de leis, um homem desses é negado em duas palavras por outro que, temos quase a certeza, nem suas ideias conhece. Como aquela definição de materialismo, a conclusão sobre Marx só podia ser esta: ignorou o problema da Morte.

Mas, como há uma certa lógica nesta desordem figurada! E ainda a atitude absolutista, medieval, que toma ao responder à pergunta:

— “Você admite que as descobertas científicas mudem o homem:

— Não; **nada o transforma.**”<sup>166</sup>

Como pensamento e comportamento se unem no homem: **“Muito mais trágico do que as duas guerras deste século é a dor de cotovelo.”**<sup>167</sup> Sob aspecto genérico essa afirmação só pode revelar um desfibramento emocional ou a completa ausência do que, corriqueiramente, chamamos **sentimento de humanidade**. “A mulatinha que no Encantado toca fogo na roupa tem mais valor dramático e poético do que 500 mil chineses urrando de fome.”<sup>168</sup> Relativo e discutível esse ponto de vista estético do autor. Mesmo levando em conta o problema do espaço, a que talvez queira se referir, o que aí está, implicitamente, é uma atitude diante da vida, coerente, (sim, há coerência), com os pontos acima

---

<sup>164</sup> Cf. Rodrigues (2000, p. 23, grifos do autor).

<sup>165</sup> Cf. Rodrigues (2000, p. 24).

<sup>166</sup> Cf. Rodrigues (2000, p. 24, grifos do autor).

<sup>167</sup> Cf. Rodrigues (2000, p. 24, grifos do autor), em que as expressões “duas guerras”, utilizadas por Rawet, aparecem como “duas guerrinhas”.

<sup>168</sup> Cf. Rodrigues (2000, p. 24).

expostos, e ainda a posição tomada no problema do divórcio. Como não podia deixar de ser: e é nisso que notamos a lógica e a coerência do encadeamento, Nelson Rodrigues é antivorcista. “Nelson Rodrigues faz a apologia da doença e se refere, com o maior desprezo, à mania da saúde, à higiene, à eugenia”, conclui o repórter<sup>169</sup>. Pedimos desculpas ao leitor pelo número grande de transcrições, mas a isso nos leva a vontade de oferecer um panorama do que sejam as ideias do autor que nos deu *Álbum de família*, *Doroteia*, *Valsa n° 6* etc. O santo de sua preferência? “São Damião, que morreu leproso. Que sorte invejabilíssima”<sup>170</sup>. Ideal que define toda uma atitude, todo um mundo de conceitos, que à pergunta: “Que acha da Paz”, responde: “Uma palavra repugnante”<sup>171</sup>. E, se as palavras não perderam o nexos, se, em média, apresentam para todos as mesmas facetas, no plano da compreensão normal, então que farto material não estará agora reunido para confirmar ou aclarar se crítico os pseudo pontos-estranhos, as falsas atitudes, e uma certa abstração do humano, em sua obra, do humano a que, metafisicamente, tanto se apegam.

Mas, prossigamos, focalizando o particular, saindo um pouco da generalização. Vejamos o que há sobre o teatro. Julgamos aí, (já que se trata de um autor famoso, cuja peça *Vestido de noiva* é, inegavelmente, um dos pontos altos de nossa incipiente dramaturgia), que haveria mais ponderação ou respeito. Novamente, o que o paira é um ar de troça e irreverência, além de certas coisas infundadas:

“— O modernismo criou condições para a receptividade de um Teatro Vanguarda?

— Não, nenhuma”<sup>172</sup>.

Essa é uma delas. Gostaríamos de saber se *Vestido de noiva* nada deve ao período que se seguiu ao modernismo<sup>173</sup>. Como seria recebida a peça se outra mentalidade na poesia, nas artes plásticas, não se tivesse estabelecido. Não sendo no modernismo, onde encontrou o autor a fonte dos diálogos, da

<sup>169</sup> Esse tópico relacionado a divórcio parece sofrer um dos recortes realizados pela revista *Veredas*. Na edição consultada, esse comentário de Resende, destacado por Rawet, não aparece. Cf. Rodrigues (2000, p. 24).

<sup>170</sup> Questão suprimida pela revista *Veredas*. Cf. Rodrigues (2000, p. 25).

<sup>171</sup> Cf. Rodrigues (2000, p. 25).

<sup>172</sup> Cf. Rodrigues (2000, p. 24).

<sup>173</sup> Na publicação da *Revista Branca*, o termo aparece com a primeira letra em maiúscula, o que não representa o padrão adotado nas demais ocorrências. Por isso, optou-se pela alteração e registro dessa ocorrência com o eme minúsculo.

linguagem, dessa e das pelas subsequentes? É fato, o modernismo não nos deu um teatro, mas sua presença agiu em outros meios, criou outro público, acostumou a outros padrões, ou mesmo à ausência de padrões.

— O teatro viveu sempre, em todos os tempos, escravizado ao público, como seu servo e vassalo. Que é o público, no entanto? É o número, é o ajuntamento, é a soma de indivíduos. É, portanto, a anulação do bom espectador, do único possível e desejável, aquele que está em solidão<sup>174</sup>.

Uma refutação completa a tudo que a experiência e o caráter intrínseco do gênero exigem: o fenômeno coletivo. O homem que nega a existência do gênero dramático, que vai a ponto de afirmar que ele nem nasceu ainda, (será preciso uma demonstração em contrário?), reafirma a linha de seu pensamento ao recolher-se a um individualismo extremado que em síntese constitui a negação do teatro. A comparação com o romancista, e o desejo de atingir o seu ideal, é uma atitude contraditória a qual leva à confusão de ideais. Desejando, no seu ímpeto de absoluto, eliminar o espectador, o diretor e o ator, utiliza-se de uma geometria *sui generis*: “triângulo de caftinização”<sup>175</sup>. Gostaríamos, sem ser irreverentes, de saber quem é a prostituta?

Há que voltar à acima denominada lógica e coerência. Com o seu reacionarismo ideológico não pode almejar a um público ideal, ou pelo menos que tenda para esse limite, e que encontre condições apropriadas de receptividade. Outros o tentaram. Conseguiram. Ou a época lhes foi propícia, talvez por se situarem nela e não procurarem o alheamento. O autor, no caso, vai ao radical, elimina. Em lugar de pensar em atores e diretores que tendam para um limite de perfeição, recua e reduz a zero sua ação. Afimar, comparando com o poema, que o teatro não precisa ser representado é ir às raias do absurdo. O criador sabe que, do pensamento à obra, há o elemento irrealizável, o que a

---

<sup>174</sup> Rawet realiza uma supressão nas intervenções de Otto Lara Resende, dando mais agilidade ao seu texto. Na edição consultada:

— O teatro viveu sempre, em todos os tempos, escravizado ao público, como seu servo e vassalo. Que é o público, no entanto?

— **Pergunta Nelson Rodrigues.**

**E responde:**

— É o número, é o ajuntamento, é a soma de indivíduos. É, portanto, a anulação do bom espectador, do único possível e desejável, aquele que está em solidão (RODRIGUES, 2000, p. 20, grifos no original).

<sup>175</sup> Cf. Rodrigues (2000, p. 22).

palavra ou gesto não traduzem, e sua tentativa eterna é a busca dessa concretização. No caso do teatro, esse elemento tem dois tempos: o primeiro, do pensamento ao texto, o segundo, do texto ao espetáculo. E nunca o círculo do último com o primeiro é formado. Desfazem-se pela própria condição humana. E o justo seria também a constante busca no sentido de [...] <sup>176</sup> a linha e fechar o círculo. A Nelson Rodrigues esse não é um ideal sensato. A sua satisfação será conseguida com a anulação desse triângulo, com a sua redução a um ponto, que seria a única e exclusiva presença do autor, já que o mesmo deve se encontrar no centro desse triângulo. E isso parece querer chegar: **“O ato criador se basta. É como o homem que realiza o ato sexual, sem pensar em qualquer outra coisa do mundo”**<sup>177</sup>. Será patente o primeiro ponto? Haveria aí um longo problema a discutir: **a comunicação**. Mas o que desejamos ressaltar, é, apesar tudo, a contradição que o enunciado gera no próprio entrevistado. Se deseja equiparar o ato criador com o ato sexual gratuito, quer-nos parecer que não o deve considerar tão importante, pois que para o segundo aconselha a mais completa castidade. **Anularemos também o ato criador?** Contradições. Disparates sob uma capa de seriedade fingida, ou angústias da atitude, eis em suma o que revela a entrevista. É uma posição que define o autor, que justifica suas atitudes estéticas, e que dá margem, como foi dito acima, à compreensão de sua obra.

Sua posição é de completo negativismo, e o repositório de ideias sobre tudo e todos é absurdo, se quisermos levá-lo a sério. O que comove é ver o vazio em que nos encontramos, em que, à exceção de Oswald de Andrade (e como!) e alguns leitores de *Comício*, ninguém mais tomou conhecimento do assunto. Não lhe deram importância? Impossível. O nome que as firma não é desconhecido e, apesar de tudo, representa algo em matéria cênica. Mesmo os que sempre lhe negaram, em absoluto, a obra, não se manifestaram. E feita, ou não, com esperanças polêmicas, a entrevista encerra em si matéria de discussão e de resposta. Se não o fizeram porque desejavam fugir às amolações de uma polêmica, concordavam e contribuía para um ambiente de pasmaceira que se vai formando, onde a irresponsabilidade vem grassando, e até as palavras vêm perdendo o nexos. Quanto aos que aceitam integralmente Nelson Rodrigues,

<sup>176</sup> Termo ilegível, provavelmente, um verbo no infinitivo, a exemplo de fechar, ligar, juntar.

<sup>177</sup> Trecho suprimido pela edição da *Veredas* (RODRIGUES, 2000).

descobrimos fontes psicanalíticas, existencialistas, ou similares, para explicar suas produções, concordarão em completo com os termos da entrevista. Também, para eles, não houve assunto nenhum a merecer comentários em período que se comenta tanta banalidade? Tudo nos leva a crer que é bem melancólica a situação. Infelizmente.

## ENTREVISTA COM ADOLFO CELI<sup>178</sup>

Já tínhamos assistido às duas *Antígones*<sup>179</sup>, apresentadas pelo Teatro Brasileiro de Comédia, e apesar dos pontos de discordância que poderiam ser levantados quanto a uma ou outra interpretação, tanto na linha do texto, como na do ator, a conclusão a que chegamos é que o espetáculo é, de fato, algo de sério em meio ao que estamos acostumados a ver. Houve apuro, e o Coro, magnífico, dava-nos uma prova disso, tanto pelo modo uniforme e perfeito de expressão, como pelas máscaras de Darcy Penteado. Paulo Autran<sup>180</sup>, Ziembinski, Cacilda Becquer<sup>181</sup>, Jaime Barcelos<sup>182</sup>, Luiz Linhares<sup>183</sup>, Sérgio Cardoso<sup>184</sup> e outros davam-nos o ensejo de ver um trabalho equilibrado, com um ou outro momento de grandeza. Mas o nosso intuito aqui não é fazer a crítica do espetáculo, e sim apresentar a entrevista com seu diretor, Adolfo Celi. Após uma série de contratempos, desencontros, conseguimos a palestra. Às cinco e meia de uma segunda-feira, estávamos em seu escritório, no primeiro andar do edifício do TBC. Celi estava preparado já para o nosso interrogatório.

— Que características tem como essenciais na Tragédia Grega?

— Em primeiro lugar, a presença do Coro, como um ponto de transição entre o público e as personagens. Depois, poderíamos colocar o fato da ação concreta, do **acontecer**, passar-se fora da cena. Quanto às unidades

<sup>178</sup> RAWET, Samuel. Entrevista com Adolfo Celi. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. [?], dez. p. 5 e 11, 1952d.

<sup>179</sup> Em 1952, o Teatro Brasileiro de Comédia montou no mesmo espetáculo o original grego de Sófocles (ca.496 a.C-ca.405 a.C) e a leitura moderna de Jean Anouilh (1910-1987).

<sup>180</sup> Paulo Paquet Autran (1922-2007), iluminador, tradutor, diretor e ator, nascido no Rio de Janeiro.

<sup>181</sup> Cacilda Becker Yáconis (1921-1969), produtora, diretora e atriz, nascida em Pirassununga, São Paulo.

<sup>182</sup> Jaime Jaimovich (1930-1980), ator e diretor, nascido no Rio de Janeiro.

<sup>183</sup> Luiz Gonzaga Linhares (1926-1995), dramaturgo, ator e diretor de teatro, nascido em Minas Gerais.

<sup>184</sup> Sérgio da Fonseca Mattos Cardoso (1925-1973), figurinista, cenógrafo, ator e diretor de teatro, nascido em Belém, Pará.

aristotélicas, são fundamentais, sendo ponto marcante a ausência de ações laterais que dispersem o movimento de ideias, como é frequente nos dias atuais. Creio que o papel da Mitologia na Tragédia é o de simples fornecedor de assunto, sendo o elemento essencial, o mais essencial para mim, a *kátharsis*, a purificação das dores e sofrimentos. Por isso acredito que um público moderno possa aceitar uma tragédia antiga. O público hoje ainda sente. Não reage pelo lado sentimental, e sim pelo lado heroico. Outra característica a assinalar seria a luta de conflitos que se cristalizam e se resolvem. — Para concretizar esse ponto, Celi dá-nos uma imagem geométrica de compreensão não muito fácil. — É como uma parábola que precipita em um ponto. Sob o ponto de vista ideológico, há a observar a presença de um determinismo apriorístico, de um futuro implacavelmente determinado pelo passado e pelo presente, ao qual o Homem não pode fugir.

— Quais os aspectos que interessaram na *Antígone*, de Sófocles?

Falando como diretor, posso dizer-lhe que uma peça me interessa por vários aspectos, que me possibilitem realizar uma síntese, partindo, é lógico, de uma análise. É preciso entrar nos segredos que o texto possa encerrar. No caso particular, o que me interessou na *Antígone*, de Sófocles, foi seu problema político, fortemente presente. Considerando os dois espetáculos, foi o contraste que me levou a eles. Na peça grega, há um lado moral e político bem definido, na moderna, há a presença de um individualismo anárquico, de um determinismo demagógico e reacionário. Estas as razões que me levaram a apresentá-los juntos. É a valorização pelo contraste.

— Considera a *Antígone*, de Anouilh, tragédia? Sim? Não? Por quê?

— Não! Evidentemente, não! A coisa mais estranha é que o Coro dessa peça consegue determinar as diferenças entre drama e tragédia. — Falando delas, diz: “No drama, talvez poderíamos salvar, na tragédia não há nada a tentar”. — Celi não tem o texto à mão, por isso faz ressalvas quanto à forma da frase. — O que determina a Tragédia é o contato que tem a personagem com algo metafísico, abstrato. No drama esse contato se transfere para a consciência. Nisso voltamos um pouco à primeira pergunta. Tragédia é um fato coletivo. O Drama é individual. Traria ao Drama o que me interessou em Sófocles: o caráter orgiástico que tem por base, e que determina uma certa angústia. Sob aspectos de atualidade, creio ainda que a tragédia grega é mais

atual que os mistérios da idade média, que, esteticamente, considero decorativos. Falta-lhes conflito e morte. Parece que me afastei um pouco do assunto, mas em linhas gerais a explicação atinge o meu objetivo: não considerar a peça de Anouilh tragédia, e sim drama.

— Crê na existência de uma tragédia Moderna<sup>185</sup>?

— Em primeiro lugar, acho impossível chamar um drama de tragédia, como se vem fazendo na época atual. Isso constitui mais um título que uma explicação estética, ou uma posição estética, melhor dito. Para mim, a tragédia para em Shakespeare, podendo-se, ainda, se quisermos, encontrar certas características em Corneille<sup>186</sup> e Racine<sup>187</sup>. Vestir o mito com roupas modernas não tem significado em si, a não ser que se procure pelo símbolo não as soluções antigas, mas outras. Mas, ainda, há os que preferem correr nos trilhos do *snobismo*, tentando explicar por palavras o que não existe em conteúdo. Creio, sim, no aparecimento de um surto teatral com as características da Tragédia, mas que não se pode definir ainda. Isto será produto dos acontecimentos mundiais que hão de determinar uma temática. A ONU<sup>188</sup> parece-me um deles.

— Como encara as relações do teatro com a moral ou religião?

— Sob um ponto de vista imediato ele prescinde desses dois elementos. Mas, melhor analisado, é impossível negar a interação. Podendo ser um conflito de ideias, o teatro, estas não deixarão de ter suas fontes em um dos dois fatores. Até hoje, a religião teve grande importância. Quanto à moral, seria um assunto longo a discutir. Em princípio, não considero nenhum teatro imoral em si. Como a Arte, tem outros fins.

— Como diretor, em que sentido vê a formação de uma dramaturgia brasileira?

— É uma pergunta difícil esta. Para mim, o teatro deve seguir o mais perto possível os elementos mais desenvolvidos do país, em sua organização em sua vida, e disso extrair um estilo. Quer um exemplo? Shaw podia ser poeta, mas tinha para polemista. Foi fiel à época, e da polêmica atingiu o teatro, que não deixa de ser uma tribuna. No Brasil teria que ser a mesma coisa. Deveria haver

<sup>185</sup> Rawet grafa o termo em maiúscula.

<sup>186</sup> Pierre Corneille (1606-1684), dramaturgo francês.

<sup>187</sup> Jean Baptiste Racine (1639-1699), poeta, dramaturgo, matemático e historiador francês.

<sup>188</sup> A Organização das Nações Unidas (ONU) foi criada em 1945, logo após o final da Segunda Guerra Mundial, em 1944.

mais preocupações com a situação geral, com a posição do país em relação a outras nações, enfim, procurar dar características no teatro do Homem Brasileiro. Não há, infelizmente, esta preocupação de autenticidade, notando-se mais influências literárias que outra coisa. Creio, e é um pouco perigosa minha afirmativa, que, por enquanto, não há ainda dramaturgia. Existem tentativas. Aliás, no momento, o problema não é local. O mesmo acontece na Itália, na América. Um Tennessee Williams e Arthur Miller são exceções. Não pode mesmo dizer se ficarão. Quanto a Nelson Rodrigues, vejo por enquanto uma procura de elementos psicanalíticos de terceira mão. Não vejo a necessidade em fazer algo já superado em suas fontes. Mas é cedo para julgar. Quer me parecer ainda, e isso talvez explique o caso que os movimentos de renovação que se produziram na Europa, há dois ou três decênios, só agora vão sendo feitos por aqui. Pelo menos em teatro.

— Tem algumas ideias próprias no sentido de renovar a **direção** de um espetáculo?

— Falar em renovar é uma coisa muito vaga. Há posições individuais em relação à obra. Pessoalmente, considero ainda o texto como a coisa mais importante. O papel do diretor é encontrar o tom que cada um encerra. Ele sugere e inspira o tom do espetáculo, os caminhos que devem ser seguidos etc. Não existe para mim interpretação romântica ou realista de uma peça, existe sim, uma peça que define o caráter da representação. — A esse respeito, Celi mostra-nos o programa distribuído pelo TBC, onde há um artigo seu: “Texto e Interpretação nas Antígonas”, chamando a atenção para um trecho: “Precisamos analisar minuciosamente os mais escondidos motivos subconscientes da obra: procurar a veia sutil da intuição criadora; diante dos conflitos dramáticos, pesquisar as razões íntimas que os determinam; localizar o fortuito e o preconcebido; acompanhar atentamente o processo de transformação dos personagens no decorrer da peça, sem nos deixarmos seduzir por categorias físicas ou éticas preestabelecidas, sem nos deixarmos enganar, nem pela ‘temática’, do escrito (que muitas vezes é uma superestrutura sem inspiração) nem pelo estilo de suas obras anteriores ou posteriores. Precisamos alcançar, afinal, a essência nua do drama, seu primeiro sentido, sua inspiração originária,



a quem daremos finalmente um nome. Será este o 'tom', capaz de guiar e unificar o espetáculo."<sup>189</sup> Estão aí meus pensamentos sobre o assunto.

A respeito de seus trabalhos nada sabe ainda. O repertório de 1953 ainda não foi escolhido, pretendendo fazer um filme, este ano ainda, para a Vera Cruz<sup>190</sup>. Com a entrevista quase no fim, a hora adiantada já, quase sete horas, Celi examina o exemplar da *Revista Branca* que lhe levamos, e anima-nos em nosso esforço. Lamentou a separação existente, em São Paulo, pelo menos, entre os homens de letra e os de teatro. Falou-nos em um plano seu para a aproximação das duas classes, na certeza de que a mesma seria benéfica. Muita coisa pode ser anotada. Ficou apenas em palestra. Mas o essencial estava registrado.

### **TEATRO NO MODERNISMO (Oswald de Andrade)<sup>191</sup>**

Um fenômeno, até certo ponto inexplicável aos que se interessam pela literatura dramática em nosso país, foi o relacionado com a eclosão e o desenvolvimento do movimento modernista<sup>192</sup>. Às discussões inúteis e estéreis sobre a inexistência dessa literatura, basta retrucar com um exame do passado, recente, é fato, mas sempre passado. O que causa espanto é a atitude do Movimento em relação ao teatro. A Semana surgiu como um organismo vivo a querer substituir outro, caduco, em decomposição. Graça Aranha<sup>193</sup>, papa tão discutido e negado, no discurso inaugural exorta a uma libertação de cânones, a uma revalorização da língua contrariando Academias, a uma libertação de formas e cores na poesia e nas artes plásticas. Os outros documentos da época são todos mais ou menos nesse sentido. E a ribalta? Referências nulas a uma necessidade de renovação, tentativas inexistentes de revolta. Considerariam a

---

<sup>189</sup> Não foi possível conferir o programa do espetáculo.

<sup>190</sup> A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em São Bernardo do Campo pelo empresário e diretor teatral Franco Zampari (1898-1966) e pelo industrial e político Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), atuou entre 1949 e 1954.

<sup>191</sup> RAWET, Samuel. Teatro no Modernismo (Oswald de Andrade). In: COELHO, Saldanha. (Org.). *Modernismo: estudos críticos*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1954, p. 101-111.

<sup>192</sup> Na publicação da *Revista Branca*, o termo aparece com a primeira letra em maiúscula, o que não representa o padrão adotado nas demais ocorrências. Por isso, optou-se pela alteração.

<sup>193</sup> José Pereira da *Graça Aranha* (1868- 1931), escritor e diplomata nascido em São Luiz, Maranhão proferiu, em 13 de fevereiro de 1922, a conferência intitulada: "A emoção estética na arte moderna". Ocupou a cadeira 38 da Academia Brasileira de Letras, posto que renunciou em 18 de outubro de 1924.

literatura dramática sem importância no panorama cultural? Impossível. Os chefes da Semana, em maioria, conheciam e refletiam tendências europeias, onde desde o início do século fervilhavam reformadores. Da França, vinham os ecos, amortecidos ou não, das experiências de Paul Fort<sup>194</sup>, Antoine<sup>195</sup>, Copeau<sup>196</sup>. Nem tudo era *Follies Bergères*<sup>197</sup>. Gordon Craig<sup>198</sup>, Reinhardt<sup>199</sup> eram nomes de evidência nos movimentos cênicos. Os grupos de renovação nunca esqueceram a arte dramática, que, pela própria essência, mais se adaptava à polêmica. Note-se o caso de Hugo, com *Hernani*<sup>200</sup>. Os surrealistas também não o esqueceram. E não se veja nisso uma simples arma de entrar em contato mais direto com o público ou de causar escândalo mais rapidamente. As horas de crise são totais, também as de revolta. Quando uma poesia e ficção de um povo estão esgotados, a literatura dramática também o está. Reflexo. E é dessa necessidade conjunta de salvar a Arte que nascem os movimentos de revolta. Entre nós, Malfatti e Segall mudaram os rumos da pintura. Mário de Andrade e outros, o da ficção, e da poesia nem convém falar, que é o que mais se fez durante todo o período. Teatro? Parece não se ter cogitado da coisa. Só mais tarde Álvaro e Eugênia Moreira iriam desenvolver um trabalho intenso com o seu Teatro de Brinquedo<sup>201</sup>, que resultaria num benefício para a renovação de atores e diretores, mas, no plano do autor, que nos interessa no momento, quase nada acrescentaria, com uma ou outra exceção, como a de Carlos Lacerda<sup>202</sup>, que parece não ter repetido a experiência. Posterior, também, ao início do

---

<sup>194</sup> Jules Jean Paulo Fort (1872-1960), poeta e dramaturgo francês.

<sup>195</sup> André Antoine (1858-1943), ator, diretor, dramaturgo, crítico de teatro e cineasta.

<sup>196</sup> Jacques Copeau (1879-1949), ator, dramaturgo e crítico de teatro.

<sup>197</sup> Casa de música parisiense, tipo cabaré, cujo auge da fama data de 1890. O espaço foi muito utilizado por espetáculos de revista e comédias musicais no início do século 20.

<sup>198</sup> Edward Henry Gordon Craig (1872-1966), ensaísta, ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro, nascido na Inglaterra.

<sup>199</sup> Max Reinhardt (1873-1943), produtor e diretor de teatro austríaco.

<sup>200</sup> O drama *Hernani* (1830) foi escrito pelo dramaturgo Victor-Marie Hugo, autor de obra vasta nos campos do ensaio, do romance e da poesia.

<sup>201</sup> Álvaro Maria da Soledade Pinto da Fonseca Vellinho Rodrigues Moreira da Silva (1888- 1964), poeta, dramaturgo, diretor teatral, jornalista e radialista, formou com a sua esposa Eugênia Álvaro Moreyra (1898-1948), jornalista, atriz e diretora de teatro, em 1927, na cidade do Rio de Janeiro, a Cia. Teatro de Brinquedo, responsável por transformações do processo de criação e produção de espetáculos.

<sup>202</sup> Carlos Frederico Werneck de Lacerda (1914-1977), jornalista e político, fundou o jornal *Tribuna da Imprensa* e a editora Nova Fronteira. Em 2003, a editora da UnB publicou as peças *O Rio; Amapá ou O Lobo Solitário; Uma Bailarina Solta no Mundo*, até então, inéditas em livro (LACERDA, 2003).

movimento, foi o Teatro de Experiência do Clube dos Artistas Modernos<sup>203</sup>. Encenou o bailado de Flávio de Carvalho, *Deus morto*<sup>204</sup>, e teve a interdição da polícia ao desejar montar *O cavalo e o homem*<sup>205</sup>, de Oswald de Andrade.

Seria tão bisonha assim a ribalta nacional antes de 22, a ponto de não despertar quase interesse ou reação? Não nos parece. Uma revisão de jornais anteriores à Semana oferece uma ideia animada dos espetáculos, e os relatos do início do século, e anteriores, dão-nos a medida do entusiasmo dos intelectuais pela cena. Ficou no anedotário a figura de Machado de Assis rebocando o carro da Candiani<sup>206</sup>, e a de Paula Nei<sup>207</sup>, em seu arroubo por Sarah Bernhardt<sup>208</sup>. Havia, portanto, interesse e, às vezes, arrebatamento, dos escritores pelas coisas do palco. Os grandes nomes da poesia e da ficção não se furtavam à atração da montagem. Gonçalves Dias, Pôrto Alegre<sup>209</sup>, Machado de Assis, José de Alencar, Macedo. Pouco importa, agora, o julgamento de valor, o fato é a sua existência. Esses, os nomes que ficaram. E os outros? Mesmo longe da Capital, não deixou de haver uma produção considerável. Dramas românticos ou realistas, tragédias em 5 atos com prólogo, epílogo etc., comediinhas em um, três ou mais atos. Isso ficará patente no dia em que se organizar uma bibliografia de peças editadas no país. Se bem que a quantidade não importe em valor, não produziria nada todo esse acúmulo de 1922, no sentido de provocar reação, ou uma força de podagem, pelo menos? Coelho Neto vinha fazendo seu teatro de costumes e uma geração surgia que iria dar em linhagem direta os Gastão Tojeiro<sup>210</sup>, Paulo Magalhães, Matheus Fontoura<sup>211</sup>, Abadie Faria-Rosa<sup>212</sup> etc. À luta da Semana, entre um subjetivismo proclamado, um universalismo desejado, e um nacionalismo intentado, isso parece não ter interesse. As revistas da época, e dos grupos, não lhe concedem

---

<sup>203</sup> O Clube dos Artistas Modernos (CAM) foi criado em 24 de novembro de 1932, na cidade de São Paulo, sob a liderança de Flávio Rezende de Carvalho (1899-1973), pintor, desenhista, arquiteto, cenógrafo, decorador, escritor, teatrólogo, engenheiro.

<sup>204</sup> *O Bailado do Deus Morto*, de Flávio de Carvalho, foi encenado em 1933.

<sup>205</sup> Escrita por Oswald de Andrade em 1935 para o Teatro de Experiência de Flávio de Carvalho.

<sup>206</sup> Carlotta Augusta Angeolina Candiani, ou Augusta Candiani (1820-1890), cantora lírica italiana que fez muito sucesso nos palcos do Rio de Janeiro.

<sup>207</sup> Francisco de Paula Ney (1858-1897), jornalista e poeta nascido no Rio de Janeiro.

<sup>208</sup> Henriette Rosine Bernhardt (1844-1923), atriz francesa.

<sup>209</sup> Manuel José de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), escritor, político e jornalista.

<sup>210</sup> Gastão Tojeiro (1880-1965), dramaturgo, nascido no Rio de Janeiro.

<sup>211</sup> Mateus Hofmeister Borges da Fontoura (1899-1959), crítico, tradutor e dramaturgo.

<sup>212</sup> Abadie Faria-Rosa (1889-1945) tradutor, desenhista, pintor, dramaturgo e diretor de teatro.

grande importância. De suas figuras, a que mais estaria indicada à tarefa, pela multiplicidade de recursos, e pelo diálogo, era Mário de Andrade. Mas esse que fez de tudo, esqueceu-se da forma dramática. Não totalmente. Ficou numa brincadeira: *Moral cotidiana*. Tragédia. (Juro que é Tragédia) (sic), publicada em *Estética*<sup>213</sup>. Nada mais. O dramaturgo em potencial nos contos, e na própria linguagem dos romances, ficou mesmo em potencial.

A única figura que se pode considerar, apesar, também, da atividade ramificada, como tendo abordado o problema, é Oswald de Andrade. Foi além ainda. Intercalando sua produção poética e a de romance com peças teatrais, nenhuma representada até hoje, deixou *O homem e o cavalo* (São Paulo, 1934) e *A morta – O Rei da Vela* (José Olímpio - 1937)<sup>214</sup>.

Oswald de Andrade vinha, enfim, uma década quase após a Semana, tentar a tão esperada renovação, tendo atrás de si o panorama exposto acima, ao qual convém acrescentar a figura de Roberto Gomes, o único comediógrafo de importância, que, com originais como *O Canto sem palavras*<sup>215</sup>, conseguia manter um bom nível cênico, além de ser dono de uma técnica sóbria e segura, destoante, e superior, ao de sua época. Os tempos, entretanto, eram outros. O teatro como transposição de uma realidade a outra já não encontrava o seu equivalente, no espaço e no tempo. Daí a sua defasagem em ambos, e a figura deformada que apresenta ao observador interessado. Apesar dos sucessos, como Arte não podia se contentar com as reminiscências românticas que um Oduvaldo Vianna<sup>216</sup> vinha despertar. E esses sucessos se explicam, e se baseiam, na emoção. É sempre fácil explorar a emoção de um público. E é fácil, também, o oposto, na reação, cair no antiemocional, no cerebral, cortando as veias de comunicação com a plateia, e frustrando a realização. Se Oswald de Andrade, ao escrever sua primeira peça, tivesse levado em conta esses elementos, talvez os produtos fossem bem diferentes, e as consequências também: “O Teatro é um jogo de emoções, é preciso não esquecê-lo”, diz André

---

<sup>213</sup> Rawet menciona o projeto de peça teatral, *Moral quotidiana*, cujo título vem acompanhado por esta classificação: “tragédia”, escrita em 1922. Publicada por Mário de Andrade em *Primeiro andar*, 1926, a obra apresenta ainda uma nota com as expressões que Rawet coloca entre parêntesis: “Juro que é Tragédia”, acentuando esse efeito de um conto que parodia a tragédia (ANDRADE, 2013, p. 172-180).

<sup>214</sup> Edição dupla.

<sup>215</sup> Peça de 1912.

<sup>216</sup> Oduvaldo Vianna (1892-1972), dramaturgo, produtor, roteirista de cinema.

Villiers, n' *A psicologia da arte dramática* (Armand Colin – 1951)<sup>217</sup>, e é o esquecimento dessa premissa que leva quase sempre a equívocos. O mesmo autor, quando trata da questão contato e distância na ribalta, afirma ainda:

A cerimônia dramática, à qual todos se prendem, teóricos e práticos, arquitetos e encenadores, supõe:

- a) um contágio emotivo.
- b) uma ligação ontológica: comunhão e participação.
- c) uma atitude estética<sup>218</sup>.

O que o autor classifica para a cerimônia pode ser generalizado, e por sua escala vemos a atitude estética ocupar uma posição posterior à emotiva e participante. Porque, ao contrário de certas declarações de outro dramaturgo patricio, o texto nunca se satisfaz isoladamente: “A obra-prima dramática é uma peça, que, feita para a representação, chega a se desprender dela, e mesmo a receá-la; sua perfeição consiste em não realizar sua finalidade, por conseguinte, a negar-se” (Henry Gouhier – *A essência do teatro*)<sup>219</sup>. Num outro aspecto, cremos que nem o autor é tão narcisista a ponto da compreensão desinteressá-lo por completo. Querer relegá-la a segundo plano é tirar-lhe uma de suas características essenciais. É nessa base que ainda se veem hoje espetáculos que a tradição preservou, e que em alguns pontos atingem a comunhão na cena. Serve como exemplo a *Paixão de Oberammergau*<sup>220</sup>. Também o incidente histórico dos Théophiliens de la Sorbonne<sup>221</sup> que, em Louvain, após a encenação do *Jeu d'Adam*<sup>222</sup>, viram a plateia entoar espontaneamente o *Te Deum*<sup>223</sup>. Se nos anos posteriores à Semana houvesse um interesse verídico em renovar, mais que simples aventura individual, essas condições teriam que ser

<sup>217</sup> Na edição consultada: “No hay que olvidar que el teatro es representación de emociones” (VILLIERS, 1952, p. 72).

<sup>218</sup> Na versão consultada: “La ‘cerimonia’ dramática, que interesa a todos, teóricos y prácticos, arquitectos y directores, supone: a) un contagio emotivo; b) una relación ontológica – comunión y participación – c) una actitud estética” (VILLIERS, 1952, p. 72).

<sup>219</sup> Há notícias de que a Ediciones del Carro de Tespis, de Buenos Aires, lançou uma edição dessa obra com o título *La esencia del teatro*, em 1956. É bem provável que Rawet esteja citando do original, em francês, publicado no ano de 1943. Na edição consultada: “Le chef-d’oeuvre dramatique est une pièce qui, fait pour la représentation, arrive à s’en passer et même à la redouter; sa perfection consiste à ne pas réaliser sa fin et, par suite, à se nier” (GOUHIER, 1943, p. 98).

<sup>220</sup> Rawet parece se referir à cidade da região da Baviera, Alemanha, tradicional pelas representações da Paixão de Cristo.

<sup>221</sup> O grupo Les Théophiliens-Groupe de Théâtre Médiéval de la Sorbonne foi criado, em 1933, pelo ator e diretor Clermont René (1921-1994).

<sup>222</sup> Ou, *O mistério de Adão*, drama litúrgico escrito entre 1150 e 1170 por um autor anônimo.

<sup>223</sup> Do *Te Deum laudamos* (*A ti louvamos, Deus*), hino cristão.

analisadas. Por que lado enveredar? Procurar no povo uma potencialidade dramática a explorar? Captar de nossa própria realidade a matéria-prima a ser utilizada? Em teatro não é o individual que conta, e sim o coletivo. Surpreender esse coletivo em nós mesmos, ou, a título de universalizá-lo, içar raízes e permanecer pairando? O problema a resolver na época era o de reinverter os valores dramáticos falseados e integrá-los em nossa ambiência.

Nos debates do Centro de Estudos Filosóficos e Técnicos do Teatro, em 1948, na França, e reunidos em um volume da Flamarion: *Arquitetura e dramaturgia*<sup>224</sup>, há, na exposição de Le Corbusier<sup>225</sup>, uma referência de grande valor para nós. Aqui vindo em 1936 para resolver questões da Cidade Universitária e do edifício do Ministério da Educação e Saúde, ao passar por Pernambuco<sup>226</sup>, impressionou-se com o espetáculo popular cotidiano, suas reações, gestos etc., a ponto de responder à pergunta do Ministro: “Como concebe o Sr. um teatro moderno no Rio?”, da seguinte maneira: “Sr. Ministro, não construa uma sala para as companhias de *tournée*. O que lhes falta, antes de mais nada, são meios teatrais. Crie tabladros em toda parte, nesse seu país imenso e gigantesco, e que o povo faça dele mesmo sua comédia, a todo instante”<sup>227</sup>. Le Corbusier, com suas ideias sobre teatro espontâneo, durante sua curta estadia aqui, conseguiu captar a essência do que deveria ser esse movimento, ponto que escapou, ou não foi visado pelos homens da Semana. E é nesse ponto que chegamos a Oswald de Andrade. Causa espanto o primeiro contato com sua obra dramática. Do autor do *Manifesto do Pau Brasil*<sup>228</sup>, e do romancista de *Marco zero*<sup>229</sup>, um romance-painel, inacabado, que é um

<sup>224</sup> Rawet se refere ao volume *Architecture et dramaturgie*, com apresentação de André Villiers.

<sup>225</sup> Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887-1965), mais conhecido pelo pseudônimo Le Corbusier, foi um arquiteto, urbanista, escultor e pintor, francês, de origem suíça. No volume *Architecture et dramaturgie*, Le Corbusier assina a conferência “Le théâtre spontané”.

<sup>226</sup> Rawet se refere à segunda passagem de Le Corbusier pelo Brasil. O arquiteto já havia visitado São Paulo e Rio de Janeiro em 1929, entre os dias 19 de novembro e 9 de dezembro.

<sup>227</sup> Rawet se refere ao projeto da Cidade Universidade da UFRJ, na Ilha do Fundão, elaborado entre 1936 e 1938, por uma equipe conduzida por Jorge Machado Moreira e com projeto do Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema), ambos no Rio de Janeiro. O projeto foi fruto do empenho de um grupo liderado por Lucio Costa (1902-1998), Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Carlos Leão (1906-1983), Jorge Moreira (1904-1992), Ernani Vasconcellos (1909-1988) e Oscar Niemeyer (1907-2012). A visita de Le Corbusier, a convite de Costa, serviu como espécie de supervisão do trabalho. O prédio foi inaugurado em 1945.

<sup>228</sup> O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* foi publicado pela primeira vez no *Correio da Manhã* em 18 de março de 1924.

<sup>229</sup> Do projeto de cinco romances, Oswald só concluiu dois: *Marco zero I – A revolução melancólica*, 1943, e *Marco zero II – Chão*, 1945.

verdadeiro corte transversal numa sociedade de determinada época, haveria na certa que esperar outra coisa. A realidade do país era fato bem íntimo do autor, e ele o demonstrou em tudo, menos em suas peças. O aspecto global dos três originais reflete mais uma busca de originalidade individual, que um desejo de renovação no coletivo. Isso fica patente no desenvolvimento e na técnica empregada pelo autor, técnica que, às vezes, atinge tal plano, que é humanamente impossível imaginá-la encenada. A não ser do mesmo modo por que o foi o original de Picasso<sup>230</sup> pelos estudantes de Londres, mas isso já ultrapassa o plano da ribalta, e, ou visa o *divertissement*, ou, então, alguma transcendência imponderável ao espectador, só permeável aos useiros e vezeiros em estranhas elucubrações mentais, onde muita moeda falsa soa como verdadeira. Como obra isolada, esse ponto, o da situação, é de pouco interesse na discussão de valor; como representação de uma corrente, é quase fundamental. Quase todas as renovações no campo do autor têm sempre um caráter ligado à terra de origem, com exceção dos puramente literários que por isso mesmo, pouco, ou nada representam na História do teatro. Oswald de Andrade, além da mudança formal, desejava atacar uma questão nunca presente em nossa dramaturgia: a da luta de classes. Seu teatro, queiram ou não, é, por intenção, eminentemente político. Mas até que ponto vai a consequência de seus atos e ideias? Ficarão como Bjørson<sup>231</sup>, em *Para além das forças*<sup>232</sup>, onde, partindo de um misticismo, faz o ciclo de uma revolta, que se frustra em si mesma pelo modo em que é conduzida?

Nota característica da primeira tentativa de encenar uma de suas peças foi a já referida intervenção da polícia no conjunto que ia efetuar-la. Sobre a mesma, escreveu Jorge Amado no *Boletim de Ariel* de maio de 1934: “A polícia, que permite nas bancas dos jornaleiros um aluvião de folhetos de pornografia,

---

<sup>230</sup> Além da pintura, consta que Pablo Picasso escreveu três peças de teatro: *O desejo pegado pelo rabo* (1941), *As quatro meninas* (1947), *O enterro do Conde Orgaz* (1950), além de trabalhar como designer de figurinos e cenários em alguns espetáculos.

<sup>231</sup> Bjørnstjerne Martinus Bjørnson (1832-1970), escritor norueguês, recebeu o prêmio Nobel de Literatura no ano de 1903. Rawet parece mencionar as duas peças que Bjørnson intitulou *Além das forças*: a primeira delas, de 1883, uma peça em dois atos; a segunda, de 1895, um drama social em quatro atos.

<sup>232</sup> Publicada, originalmente, em 1883. Geralmente, o título da peça é grafado como *Além das forças*. Em português, a tradução mais antiga parece ser de 1962, de Guilherme de Figueiredo.

fechou as portas do *Teatro de Experiência*, exatamente como pornográfico”<sup>233</sup>. E Jorge Amado via nessa obra o início da fase revolucionária em Oswald de Andrade.

— :: —

“HIEROFANTE – Senhoras, senhores, eu sou um pedaço de personagem perdido no teatro. Sou a moral. Antigamente a moralidade aparecia no fim das fábulas. Hoje ela precisa se destacar no princípio, a fim de que a polícia garanta o espetáculo. E se estiole o ríctus imperdoável das galerias”<sup>234</sup>.

Esse é o compromisso do Hierofante no início d’ *A morta*. Com ele o autor tira o chapéu e apresenta o seu cartão de visitas. Suas armas serão as frases e o inesperado, mas não um inesperado cênico, e sim o de atitudes e de situação. A geografia de Oswald evolui, dilata-se. É cosmografia. Mas nunca o poético faz as transposições necessárias, e sim, o cerebral. Para se ter uma ideia melhor basta ordenar algumas personagens d’ *O cavalo e o homem*:

— São Pedro, o cachorrinho Swendemborg, o cavalo de Tróia, o cavalo branco de Napoleão, a voz de Job, uma Walkiria montada, Cleópatra, Mister Byron, Lord Capone, a voz de Stalin, Mme. Jesus Cristo, Madalena, a Verônica, Fu-Man-Chu etc.<sup>235</sup>

Elas se fundem e combinam para produzir uma farsa gigantesca que o excesso de cerebralismo e uma alucinação individualista, amoral, levou a se frustrar no que ela poderia ter de principal: teatro.

Étienne Souriau<sup>236</sup> tem uma concepção cúbica e esférica para os diversos gêneros de espetáculos. Ficariam na primeira os dramas e as comédias percebidos no plano normal do entendimento humano. Esféricos seriam os espetáculos em que a imaginação livre criasse ou um ambiente onírico, ou uma

<sup>233</sup> Na edição consultada, há a informação de que se trata do volume 3, número 10, do periódico (AMADO, 2005, p. 17). O *Boletim de Ariel* circulou de 1931 a 1939, mensalmente. Jorge Amado colaborou com o periódico de maneira fixa entre 1933 e 1945. A publicação era mantida pela Editora Ariel.

<sup>234</sup> Na edição consultada, Rawet só retira a rubrica: “(Surgindo na *avante-scène*, senta-se sobre a caixa do ponto)” (ANDRADE, 1973, p. 7).

<sup>235</sup> Rawet grafa todos os nomes em itálico.

<sup>236</sup> Étienne Souriau (1892-1979), filósofo francês, especialista em Estética.



paisagem poética em *atmosfera* especial<sup>237</sup>. Exemplo: *Sonho de uma noite de verão*<sup>238</sup>. Das três peças de Oswald de Andrade, duas poderiam ser incluídas nessa última concepção: *A morta* e *O cavalo e o homem*. Mas, cremos, nem aí seriam compatíveis. A libertação de regras contra as quais o autor se insurgiu levou-o a um lado oposto. Pretendendo o *espetacular* na acepção restrita do vocábulo, atingiu o *antiespetacular*, o *anticênico*. A esfera, no caso, seria o Universo num sistema geocêntrico, flutuando em mares mitológicos. Com o *antiespetacular* obtido na própria estrutura da peça, já a ligação emotiva havia sido cortada. Ela é anulada com o cerebralismo, tantas vezes aqui lembrado, pois constitui a constante, o denominador comum da trilogia em questão, pois mesmo n' *O Rei da Vela*, aparentemente atenuado, mantém o mesmo valor. Este chega a influir até na colocação cênica, como essa aventura surrealista, e antiteatral, que é o primeiro quadro d' *A morta: O País do Indivíduo*. A cena é assim apresentada: "Expressam todos estáticos, sem um gesto e em câmara lenta, esperando que as Marionetes a eles correspondentes, executem a mímica de suas vozes"<sup>239</sup>.

Atravessa todos os atos, todos os quadros, sufocando um ou outro instante de poesia, como se um intuito antipoético do poeta se insurgisse contra as "facilidades" da emoção. Essa orientação conseguiu anular as veleidades reformadoras, ficando-lhes apenas o rótulo de precursor formal de Nelson Rodrigues. Além da distribuição de planos que este utiliza, há pequenos acentos em Oswald que conduzem à uma semelhança de tonalidades. "Madre, na calada de uma noite de enfermagem esgano a doente que me confiastes"<sup>240</sup>, é a frase da Enfermeira Sonâmbula no primeiro quadro d' *A morta*. Essa atmosfera e

---

<sup>237</sup> Aqui, Rawet resume e se apropria do pensamento de Villiers sobre Étienne Souriau. Na edição consultada, segue o trecho: "Étienne Souriau, en un sutil análisis, distinguió bien las dos posiciones y el nostálgico voltejeo de la una a la outra. Según el primer principio, la obra se presenta como 'un cubito' recortado en su universo; es realista por su corte mismo y sus límites precisos, y coactivo por su organización; está orientado, netamente dispuesto para actuar de frente. Su prototipo se ilustra en la escena a la italiana. El principio de la 'esfera' es el de un mundo sin limite, lo menos figurativo posible. Alrededor del actor, el espectador se evade indefinidamente y construye el universo el cual se engloba. El actor no es sino el centro, el punto de partida de la ficción; la presentación se hace sin coacción, no impone el corte; el actor obra en un espacio libre, su fuerza es de sugestión, de encantamento, con el mínimo de médios materiales, realistas. El ideal es la pista circular rodeada de espectadores, con el solo accesorio indispensable y tan poco figurado como sea posible" (VILLIERS, 1952, p. 73-74).

<sup>238</sup> Comédia de Shakespeare, escrita em meados de 1590.

<sup>239</sup> Na edição consultada, cf. Andrade (1973, p. 13). Rawet não interfere no registro original, com exceção da grafia do termo "Marionetes", com o "M" maiúsculo.

<sup>240</sup> Cf. Andrade (1973, p. 15). Rawet retira a rubrica: "(Levanta-se devagar ao fundo)".

linguagem, que Oswald tanto economizou, foi utilizada até o desgaste e a monotonia em Nelson Rodrigues. São raros esses instantes no primeiro. Suas frases têm outro caráter, outro sentido. É permanente nele a preocupação do efeito malabarístico, pirotécnico, das palavras e ideias. O brilho de um dito; o inesperado de uma comparação, toda uma série de preocupações formais esterilizando a obra. Num correr pelas páginas a colheita é fértil:

“A fantasia é sempre um paraquedas”.<sup>241</sup>

“Só a cicuta de Sócrates salvará o mundo”.<sup>242</sup>

“No mundo sem classes e animal humano progredirá sem medo”.<sup>243</sup>

“Estou obscura como uma ideia religiosa”.<sup>244</sup>

Beatriz: — Amaldiçoada hora que me criou. Tu, poeta, não passas de um ser vivo. Devíamos ter junto uma bela coragem.

Hierofante — Qual?

Beatriz — Nos amarmos num necrotério lavado”.<sup>245</sup>

“A Dama das Camélias — Conte-nos a história da queda de Adão...

Hierofante — Levou um tombo... Quando se levantou do solo estava criada a propriedade privada...”<sup>246</sup>

Desnecessário continuar. Os exemplos se multiplicam às centenas e abafam, ou melhor, constituem quase que exclusivamente o cerne da obra. Isso, sem levar em conta algumas de pouco efeito e mau-gosto, como:

“A Cesar o que é de Cesar. Ou melhor, a Cesarina o que é de Cesarina”.<sup>247</sup>

Abelardo I — Já publicou alguma coisa?

Pinote — Já! Um livrinho! A vida de Estácio de Sá. Não saiu muito bem. Mas estou fazendo outro... vai sair melhor...

Abelardo I — A Vida de Carlos Magno?...

Pinote — Não. De Paschoal Carlos Magno”.<sup>248</sup>

E no final d’*O Rei da Vela*:

“Abelardo II — Heloisa, será sempre de Abelardo. É clássico”<sup>249</sup>.

É esse amaranhado de coisas que faz com que as ideias políticas, sociais do autor, único elemento a explicar a fatura das peças, (e isso é evidente), se esborem inconsequentes na sua finalidade e contraproducentes em seu

<sup>241</sup> Fala do Hierofante, na edição consultada, Andrade (1973, p. 16).

<sup>242</sup> Fala d’o Poeta, na edição consultada, Andrade (1973, p. 18).

<sup>243</sup> Fala d’o Poeta, na edição consultada, Andrade (1973, p. 20).

<sup>244</sup> Fala de Beatriz, na edição consultada, Andrade (1973, p. 20).

<sup>245</sup> Na edição consultada, Andrade (1973, p. 17).

<sup>246</sup> Na edição consultada, Andrade (1973, p. 48).

<sup>247</sup> Fala de Abelardo I, na edição consultada, Andrade (1973, p. 90).

<sup>248</sup> Na edição consultada, Andrade (1973, p.79).

<sup>249</sup> Na edição consultada, Andrade (1973, p. 121).

conteúdo. Assim é que uma peça como *O cavalo e o homem*, considerada, em 1934, por Jorge Amado como revolucionária<sup>250</sup>, afigurasse-nos hoje, pelo seu grotesco, essencialmente antirrevolucionária, no que contém em si de demagógico. Isso, mesmo levando em conta a época em que foi realizada. É a atitude, ainda, antiburguesa, tomada pelos românticos, que se transformou agora numa atitude anticapitalista, mas sem estrutura, sem consequências.

“Deixarei os pequenos protestos — o chapéu grande a cabeleira faustosa: falarei a linguagem compreensível da metralha”<sup>251</sup>, diz o Poeta n’ *A morta*, uma alegoria da luta: sexo (Beatriz) — socialismo utópico (poeta) — conservadorismo (Hierofante). *Alegoria da luta*. É o modo escolhido pelo autor para dar expansão às ideias, mantendo-as num plano intelectualista e confuso, onde as difu[nde] mais ainda pelas questões de ordem moral que provoca. A família degenerada de *O Rei da Vela* pode ter servido de símbolo para uma representação da moral decadente da família burguesa, mas não convence, (como não convenceu Paschoal Carlos Magno com a família de *Amanhã será diferente*<sup>252</sup>), nem o fogo queimando. Beatriz como uma salva alegórica, e o final d’ *O cavalo e o homem*, como um reconhecimento de um mundo frustrado diante de outro. Mas o cerebralismo e o completo esquecimento do gênero literário em que estava moldando suas obras não permitiram a Oswald de Andrade fixar a semente de uma renovação teatral emparelhada com a do conto, romance, poesia.

Trouxesse ele à cena a milésima parte dos dramas que estão esboçados em *Marco zero* e talvez tivesse acendido há tempos a chama de nossos dramas telúricos. Tivesse ao menos acompanhado na ribalta suas preocupações *antropofágicas*, e talvez acordasse em nós a realidade mítica. Se, além disso, tivesse a lembrança de uma vaga plateia, hipotética — que assistiria à encenação de suas peças, talvez a reforma não ficasse em embrião. Mas a demagogia no Verbo impediu a Ação.

---

<sup>250</sup> Cf. Amado (2005, p. 17).

<sup>251</sup> Na edição consultada, Andrade (1973, p. 19).

<sup>252</sup> Escrita e montada em 1952, no Rio de Janeiro, com a direção de Graça Melo.

#### 4 AS VARIAÇÕES DO CRÍTICO EM SAMUEL RAWET

E afirmo desde logo: apesar de prender suas primeiras raízes em Aristóteles e haver passado através de Plotino e Quintiliano, quero dizer, apesar de seus dois mil duzentos e noventa anos de idade, **não existem dois críticos que a definam do mesmo modo e formem dela o mesmo conceito.** (ROMERO, 2002, p. 371, grifos nossos)

Emulando posições do célebre ensaio “O ideal crítico”, de 1865, de Machado Assis (1839-1908), Samuel Rawet estabelece para si, e para a conjuntura cultural do Rio de Janeiro no início de 1950, o ideal crítico no trabalho “Posição da crítica teatral”. Este tópico se detém nesse texto, extraindo da produção rawetiana não só as diretrizes que o jovem crítico esboçou para a cena teatral carioca do começo da década citada, ancoradas na ideia de que a realização teatral era um empreendimento financeiro, mas o terreno para a profissão de fé do crítico, profissional que prescinde de disciplina, pesquisa e remuneração.

A perspectiva comparada aponta que Rawet atualiza a discussão machadiana, retirando do fazer crítico o aspecto mais voltado ao literário, ao poético. Se, para Machado de Assis, o contexto da crítica era o da representação literária; em Rawet, a crítica da cena teatral será tratada como ponto de partida para as definições de uma ética crítica, que pode ser ampliada para a análise de outros objetos artísticos, não só os teatrais. O momento histórico de Rawet, favorável a um balanço do estado das coisas, anima o crítico aprendiz a se inserir numa tradição de escritores que desejava pensar o Brasil e desvendar as agruras, nuances e delícias do mar de rosas em que poderia se transformar o ato de analisar a produção alheia.

O estatuto da crítica, seus praticantes e os meios de veiculação dessa produção intelectual são motivos de discussões constantes para pensadores da literatura e da cultura. De fato, essa leitura da parte da produção do escritor Samuel Rawet, pelo viés do teatral, insere o artista numa movimentação que mais parece ser a regra entre escritores e, por vezes, literatos.

Ao reclamar da falta de definição da crítica em leituras anteriores, no trabalho em que consta a epígrafe citada, Sílvio Romero atrai para si essa responsabilidade de estabelecer uma definição exata para a ação, entendida “[...] como apenas um processo, um método, um *controle*, que se deve aplicar às criações do espírito, em todos os ramos de sua atividade” (ROMERO, 2002,

p. 391). Tanto no texto de Samuel Rawet quanto no de Machado de Assis, caminha-se menos para a dificuldade de alinhamento anunciada na epígrafe, mais para uma espécie de escolha estilística e reaproveitamento da forma em processos que parecem unir dois intelectuais separados no tempo.

Os pontos de convergência entre Rawet e Assis são muitos e a costura desses fios faz parte da estrutura dessa sessão. Outro dado importante: essa vinculação inicial de Rawet com a cena teatral amplia a sua atuação nos meios artísticos e intelectuais, oferecendo dados novos à sua vida literária e, conseqüentemente, à sua recepção acadêmica.

#### **4.1 Machado de Assis e o ideal crítico**

Os registros historiográficos apontam o início de uma produção machadiana sobre teatro no ano de 1856, no periódico *O Espelho* (FARIA, 2008, p. 107). Em 1858, aos 19 anos de idade, encontra-se uma recorrência de textos machadianos no *A marmota*, de Paula Brito.

No começo da vida adulta, Machado de Assis produziu para diversos órgãos literários e jornalísticos. Porém, ao longo do tempo, essa atividade perde a constância inicial. Ao publicar o “Ideal crítico”, nove anos após essa estreia, o escritor se posiciona em condições de esboçar esse balanço metacrítico da relação entre produção literária, autores, obras e analistas.

O texto não se configura como uma teoria da crítica literária, nem objetiva a isso. A crítica praticada no momento machadiano é entendida por ele, de um lado, como algo ancorado no pensamento, na sinceridade, na perseverança e elevação; e, por outro ângulo, no ódio, na camaradagem e na indiferença. A defesa machadiana volta-se para a sinceridade, a solicitude e a justiça.

A égide da publicidade, textualmente citada por Machado, é apontada como um fator que ronda a prática crítica. O alvo de Machado será, então, aquilo que se poderia vir a praticar, o “[...] crítico do futuro” (ASSIS, 2013, p. 237). É preciso definir a crítica como sinônimo de análise. Afinal de contas: “[...] Até a primeira metade do século 19, a nossa crítica era algo incipiente” (ASSIS, 2013, p. 237).

Delicado por excelência e calcado na perseverança, esses são os elementos que formam a compostura daquele que produzirá no campo da crítica.

O que objetiva Machado de Assis é mesmo uma reforma do estado atual das coisas. Afinal de contas, a palavra guarda também essa ideia de uniformização e a crítica é capaz de ditar caminhos aos poetas. Mas há um obstáculo: em sua maior parte, a crítica é exercida pelos incompetentes. A revisão desse cenário é necessária, afinal, a crítica não é “[...] uma profissão de rosas” (ASSIS, 2013, p. 238). A leitura do texto de Rawet deixa mais evidente o quanto essa percepção alinha o texto de Assis ao seu, apesar do contexto distinto que os dois povoaram: o início da segunda metade do século 19 para Machado de Assis; o, início da segunda metade do 20, no caso de Rawet.

#### **4.1.1 Samuel Rawet, crítico do futuro**

As breves discussões sobre o ensaio machadiano conduzem a Samuel Rawet. Do título de Rawet, o vocábulo “posição” aponta não só para a ideia de ponto de vista sobre um objeto específico, mas para os seus sentidos, as posturas corporais, os arranjos, os modos de disposição, e, também, os lugares ocupados em hierarquias, os partidos assumidos, ou a maneira que o músico assume ao conduzir um instrumento de corda, entre tantos outros sentidos.

Em seu texto, Rawet também assume esse lugar de investigação para, a partir daí, construir as bases do seu estado das coisas. A mola propulsora da escrita é a realização do I Congresso Brasileiro de Teatro, em 1951. Ainda que seja possível afirmar que Machado de Assis é a referência modelo, inclusive na escolha formal que Rawet realiza para concretizar seu texto, as referências teóricas não se limitam à machadiana.

Como leitor e pesquisador, Rawet procura o que está à sua disposição sobre a discussão. É nesse sentido que ele elenca os trabalhos brasileiros de Jayme Maurício e Mário Nunes e, no plano exterior, os de Nathaniel Buchwald, Marcel Pagnol, Francisque Sarcey e de Victor Basch. No processo de recolha de teorias e teóricos para basear seus argumentos, Rawet não se prende a um projeto que exclui ou rechaça ideias estrangeiras que, ao contrário, formam sua argumentação.

Inicialmente, a farta referenciação e os nomes envolvidos não remetem a Machado de Assis, que, ao contrário dos outros, não é citado textualmente por

Rawet. Expandindo a hipótese da ressonância machadiana, é possível afirmar que Rawet aumenta os tópicos desenvolvidos por esse autor em seu “Notícias da literatura – instinto de nacionalidade” (ASSIS, 2013), construindo a seu turno um tópico específico para a crítica teatral<sup>253</sup>. Nas camadas do texto rawetiano, será possível estabelecer esse horizonte formado pelas ideias machadianas.

O ensaio “O ideal crítico” começa a ganhar luz quando Rawet aponta o “mar de rosas” em que a crítica tem se transformado em um dos seus lados. Rawet adota como procedimento estilístico o negrito de alguns termos e, entre eles, “publicidade”. Ao mencionar profissão, apenas o termo “rosa” se impõe na repetição que conduziu a leitura de Rawet.

Resumindo a posição de Jayme Maurício, Rawet prioriza o labor diário, variado e, no caso de querer ser lido, conciso. A atividade é, ainda, tolhida pelo espaço e atacada pela variedade de espetáculos a ser vista. A remuneração não é esquecida, afinal de contas, o trabalho também exige estudo, pesquisa e diligência intelectual. Rawet aponta esse cenário em que o crítico pode servir, menos como o analista da produção teatral, mais como cronista da vida social e íntima dos envolvidos. O crítico como cronista social é tópico recorrente na discussão e é também lembrado por Sílvio Romero (2002).

Vista como empresa, concepção não negativa por si só, a casa teatral é entendida por Rawet como uma organização cuja publicidade se caracteriza como um dos seus componentes formativos. O jogo publicitário seria, então, mais um dos elementos que dificultava a atuação do crítico. A solução adotada por Rawet vem de Mario Nunes quando este último afirma que artistas devem se sentir à vontade diante da crítica, pois, “[...] NEM O FUTURO DA EMPRESA EMPREGADORA PODE SER AFETADO PELO JUÍZO QUE SE EXTERNE” (NUNES *apud* RAWET, 1952, p. 130 desta tese, grifos no original)<sup>254</sup>.

Ao analisar o processo crítico de Mario Nunes, Rawet aponta uma flexibilidade crítica do estudioso – aspecto percebido também por Camargo

---

<sup>253</sup> Agradeço a Jessica Cristina Jardim pela indicação desse texto. Em obra que organiza a produção machadiana sobre teatro, João Roberto Faria destaca a parte desse texto específica sobre questões teatrais. Cf. Assis (2008, p. 531-532). No texto completo, Machado de Assis refere-se às produções do romance, da poesia, do teatro e da língua.

<sup>254</sup> A partir deste ponto, as citações de Rawet retiradas da *Revista Branca* serão referenciadas com a data original e o número da página desta tese, em que se encontram estabelecidos no capítulo 3.

(2013) –, mas aproveita a modalização do papel destrutivo de um julgamento crítico. De modo geral, Mário Nunes separa as realizações mais comerciais das mais artísticas. Mas o que Rawet sublinha da expressão de Nunes é a defesa do ato crítico, principalmente a negativa de que tal ato possui o poder de prejudicar financeiramente um teatro, casa empregadora, na expressão de Rawet.

Voltando ao texto “Posição da crítica”, para Rawet, dos poucos que mantêm algum nível nas colunas especializadas, cada vez mais reduzidas, destacam-se os outros, os muitos. O desafio será defini-los para extrair dessas definições posições da crítica. A defesa do pensamento de Nunes não implica validação da crítica das pessoas de bom gosto, por outro lado. O trabalho do crítico não é um canal para aumentar amizades e admirações, mas quando assim o faz se constitui “um mar de rosas”. Rawet sinaliza a expressão machadiana em forma de piscadela, em postura picaresca, sem maiores alardes.

A menção a Buchwald, em livro de 1943, destaca a atualização teórica de Rawet. A visão concreta, financeira, do teatro, ao que parece, Rawet extrai dessa leitura. Mas a meta é valorizar a crítica verdadeira, pois a crítica militante não pode fazer muita coisa diante do teatro-empresa. À série de questionamentos que a definição de crítica teatral provoca, Rawet se dirige a Marcel Pagnol, em *Crítica dos críticos*.

Ao questionar a ideia de leitor ideal, Rawet retoma Buchwald, em frase que redefine o processo de recepção do texto crítico e do espetáculo, aquele que não assistiu ao espetáculo, definição que se choca com a organização financeira que pretende, via publicidade, atrair o público, ou o cliente, como também definiu o pesquisador estadunidense.

Ainda que curta e superficial, a crítica poderá mobilizar diferentes leitores, desde o público potencial ao empresário dono de teatro. Segundo Rawet, é esse público, o que “já viu” o espetáculo, que não interessa aos jornais.

Mas, como separar o crítico do espectador comum? A resposta vem de outra referência, Victor Basch. Em todas essas tentativas, o preparo intelectual habilita o crítico ao estabelecimento de valores.

Rawet constrói chamamento e defesa para uma crítica militante. Militante, mas consciente e metodizada, verdadeira em desejo quase ufanista de transformação do teatro, da arte. O cenário pós-estreia de *Vestido de noiva*



favorecia os balanços, inclusive os da crítica, e Rawet não se furtou a essa discussão.

Tanto em Machado de Assis quanto em Samuel Rawet, vê-se a crítica do momento, não apenas com o desejo de doutrinar, mas o de chamar o debate. O que se denomina como notório na estilística de Machado, a exemplo da alegada ironia fina, pode ser apontado no conjunto dessa faceta crítica de Rawet, ainda que a crítica rawetiana não apresente o que Raimundo Magalhaes definiu para Machado de Assis como crítica às avessas, um processo de elogio excessivo para um objeto regular.

Rawet não advoga em prol de uma crítica dramática (PAVIS, 2015, p. 81), por assim dizer. Sua crítica teatral abarca diversas atividades do teatro, e não só as montagens das peças em si. A própria noção de espetáculo é formada por texto, ator, luz, cenário, música, direção e público. O processo da realização teatral é integrado e coletivo.

Ao leitor, um alerta: não há propriamente uma coerência global dada entre o que estabelece Rawet nesse texto e mesmo nos outros textos críticos publicados na *Revista Branca*. As ideias se transformam, mesmo as reaproveitadas em processos de autocitação. Talvez o ponto de convergência mais robusto entre esses dois escritos seja a defesa da crítica que milita em torno do próprio gesto de criticar, da atribuição de valores, sim, mas também do trabalho de pesquisa, estudo e, tudo isso, passível de remuneração justa.

Machado de Assis escreveu sobre e para o teatro. A hipótese é que Rawet mira os dois textos para elaborar o seu, constituindo Machado de Assis como seu precursor. Como bem definiu Borges, em “Kafka e seus precursores”, esse processo modifica a percepção do passado e do presente. A partir da produção teórica do jovem escritor Samuel Rawet, é possível pensar novas inserções para a história da crítica teatral brasileira. De alguma forma, quando mirou o crítico do futuro, Machado de Assis acertou em Rawet.

#### **4.2 Samuel Rawet, leitor de Nelson Rodrigues e de Oswald de Andrade**

Há muitos anos, mais de trinta, andei fazendo crítica teatral. (RAWET, 2008, p. 276)

O tópico desenvolve a linha de força do conjunto de crítica de teatro de Samuel Rawet referente às dramaturgias de Nelson Rodrigues e de Oswald de

Andrade. Quando se destina à produção teatral de Tchékhov, Rawet apresenta uma preferência pelas últimas peças, consideradas as mais bem-acabadas, de um período de maturidade. É esse o universo dos comentários rápidos de uma resenha que mais parece voltada para o lançamento de uma obra completa do escritor, na possibilidade do texto de Rawet ter sido motivado pela leitura do livro organizado por Tolmacheva. Tem-se aí um crítico aprendiz, de fato, colunista e jornalista, quando se pensa que esses escritos estão motivados pelo que há de mais imediato nos cartazes dos teatros cariocas que o circundam.

No caso de Rodrigues e Andrade, não apenas em extensão de laudas, mas em todos os esforços para adentrar as discussões, depara-se não mais com um crítico aprendiz, militante, colunista, mas um que esboça no pensamento laivos de reforma, de registro histórico e de criação teórica.

#### **4.2.1 Samuel Rawet, leitor de Nelson Rodrigues**

Dividido em duas partes, o texto “O teatro de Nelson Rodrigues” contribui para o estabelecimento da imagem de Rawet como leitor de teatro, de modo geral, e do drama, da cena e da crítica rodriguianos, de modo específico. Uma síntese da posição de Rawet sobre o ofício do dramaturgo, e da revisão crítica que ele recebeu até aquele ponto, a leitura desse texto exige um retorno a alguns dos seus antecedentes históricos.

O Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro foi realizado entre os dias 9 e 13 de julho 1951, na cidade do Rio de Janeiro. A iniciativa buscou congregar envolvidos na produção teatral e promover discussões em torno de pautas anteriores e elaboração de metas futuras de interesse comum. Segundo Angélica Camargo, dentre as prioridades na agenda do evento, podem-se citar:

[...] as limitações de um órgão governamental criado quase duas décadas antes com a finalidade de desenvolver o teatro nacional, as dificuldades materiais e de caráter trabalhista enfrentadas pelos profissionais da área e o advento de novas experiências artísticas voltadas para a renovação cênica. (CAMARGO, 2012, p. 154)

O órgão governamental a que se refere a estudiosa é a Comissão de Teatro Nacional (CTN), instituída por uma portaria sem número, publicada em 14 de setembro de 1936, em audiência com o próprio presidente Getúlio Vargas (1882-1954) e foi fruto de uma articulação da Casa dos Artistas, criada em 1918.

Porém, mesmo existindo oficialmente, a CTN não logrou superar os problemas mais imediatos da classe artística, a exemplo do baixo valor destinado pelo governo à execução das iniciativas teatrais.

Incluindo outras movimentações de classe, o Primeiro Congresso contou com auxílio financeiro de 300 mil cruzeiros do Serviço Nacional do Teatro (CAMARGO, 2012, p. 158). A mesa diretora foi composta por Lopes Gonçalves (1896-1968), na condição de presidente, Viriato Correia (1884-1967), Joracy Camargo (que, na programação social, também teve representada a sua peça *Bagaço*, pela Companhia Eva e seus Artistas), Paulo de Magalhães e Paschoal Carlos Magno, vice-presidentes, Carlos Alberto Nóbrega da Cunha e Décio de Almeida Prado, respectivamente, secretário geral e assistente, Francisco Moreno, Valdemar de Oliveira (1900-1977), Francisco Colman e Arthur Ferreira de Souza Filho, secretários, além de Baldomero Carqueja (1892-1968), tesoureiro<sup>255</sup> (CAMARGO, 2012).

Durante o encontro, os interessados mobilizaram a aprovação de um conjunto de 47 teses, discutidas por 6 comissões. Da classificação temática dessas teses, elaborada por Camargo (2012, p. 160), encontram-se os temas: Teatro como instrumento pedagógico (10 teses), Questões profissionais (9), Criação de órgãos governamentais (5), Estímulo à dramaturgia/autor nacional (5), Conservação/construção de teatros (4), Direitos autorais (4), Teatro amador (3), Outros (3), Criação de companhia oficial (2) e, por fim, Propostas gerais para o teatro brasileiro (2).

Metodologicamente, Camargo (2012) reforça que a divisão apresenta limites quando se pensa no caráter de presença/ausência de teses em grupos diversos. A pesquisadora exemplifica esse aspecto com a recorrência da ideia de que o teatro deveria ser encarado pelo viés pedagógico, algo já presente na lei que criou o SNT, documento assinado pelo presidente Getúlio Vargas e por Gustavo Capanema, que definia as competências do órgão:

- 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

---

<sup>255</sup> As datas de nascimento e morte de Francisco Moreno, Francisco Colman e de Arthur Ferreira de Souza Filho não foram encontradas durante a pesquisa.

- isoladamente, a organização de grupos de 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 obras de teatro de todos os gêneros;
  - g) fazer o inventário da produção brasileira e portuguesa em matéria do teatro, publicando as melhores obras existentes;
  - h) providenciar a tradução e a publicação das grandes obras de teatro escritas em idioma estrangeiro. (BRASIL *apud* NUNES, 1956, p. 281)

Dentre essas atribuições, destacam-se a promoção e a publicização de práticas voltadas ao teatro. Ao objetivar a criação de companhias, a formação de grupos amadores (de gêneros diversos), ao inventariar a produção em língua portuguesa e traduzir grandes obras estrangeiras, o caráter formativo se apresentava de maneira evidente na Lei. De muitas formas, o documento oficial amparava a ideia de que o poder público tinha por obrigação fomentar as demandas teatrais, proteger a sua manutenção e viabilizar o seu acesso.

Sem discutir todos os tópicos das teses apresentadas durante o Primeiro Congresso, dois grandes temas debatidos interessam sobremaneira: Questões profissionais e Estímulo à dramaturgia/autor nacional, segundo e quarto temas mais debatidos, totalmente aderentes à portaria de criação do SNT<sup>256</sup>.

Sobre as questões profissionais, os congressistas discutiram a organização categorial, a profissionalização, a aposentadoria do ator, a conduta profissional (via estabelecimento de um código de ética) e as condições de trabalho, ao que se incluiu a definição de normas para a atuação da criança no teatro. Especificamente aos autores, foi direcionada a recomendação de se enfrentar as ideias de utilitarismo da obra de arte, e mais:

[...] estes deveriam preservar a verossimilhança, não introduzindo nas peças mais felicidade do que a existente na vida real, não consentir que estas fossem utilizadas como arma comercial, e aceitar que o texto se constituía como o principal elemento do espetáculo, mas não o único, sendo necessário harmonizá-lo com os demais. (CAMARGO, 2012, p. 163).

---

<sup>256</sup> Mario Nunes (1956, p. 275-280) realiza um histórico do SNT, desde a sua fundação ao ano de 1953, período que cobre o raio de interesse do texto de Rawet.

Sobre o estímulo à dramaturgia/autor nacional, além da ideia da realização teatral como elemento coletivo, seria importante defender a produção do texto de maneira mais assertiva. Por isso, a primeira sugestão prática foi a criação de concursos e premiações e a produção de textos brasileiros por parte de companhias subvencionadas.

A leitura da lista de membros da mesa diretora e das teses discutidas e aprovadas revela que a organização do evento contou com nomes envolvidos de maneira contundente nas causas teatrais. Antes de destacar a atuação de Viriato Correia e Joracy Camargo, membros da mesa diretora da ABL presentes no congresso, e elementos detonadores da crônica de Rawet, destacamos que a escolha de Samuel Rawet por discutir analiticamente a obra de Nelson Rodrigues surge na oportunidade do livro do crítico Antônio Fonseca Pimentel<sup>257</sup>, *O Teatro de Nelson Rodrigues* (1951), publicação paralela ao congresso. A publicação e o congresso são entendidos como sintomáticos, na medida em que animavam um debate interessado em discutir os problemas teatrais, reunindo “[...] gente que conhece o assunto” (RAWET, 1951c, p. 18) nessa relação divorciada entre o campo das letras e o do teatro.

A imagem do divórcio aventada por Rawet não atesta uma completa ausência de vínculo entre literatura e dramaturgia na produção nacional. Nesse texto homônimo ao livro de Pimentel, há o desenvolvimento desse relacionamento que, mesmo aparatando a dramaturgia e o campo das letras, apresenta uma relação complexa, digna de ser rediscutida e revista.

---

<sup>257</sup> Nascido em três de março de 1916, na cidade mineira de Ouro Fino, A. Fonseca Pimentel, como costumava assinar seus trabalhos, manteve uma vida pública associada à diplomacia, mais especialmente à economia e à administração pública. O ano de 1942 marcou a sua estreia como ensaísta literário em publicações na revista *Dom Casmurro*. Em 1950, ajudou a fundar outro veículo voltado aos estudos literários, a *Revista Margem*. Além das duas revistas citadas, o escritor concentrou suas publicações nos jornais *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro e de Minas Gerais. De sua bibliografia, destacam-se as publicações de *O teatro de Nelson Rodrigues* (1951), *Machado de Assis e outros ensaios* (1962), a participação na antologia *Contistas de Brasília*, organizada Almeida Fischer, com o conto “Pressentimento” (1965), *A paz e o pão – desafio às Nações Unidas* (1971), *A presença alemã na obra de Machado de Assis*, 1974; *Memorial dos setenta*, 1989; *Retoques e acréscimos ao memorial dos setenta*, 1990; e *Reflexões complementares ao memorial dos setenta*, 1992. O escritor faleceu em 10 de dezembro de 2000. As fontes dos dados biográficos do escritor costumam ser escassas, apesar de sua vasta produção em livro. Para esse copilado, utilizou-se com referências o verbete disponível no site <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbeta-biografico/pimentel-antonio-fonseca>>. Acesso em 04 fev. 2019, e o verbete elaborado por Fischer (1965).

#### **4.2.1.1 Primeira parte da crônica**

A primeira parte da crônica “O teatro de Nelson Rodrigues” foi publicada no número dezessete, ano IV, da *Revista Branca*, em novembro de 1951. Em papel jornal e formato tabloide, a edição coadunava com a intenção de aumentar a tiragem, baratear os custos e, por conta disso, ampliar o acesso a um maior número de leitores do veículo.

Abaixo do nome da revista, há duas assinaturas, a de Saldanha Coelho e a de Bráulio do Nascimento, diretor e secretário da publicação, respectivamente. Na lateral esquerda, o valor de 3 cruzeiros informa o preço da revista.

Um editorial na parte direita explica os motivos do formato, ao mesmo tempo em que estabelece uma crítica ao governo de Getúlio Vargas, acusado de não incentivar a produção cultural e, quando o fazia, patrocinava “[...] publicações de alto nível, mas de absoluta inutilidade, porque feitas para uma reduzida elite” (REVISTA Branca, 1951, p. 1). Também situado na parte direita da capa, outro texto amplia o pensamento do primeiro com um exemplo: o escrito relata a tentativa de um conjunto reduzido de intelectuais, liderado por José Lins do Rêgo, de encontrar o presidente da República com vistas a negociar demandas culturais sem ouvir grupos significativos ligados aos assuntos culturais, como editores e livreiros, por exemplo. Este segundo texto aponta como uma das falhas dessa tentativa a recusa pública de outros escritores em assinar tal documento. Dentre os recusantes estava o poeta Manuel Bandeira (1886-1968).

Centralizada na capa da edição, uma gravura de Farnese de Andrade Neto (1926-1996) divide esses dois textos-editoriais. Na imagem, um jovem rapaz cansado se debruça sobre uma superfície plana. Os braços cruzados e a cabeça sobreposta a eles constroem a imagem sobrecarregada que acentua o fastio conjuntural denunciado pelo tom dos dois escritos. Embaixo da gravura, um sumário lista autores e títulos que compõem o volume, dentre os quais, a primeira parte da coluna de Samuel Rawet, “O teatro de Nelson Rodrigues”.

**Figura 26 – Primeira página da edição 17 da *Revista Branca***

**a** O AQUEL-  
RER este  
formato de  
jornal, um  
dos obje-  
tivos de "Re-  
vista Bran-  
ca" é tor-  
nar-se um  
veículo de  
cultura acessível ao grande  
público. Mas — pelo seu me-  
nor custo — não ainda por-  
que sua tiragem, ainda con-  
sideravelmente elevada, per-  
mita ser distribuída também  
nas bancas de jornais. Do  
ponto de vista estético, ser-  
ria talvez melhor que "Re-  
vista Branca" se mantivesse  
na sua apresentação de orig-  
em, que lhe conferiu lugar  
destacado entre as publica-  
ções de gênero, quanto à  
sua circulação, no entanto,  
ficava resistia aqueles que  
primero conseguiram ad-  
quirir nas livrarias, onde  
sempre esteve à venda com  
um número de exemplares  
que, embora elevado, tem  
sido insuficiente para aten-  
der a todos os que a procura-  
ram.

Neste país em que o Go-  
verno não incentiva o de-  
senvolvimento cultural, ou  
que para estimular o seu in-  
teresse pela cultura patro-  
cina publicações de alto  
nível mas de abastada inu-  
tilidade, porque feitas para  
uma pequena elite; porque  
fazem como os raros jornais  
e revistas de letras de in-  
clitica particular, numa  
torpe itação aos leitores,  
sistem mais preocupados em  
corretar os padrões, expla-  
rando sua prodígia e inas-  
sável vaidade, que cumprir  
sua missão de informar  
e aguar com honestidade;  
nesse país que felicemente  
agora começa a substituir  
os rudimentos desmonta-  
dos de uma cultura adqui-  
rida pelo processo defici-  
entes do auto-didatismo por  
uma mentalidade universi-  
tária que sabe repudiar os  
falsos parais, feitos à base  
de pretensão de que osam no  
circulo das altas finan-  
ças, ou os falsos ritinos,  
que se conseguiram um no-  
me porque estiveram no es-  
tela à sombra de grandes jo-  
rnais, neste Brasil, "Re-  
vista Branca" será ainda du-  
rante algum tempo uma re-  
vista de muitos desatros,  
mas não são eles que im-  
portam, são e para eles que  
está falando. Eles, já não  
podem ouvir.

ANO IV • N. 17



DESENHO DE FERREZ



Da esquerda para a direita, o ensaísta Afrânio Coutinho, que responde à nossa enquete sobre a crítica do curso de poesia nas Universidades (2.ª página); o poeta Jacques Prevert, entrevistado pelo nosso correspondente em Paris (8.ª página); e o crítico João Gaspar Simões, a quem REVISTA BRANCA propôs questões de grande interesse e atualidade, em Lisboa (13.ª página).

SUMÁRIO

A OBRA DE ARTE E A CRÍTICA Eugênio Gomes; O TEATRO DE NELSON RODRIGUES Samuel Rawet; MURAL Sergio Millet; CAMINHOS DE VASCONCELOS MATA; Bráulio do Nascimento; NÃO ESCREVO PARA OS CRÍTICOS Theodor Wilder; NOTA SOBRE DOIS HOMENS DA PROVÍNCIA Olímpio de Souza Andrade; A MORTE NA POESIA DE ALFONSO GATTO Luce Ciancio; RESPOSTA A UM CONVITE, LÉ da Barreto; ENSINANÇA CONTRA A FALSA HUMILDADE Darcy Damasceno; QUATRO SEMANAS Flávio de Aquino; LIMITE E POSIÇÃO Jones Rocha; MORTE DE DESCONHECIDOS Renato Rocha; UM LIVRO DE CONTOS Alcântara Silveira; O VERDADEIRO MISTÉRIO DA PAIXÃO Lourdes Espíndola; aiem de poemas, comentários, curiosidades, registro de livros brasileiros e estrangeiros.

**R** A ENCONTROU  
boa prosa e a  
inicial de um  
redação grupo  
de redatores,  
procurando avi-  
sitar com o Sr.  
Presidente da Re-  
publica, para levantar as  
reivindicações dos escritores  
e artistas brasileiros. O re-  
dado grupo, a "Front" da  
qual fazem parte o jornalista  
João Lins do Rego, Jorge es-  
teve de correspondente as re-  
vistas do intelectual da  
forma uma comissão de repre-  
sentantes em chefe do Go-  
verno uma comissão de repre-  
sentantes elaborada com um con-  
sulto de mais artistas indies-  
tiguos, sem procurar ouvir,  
como devia abar de um nú-  
mero significativo de escri-  
tores e artistas de varios or-  
tamentos culturais, como poe-  
tistas, literatos, editores,  
etc.

Uma representação ocorreu,  
além disso o momento em  
que o poeta Manuel Bandeira  
e outros, se prepararam a  
participar da referida comi-  
ssão, que se entrevistou  
com o Sr. Getúlio Vargas,  
por saberem antecipadamente  
que a pluma de reivindicar  
eles elaborado era bastante  
delicente, resultando inútil,  
a entrevista como medida de  
interesse próprio que não  
passaria como não passou,  
apesar de uma oportunidade  
para o grupo estabelecido pelo  
Sr. João Lins do Rego  
conhecer de perto o Sr. Pre-  
sidente da República — e  
com ele ser fotografado para  
seu jornais da imprensa ofi-  
cial.

Esta crítica não imitou em  
condenação ao desleio do Sr.  
Getúlio Vargas de conhecer e  
ouvir as reivindicações dos  
escritores e artistas, exten-  
do na entrevista que conhe-  
ceu a Samuel Waitor, direc-  
tor de "Ultima Hora".  
Por isto não é demais acor-  
tarmos que, mesmo proibida  
se diz, particularmente,  
aqueles que se arrogaram co-  
mo representantes de uma  
classe que discutiu intem-  
peramente os termos do men-  
sual entre que a S. Ex.ª o  
Sr. Getúlio Vargas, por sua  
expressão de modo al-  
mo que proibiu os intelec-  
tuais para si e para o pro-  
grama cultural do país.

Ha pouco faziam ao Se-  
nhor João Lins do Rego a  
propósito do seu enq-  
nare, igualmente o de-  
colônia independente e  
senso que não combata  
com movimentos como este a  
que nos estamos referindo.  
As circunstâncias, no entan-  
to, obrigam-nos desde já a  
nos perlocutarmos — pela  
menos supunho o Sr. João  
Lins do Rego não voltar as  
suas conversas, de locuco,  
deixando para o grupo que  
ele liderou os artigos de exa-  
tação as qualidades plásticas  
e psicológicas do Chefe de  
Governo.

Fonte: Revista Branca. Acervo de Luciano Saldanha Coelho.

Antes de tratar de Nelson Rodrigues, o prólogo mantém a costumeira acidez e uma petulância irônica ao criar o cenário da discussão. Ao exemplificar que não basta a existência de escritores acadêmicos da Academia Brasileira de Letras – ABL que produzem para o teatro, como Cláudio de Sousa (1876-1954) que, em 1938, também presidiu a ABL, e Viriato Correia, Rawet afirma que mesmo esses mais famosos “[...] não resistem a um exame meticuloso, ficando o seu teatro apenas num aspecto meramente funcional, sem nenhuma preocupação literária, literária aí, do ponto de vista dramático” (RAWET, 1951a, p. 17).

Cláudio de Sousa foi terceiro ocupante da cadeira 29 da ABL, cujo patrono é Martins Pena, e a sua produção dramaturgica contabiliza 29 textos. A produção em prosa do escritor, entre romances, contos e ensaios soma, ao todo, 25 obras. Pelo menos no aspecto numérico, a afirmação de Rawet soa injusta. Em Silva, encontra-se a informação de que o dramaturgo tinha estreado em 1916, “[...] que começou com a comédia jocosa *Eu arranjo tudo* e teve logo depois uma peça otimamente recebida, *Flores de sombra*” (SILVA, 1938, p. 1967). Essa data de estreia é confirmada por Sábato Magaldi (1997, p.191-192; 2003, p. 71), que lembra o efeito do isolamento brasileiro da Europa, provocado pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918), bem como a valorização dos ideais do campo em detrimento dos hábitos urbanos como fatores da boa recepção do texto de Souza, aspectos não propriamente estéticos e/ou dramáticos.

Sobre Correia, e a despeito de sua presença na ABL como terceiro ocupante da cadeira 32 da instituição, a sua atuação na literatura infantil rivaliza com a sua produção dramaturgica. Na primeira área, foram 18 obras, das quais destaca-se até hoje apreciada *Cazuza* (1936); na segunda, 27. Sua produção teatral costuma ser dividida entre a comédia de costumes, da qual pode-se citar *Juriti*, peça estrelada por Procópio Ferreira, em 1919; e a peça histórica, na qual figura a *Marquesa de Santos*, encenada pela Cia. Dulcina-Odilon, em 1938 (MAGALDI, 2003, p. 73). Em breve menção, Silva afirma que Correia conta “[...] com grandes vitórias no teatro popular, [é] autor de comédias de grande interesse” (SILVA, 1938, p. 168). Por outro lado, Prado irá definir como “superficiais” as tentativas dramaturgicas de Correia, relativizando essa avaliação valorosa em uma crítica mais distanciada no tempo e no espaço (PRADO, 2001, p. 79). A avaliação de Magaldi (2003), agora, na posição de membro da Academia, e distante temporalmente da de Rawet, se opõe em argumentos<sup>258</sup>.

Ao discutir o centenário da instituição, Magaldi estabelece um panorama da produção teatral dos acadêmicos da sua fundação ao ano de 1997. O estudioso aponta o vínculo com o teatro em dezesseis dos quarenta fundadores da instituição, ainda que as peças não fossem a ocupação principal desses

---

<sup>258</sup> Sábato Magaldi foi o quinto ocupante da cadeira nº 24, eleito em 8 de dezembro de 1994, na sucessão de Ciro dos Anjos e recebido em 25 de julho de 1995 pelo acadêmico Lêdo Ivo.



nomes. Além de destacar a produção de Cláudio Sousa, conclui que: “[...] não fosse a dramaturgia um dos gêneros literários, esta instituição poderia chamar-se Academia Brasileira de Letras e Teatro” (2003, p. 81). Obviamente, ressalta-se que o comentário de Magaldi está separado do de Rawet por um hiato de quase cinquenta anos.

Voltando ao Primeiro Congresso, Cláudio de Sousa, Viriato Correia e Luiz Edmundo compuseram a comissão representativa da ABL durante o evento. Essa participação foi considerada algo novo no histórico da instituição, que não costumava participar de eventos externos. Demonstrando interesse em marcar presença, reforçar o argumento de diálogo e atualidade, bem como divulgar o cotidiano da entidade em um evento artístico, intelectual e político, o congresso entraria também para a história da Academia. Dos três, Rawet poupa o nome de Luiz Edmundo dos comentários.

Tratando da segunda lembrança de Correia, Rawet destaca a defesa por um teatro “visceralmente conservador” e o ataque ao “mal da comparação”, responsável pela avaliação sempre negativa do teatro brasileiro quando contrastado com aquele realizado por companhias de outros países. A primeira ideia dizia respeito à sua participação como membro da ABL. Para contrapor essa segunda ideia, Rawet apresenta o seu oposto negativo, construído sobre as mesmas radicalizações de Correia: “O julgamento de qualquer conjunto de arte só pode ser feito comparadamente; analisá-lo dentro de suas fronteiras é, de início, uma limitação e uma confissão de fraqueza” (RAWET, 1951/2021, p. 119 desta tese). Ao defender o método comparativo, Rawet expande a discussão da entrevista do estudioso Eugenio Gomes (1897-1972), publicada na mesma edição e página que o texto rawetiano. Não há indicação de autoria individual para o entrevistador.

Para Gomes, o método comparatista se apresentava como sinônimo dos estudos das fontes de um autor, de uma obra. Porém, o estudioso não possui esse caráter radicalizante da afirmação de Rawet. Ao apresentar o método comparativo como uma possibilidade de trabalho, explica que “[...] não há dúvida que um simples exame de fontes poderá contribuir decisivamente para lançar nova luz sobre muitos pontos obscuros que, sem isso, permaneceriam no limbo de certa ambiguidade destituída de mistérios” (GOMES *apud* REVISTA BRANCA, 1951, p. [1]). Algumas dúvidas surgem da leitura global dessa página

inteira, não apenas do texto de Rawet: as escolhas temáticas do número e o papel dos membros da equipe eram elaborados em grupos? É possível pensar na contaminação de pautas e colaborações durante a feitura das edições.

Nessa construção do panorama de desvalorização da dramaturgia, depois de mencionar Claudio Sousa e Viriato Correia, Rawet expõe incrédulo a afirmativa de Joracy Camargo, “teatro não era literatura”, proferida há algumas semanas dali, durante conferência na escola de Renato Viana. Sem maiores detalhamentos sobre essa palestra, o recorte parece rememorar um incômodo anterior com a posição do dramaturgo. Sem explicitar esse incômodo, outros exemplos e nomes vão se seguindo.

Antes, um adendo. Com relação à produção dramaturgical dos acadêmicos da ABL, Prado caracteriza as realizações de Joracy Camargo, ainda que pouco mais articuladas, reticenciosas, não apenas nos títulos, mas na própria estrutura das comédias, criando o que o crítico define como “teatro de frases” (PRADO, 2009, p. 28). Ainda que possuísse *Deus lhe pague*, encenada pela primeira vez em 1934 pela Companhia de Comédias Modernas, no movimento do início das reformas estruturais do teatro brasileiro, formulando um teatro de tese, o sucesso popular de Camargo parecia assustar parte da crítica na qual Rawet se incluía.

Mas a lembrança do Primeiro Congresso e a insistência em falar da produção teatral dos membros da ABL se cruzam porque, se no tópico referente à ausência do teatro nas produções dos imortais, as posições de Rawet e Magaldi são divergentes, há um ponto em que os dois estudiosos se encontram. Ainda no preâmbulo da crônica, Rawet recorta parte de uma coluna publicada em 15 de junho de 1951, onde Magaldi afirma que:

A ausência de literatura e empreendimentos cênicos estáveis é, aliás, outra característica do nosso teatro. Não tivemos, nos cinquenta anos [1901-1951], uma produção de qualidade, revolucionada de quando em quando pela conquista de expressões inéditas. A regra geral é o mau teatro, a obra digestiva para manter a bilheteria, sacudidos esparsamente por exceções que tentam trazer o palco ao seu legítimo testemunho. (MAGALDI, 1951a, p. 11).

A ausência apontada por Rawet e Magaldi não impediu algumas movimentações no âmbito da constituição da classe teatral no período que chega até a primeira metade do século 20. Alguns marcos importantes para a história

do teatro nacional seguem nessa direção: a construção da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, em 1917; a criação da Casa dos Artistas, no Rio de Janeiro, em 1918, o caráter sindical que a entidade apresentou a partir de 1931; e a institucionalização da área de atuação, reconhecida pelo Ministério do Trabalho por meio do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos, para ficar apenas nesses exemplos (CAMARGO, 2012, p. 3).

No caso de Rawet, um preâmbulo nunca é só uma parte preliminar, momento em que se anuncia algo de maneira introdutória. Desse modo, antes de concluí-lo, não deixa de mencionar aquilo que caracteriza a posição dos nossos ficcionistas “[...] abafados por um ambiente de mormaço”, vislumbrado pelo abandono do teatro, no caso de Marques Rebelo, após a sua *Rua Alegre, 12*; pelo lançamento de experiências opostas de pura literatura (RAWET, 1951c), exemplo de Lúcio Cardoso (1913-1968); ou, por último, a adesão a uma falsa “compreensão de teatro poético”, materializada no nome de José Cesar Borba, exemplo perfeito de estilo artístico para o conhecido e, não menos polêmico, Álvaro Lins, sobre quem Rawet dispara: “Lamentável a visão teatral desse crítico, e pobre do teatro brasileiro se o que o sr. Álvaro Lins lhe idealiza é algo assim como *As águas*” (RAWET, 1951c, p. 17)<sup>259</sup>.

A menção a Marques Rebelo, com *Rua Alegre, 12*, de 1940, traz à tona um ar de lamento por essa que foi elogiada logo depois do lançamento por, mais uma vez, Álvaro Lins. Na crítica elogiosa de Lins pode-se ler:

Noto, de maneira especial, a naturalidade e a vivacidade dos diálogos, a harmonia dos caracteres dos personagens, em face dos fins para os quais estão dispostos, a movimentação de cenas e figuras em conformidade com todo o enredo. Tendo em vista o assunto e a finalidade dentro dos quais se desenvolve, podemos dizer que *Rua Alegre, 12*, sustenta, de princípio ao fim, uma unidade tanto interior como exterior. (LINS, 1963, p. 289-290).

Ainda que não estenda a sua apreciação desse texto de Rebelo, lançado pela editora Guáira, a menção de Rawet parece concordar com a avaliação valorativa que Lins constrói na passagem acima. Afinal de contas, depois de *Rua Alegre, 12*, não se viram mais investidas de Rebelo no campo teatral. Circunscrita ao ano de 1950, a crítica de Rawet é válida até os dias atuais, já

---

<sup>259</sup> Esse mesmo texto de Borba havia sido resenhado por Rawet, em “A camisola do anjo” (1950d, p. 35), na décima quarta edição da *Revista Branca*.

que não há registros de outras realizações teatrais do escritor, reconhecido romancista e contista, muito menos da montagem do texto. O argumento de Rawet foi reforçado com o fato de que, em 28 de maio de 1965, Rebelo passaria a ocupar a cadeira 9 da ABL, cujo patrono é Gonçalves de Magalhães.

Por outro lado, o comentário de Rawet sobre a produção teatral de Lúcio Cardoso cria uma afirmação mais complexa de ser verificada. Excluindo-se a prosa e a poesia, Cardoso produziu os dramas *O escravo, 1937* (encenada em 1943), *O coração delator* (baseada num conto de Edgar Allan Poe), *A Corda de Prata, 1947*, e *O Filho Pródigo*, a primeira obra brasileira encenada pelo Teatro Experimental do Negro – TEN, em 1947, com Abdias do Nascimento e Ruth de Souza no elenco, e *Angélica, 1950*.<sup>260</sup>

Por conta dessa relação com o TEN, a peça *O filho pródigo* talvez tenha sido aquela que mais recebeu atenção da crítica. No entanto, as leituras não costumam harmonizar as características literárias e dramáticas do texto, prevalecendo mesmo a interpretação que lhe deu Prado (2001), onde o estudioso se questiona: “Como pode um homem inteligente, sensível, escrever uma peça que é um monumento de literatice, em que não há um sentimento, uma ideia que não venha revestida de uma crosta espessa e impenetrável de literatura?” (PRADO, 2001, p. 86).

O comentário de Rawet foi arriscado porque era impossível garantir esse abandono por parte do escritor, ou adiantar que ele fosse cumprir uma promessa de não escrever mais para o teatro. Nesse caso, a história provou que Rawet estava errado, pelo menos levando-se em conta os demais nove projetos (entre textos completos e inacabados) de peças dispostos no acervo de Lúcio Cardoso (CARDOSO, 2011, p. 980).

Porém, se for considerado o afã de Lúcio Cardoso na produção teatral logo no início de carreira, Rawet possui razão. Consta que o escritor escreveu sua primeira peça por volta dos 15 anos, *O reduto dos deuses*, texto que fez chegar às mãos de Aníbal Machado (1894-1964), que se entusiasmou pelo jovem escritor (MENEZES, 1978, p. 161).

---

<sup>260</sup> Para se ter um parâmetro temporal, o romance *Crônica da casa assassinada*, para muitos críticos, a sua chegada à maturidade, é de 1959.

Diferentemente do que será a crítica padrão atribuída ao teatro de Cardoso, sintetizada no excerto de Prado (2001), Rawet cobra uma participação mais efetiva dele nas artes dramáticas, ou, se não é possível falar em cobrança propriamente dita, há no relato rawetiano um tom decepcionado pela ausência de outras produções, cujo último texto havia sido *Angélica*, de 1950, já citado anteriormente.

Para o lamento de Rawet, uma hipótese: a peça de Cardoso materializada na encenação do TEN traria outra marca indelével para Rawet, a presença da atriz Ruth de Souza. O nome da atriz liga o crítico em formação e o dramaturgo Samuel Rawet, o que se percebe na conservação dos manuscritos que registram o inédito do drama *Adeus*, escrito para ela <sup>261</sup>.

De alguma maneira, Rawet responde ao questionamento de Paschoal Carlos Magno, um dos maiores entusiastas da carreira da atriz, no seguinte questionamento: “A Sra. Ruth de Souza não encontrou ocasião ainda para mostrar a força do seu talento, que é imenso. Que dramaturgo, novo ou velho, escreverá peça pensando nessa grande intérprete negra?” (MAGNO *apud* SILVA, 2017, p. 117). A elaboração do texto sem data, por parte de Rawet, é exemplo claro de uma tomada de posição sobre as questões raciais em voga na época.

Além do texto em si, Rawet copia uma série de registros de esboços das cenas do espetáculo, explicando rubricas de cenas, falas e marcações ou, ainda, uma pesquisa paralela sobre questões raciais e das artes plásticas, já que a personagem principal era uma escultora em ascensão, a exemplo do registro de textos de Nina Rodrigues e croquis de estátuas africanas registradas na obra de Blaise Cendrars.

Mirando ainda a ausência de produção dramatúrgica no cenário dos escritores consagrados, o nome de Lúcio vem se juntar, porém, ao de José Cesar Borba na crítica que Rawet estabelece a Álvaro Lins e sua leitura do teatro poético, cuja máxima seria o texto *As águas*. Drama poético, teatro da poesia,

---

<sup>261</sup> Ruth Pinto de Souza, Ruth de Souza, nasceu em 12 de maio, a atriz não gostava de revelar a idade e faleceu a 28 de julho de 2019. A artista que não saíria do raio de interesse de Rawet a partir desse contexto, a ponto de ele escrever a peça *Adeus*, inédita em livro e componente do acervo doado pela família de Rawet ao AMLB. Cada vez mais prestigiada pelo público e pela crítica, até 1950, Ruth já havia participado de doze peças de teatro e quatro filmes (JESUS, 2007, p. 131). Entre os manuscritos de pesquisa da peça, Rawet registra uma citação da obra *African Sculpture*, de Denise Paulme, em edição de 1956.

peça poética, cujos fundamentos o dramaturgo dividia com a esposa, também atriz, Sarah, a quem a peça em três atos é dedicada. Presente no horizonte crítico mais imediato, Álvaro Lins vai e vem nas formulações de Rawet. Discordâncias pontuais não impedem o acompanhamento desse pensamento.

Analisada por Sábato Magaldi, a montagem foi assim descrita: “Frustrado, em síntese, como peça, o novo cartaz do Teatro Fênix, não se pode deixar de saudar José Cesar Borba pela experiência, que, além de ser a primeira tentativa do dramaturgo, contribui para a vitalidade de nosso teatro em um gênero quase inexistente” (MAGALDI, 1950, p. 6). Esta posição de Magaldi rivaliza com a de Lins (1950), o que Rawet não deixa passar em branco.

A respeito da crítica complacente de Lins, é possível que Rawet esteja se referindo ao texto publicado na coluna do *Correio da Manhã*, em 20 de outubro de 1950. Para Lins, “[...] *As águas* realiza concretamente o que sempre imaginei para o teatro no Brasil: a obra dramaturgicamente construída numa atmosfera de poesia e expressa em estilo artístico. E é como se disséssemos: o teatro colocado na esfera da literatura” (LINS, 1950, p. 11). Em seguida, Lins destaca na realização dramaturgicamente de Borba a presença harmônica do poeta, do escritor e do teatrólogo, para completar:

Representa esta peça um ato de revolucionário contra o ‘episodismo’ em teatro. Substituindo a preocupação de copiar a vida, que é o processo invariável, do episódismo, o teatro moderno reflete a aventura mais ampla de uma criação dentro da vida, que é o processo da verdadeira arte de ficção. (LINS, 1950, p. 11).

Publicada no mesmo dia da estreia, a coluna de Lins funcionou como propaganda e chamamento para a montagem da Cia. Sarah-José Cesar Borba. O comentário de Rawet, em outra direção, mais assertivo e curto, não desenvolve as reservas ao texto e à montagem e, somado à avaliação que também realiza Magaldi (1950), constrói a avaliação de que a tentativa de modernização proposta por Borba não foi bem recebida de todo.

O drama *As águas* apresenta a figura de Adelaide Gabriela, na primeira montagem, Luiza Barreto Leite, morta, que retorna das águas oceânicas com um segredo. Edna, mulher salva por Leandro no mesmo acidente, perdeu a memória no naufrágio. Em seu sotaque carregado, a mistura do vocabulário denuncia a origem italiana. O quarteto é composto ainda por Alonso, pintor e amigo do viúvo.

Essa é a descrição do enredo da peça que não convence Rawet, a despeito da crítica-convite de Lins.

A partir da lembrança de *As águas* e avançando na argumentação, Rawet reafirma a existência do teatro brasileiro, mas sem o que ele define como grandes voos. Porém, no cenário em que impera até mesmo a dificuldade da ausência de uma escola, com “e” maiúsculo, recorre à leitura de Lafayette Silva para reafirmar a superação do ator nacional. No trecho destacado, o historiador do teatro defende:

Os atores não se poupavam a sacrifícios para que corresse regularmente a representação. Fernão Cardim [1549-1625] cita que o intérprete do papel de São Sebastião concordou em ser atado a um pau, quase nu e receber as setas como se fosse o próprio santo (SILVA, 1938, p. 17).

A ideia de Rawet é deslocar e trazer essa argumentação para reforçar que, ainda no início da segunda metade do século 20, as grandes iniciativas não eram viabilizadas e, quando dignas de destaque, era a figura do ator que se sobrepunha. Na defesa da importância da formação, Rawet parece adiantar a ressonância de Béraud (1936), em obra que citará explicitamente mais adiante. Da parte de Rawet, há uma admiração extrema direcionada ao ofício do ator, como tem-se registrado ao longo desta tese.

Mas o contexto de discussão de Silva é o primórdio do teatro no Brasil, no qual imperava a montagem dos autos religiosos e, por isso mesmo, esse sacrifício quase sangüinário por parte do elenco. Rawet exagera e estende o argumento histórico para o seu raio de avaliação que, logicamente, apresentava outros tipos de dificuldades para o exercício da profissão.

Avançando, só então Rawet menciona a segunda motivação para a análise da obra de Nelson Rodrigues, citando o dramaturgo pela primeira vez. Não menos importante, o segundo estímulo era o lançamento em livro do ensaio de Pimentel, *O Teatro de Nelson Rodrigues*, em livro.

Rawet conclui que o trabalho de Pimentel realiza uma análise isolada, a despeito de o ponto de partida da pesquisa ser o contexto de surgimento do dramaturgo, bem como dos elementos dos quais dispunha à época para realizar o estudo, mas todos esses aspectos resultam na fragmentação do ensaio, uma falha, para Rawet. As leituras das peças rodrigueanas são realizadas em sete

capítulos separados. Outros dois, “Breve resenha do teatro de Nelson Rodrigues”, e “Conclusões”, abrem e fecham o ensaio, respectivamente.

A segunda falha do ensaio será a “[...] falta de melhor sistematização, o papel do coro, que representa aí a passagem desse elemento da tragédia para o drama, não foi senão levemente acentuado, e isso quando o autor já tinha um ótimo trabalho publicado [...]” (RAWET, 1951, p. 120 desta tese). Rawet sinaliza essa abordagem do coro como problemática porque Pimentel a anunciou como uma das questões motrizes do argumento do ensaio. Como agravante, Rawet menciona a coluna de Pimentel publicada em 21 de maio de 1950, sob o título “O Renascimento do Coro no Teatro Moderno”, no periódico carioca *Diário de Notícias*, em que o tema é tratado de maneira central<sup>262</sup>.

Partindo da ideia de que a tragédia, como praticada no mundo antigo, não tinha morrido, mas adormecia em sono profundo, e que o renascimento do teatro no século 16 não revigorou a utilização do coro, a exemplo das tragédias shakespearianas, Pimentel afirmava que grandes fautores do teatro contemporâneo passaram a se utilizar do coro de maneira válida na primeira metade do século 20. Nota-se que a sua observação não se aplicava a nomes nacionais, mas às produções europeias e americanas e, por isso mesmo, os exemplos destacados desse argumento são Eugene O’Neill, com *Lazarus Laughed*, e a impressionante utilização de nove coros diferentes; além de T.S. Eliot, com *Murder in the cathedral* (PIMENTEL, 1950).

A figura de Nelson Rodrigues é mencionada quando Pimentel explica que esse ressurgimento moderno do coro na dramaturgia afetou a produção nacional, ainda que de maneira malograda, apesar de estar-se, à época, vivenciando “[...] a mais promissora fase de toda a sua história dramática” (PIMENTEL, 1950, p. [30]). Em seguida, a lembrança ao coro de *Anjo negro* se deve ao fato de ser essa parte da tragédia rodrigueana responsável por salvar o texto do completo fracasso. Descrito como belo e plangente, o coro “[...] representa uma grande realização de Nelson Rodrigues, de sua força e lirismo [...]” (PIMENTEL, 1950, p. [30]).

Como se lê na parte final da coluna, a argumentação gira em torno da perfeição obtida por Nelson Rodrigues em sua segunda peça:

---

<sup>262</sup> Mais tarde, Pimentel publicaria esse ensaio no livro *Machado de Assis e outros estudos*. Cf. Pimentel (1962, p. 220-231).



Infelizmente, porém, Nelson Rodrigues cujo grande talento dramático e poderoso sentimento poético já se revelaram de modo incontestável, em *Vestido de noiva*, aquele, e em *Anjo Negro*, este vem, num espetáculo verdadeiramente digno de lástima, desperdiçando e malbaratando os seus dons excepcionais em produções destituídas de qualquer valor, como este obsceno *Álbum de família* e este incompreensível *Dorotéia*. (PIMENTEL, 1950, p. [30])

A utilização do termo “obsceno” para descrever *Álbum de família*, retoma, além de uma concepção de arte como algo isento de erotismo, a ideia de que a peça não era digna de ser reproduzida na cena. Passam ao largo na avaliação de Pimentel as inovações de *Dorotéia*, entre tantas questões temáticas e formais.

O que Pimentel afirma nessa passagem será a base do argumento do ensaio que publica em livro um ano depois. Mas, ao contrário dessa coluna, o papel do coro será mencionado poucas vezes e de maneira bem tangencial na obra de 1951. De fato, Pimentel não retoma o assunto, embora guarde um capítulo para tratar da influência da tragédia grega na obra rodrigueana. Por exemplo, em um ponto, encontra-se a afirmação de que, ainda que acrescente pouco à glória do escritor proporcionada por *Vestido de Noiva*, em *Anjo negro*:

[...] Nelson Rodrigues, seguindo as modernas tendências do teatro, soube tirar um grande partido do seu Coro das Pretas Descalças, que, pelo intenso lirismo e pela linguagem sincopada, lembra os vários coros de *Lazarus Laughed* de O'Neill, não obstante a diferença radical que separa as duas peças. (PIMENTEL, 1951, p. 42).

Pimentel também parte do ponto de que a nossa literatura dramática é incipiente, ainda que em sua melhor fase. Em nota, explica que *Senhora dos afogados*, censurada e não publicada até aquele momento, foi a única peça de Nelson Rodrigues a que não teve contato, o que a excluiu da análise. A liberação do texto ocorreu quando o livro já se encontrava no prelo.<sup>263</sup> Não é evidente se Pimentel leu *Senhora dos afogados*, ou se faz essa classificação apenas diante do dado de que a peça foi censurada.

Antes de aprofundar a apreciação temática da obra de Pimentel, Rawet realiza um adendo importante para a leitura que fará do ensaio. Da argumentação que apregoava a derrocada rodrigueana a partir de *Vestido de*

---

<sup>263</sup> *Senhora dos afogados* foi publicada em 1947.

*Noiva*, Pimentel enxergara em Silveira Sampaio aquele que suplantaria Rodrigues. Eis o trecho destacado por Rawet:

E, no momento, parece, mesmo haver perdido todo o controle do movimento, que passa, rapidamente, para outras mãos, notadamente as de Silveira Sampaio, cuja obra, inteiramente diversa, pelo fundo e pela forma, da de Nelson Rodrigues, vem se impondo poderosamente à admiração do público e da crítica. (PIMENTEL, 1951, p. 118).

A figura vultuosa de Sampaio aparece a reboque no argumento. Mesmo que o próprio Pimentel reforce todas as diferenças possíveis entre aquele e Nelson Rodrigues, o pano de fundo da comparação entre os dois dramaturgos parece ser o sucesso comercial. Rawet traz à tona essa possibilidade ao mencionar o termo liderança para definir o caráter arrebatador do *silveirasampaísmo* na realização da empresa teatral, o controle do movimento a que se refere Pimentel. Ao final, diante das não-justificativas e argumentos que motivam tais relações comparativas, Rawet rebate Pimentel, prontamente, negando a justaposição automática entre os dois.

A frase comparativa disposta no ensaio de Pimentel reforça uma desconfiança que o seu leitor pode desenvolver logo nas primeiras páginas: a adesão imediata e numerosa do público, sinônimo de sucesso, interfere na avaliação da qualidade do texto e, por conseguinte, da cena.

Até certo ponto, Rawet aceita a premissa de Pimentel de que a posição da crítica teatral com relação à obra de Nelson Rodrigues, naquele momento, se situava em duas correntes: uma formada pela adesão incondicional e outra responsável por refutar tudo que era proveniente da lavra do dramaturgo. Para Rawet, a contribuição de Pimentel, contrária a essas duas correntes, era inovadora porque buscava uma análise de elementos positivos e negativos da obra em questão. No entanto, a teorização que concebe a produção de Rodrigues como uma seta ascendente depois de *Vestido de Noiva*, é que a sua primeira produção, *A mulher sem pecado*, é vista como um ensaio e as demais obras, defeituosas em relação à curva de êxito.

Por isso, Rawet assevera que o julgamento crítico de Pimentel não chega muito longe, e justifica:

O autor satisfiz-se mais com os acessórios do que com o essencial, dispersou sua visão sobre a paisagem que cerca o dramaturgo, só o isolando poucas vezes, para analisá-lo. Expondo brilhantemente

conceitos e amparado numa vasta erudição, conseguiu um roteiro ideológico de Nelson Rodrigues e o título mais adequado para o ensaio seria “Trajetória de Nelson Rodrigues”; assim como está, dá a ideia de maior aprofundamento, de análise estrutural das peças, de pesquisa de origens e fins, baseado ou não na pessoa do dramaturgo, enfim, do ensaio da **Obra**. E essa preocupação nem sempre esteve presente, interessando-se mais pela conceituação do que deveria ter sido feito, amparado em citações, e não o que foi realizado. (RAWET, 1951, p. 121 desta tese, grifo no original)

O comentário acima é justo na medida em que o livro de Pimentel, depois de efetuadas as considerações iniciais, analisa *Vestido de noiva* como realização máxima de Nelson Rodrigues, tendo à sua sombra *A mulher sem pecado* e, em seguida, reserva os capítulos para *Anjo Negro*, *Álbum de família* e *Doroteia*. Ainda que o título do primeiro capítulo guarde o lapso temporal da análise de uma obra de oito anos (1942-1950), as pretensões do analista são globais.

A sugestão para a mudança de nome do título apontada por Rawet não poderia ser mais justa, bem como a observação de que Pimentel faz uso de apenas um trecho das peças mencionadas em cento e vinte seis páginas<sup>264</sup>. Ao não ler a obra como esta se apresenta, mas como deveria ser, também se deixa capturar pela figura pública de Nelson Rodrigues e, de certo modo, pelos ódios e paixões que ela despertava (e desperta).

O conjunto teórico utilizado é outro problema apontado por Rawet, pois, em sua maior parte, as fontes francesas e americanas citadas nas línguas originais, se deslocam da análise que Pimentel realiza do texto rodrigueano. Com exceção de Álvaro Lins, cuja obra utilizada não aparece listada nas referências, aliás, as lembranças de estudiosos brasileiros são feitas para desautorizar a crítica amiga dispensada a Rodrigues.

Para concluir o tópico referente às duas correntes da crítica rodrigueana e, ao mesmo tempo, realizar uma avaliação do livro de Pimentel, Rawet se vale de um expediente curioso de comparação de fontes. A ideia é comprovar que o

[...]ensaio ramifica-se, o autor se perde no monte das citações, fugindo ao essencial, rebatendo mais as afirmações dos **amigos** do que

<sup>264</sup> Trata-se da passagem: “Desde menino, ele tem vergonha; vergonha, não: ódio da própria cor. Um homem assim é maldito. [A gente deve ser o que é]. Acho que até o leproso não deve renegar a própria lepra” (RODRIGUES *apud* PIMENTEL, 1951, p. 33). Retirado por Pimentel, esse trecho entre colchetes consta da obra completa do dramaturgo (RODRIGUES, 2017, p. 442). Em outro momento, ao analisar *Vestido de noiva*, Pimentel cita o seguinte trecho, cuja proveniência não foi possível localizar: “[...] governado e dirigido, como um avião em voo cego, em noite de tempestade [...]” (*apud* PIMENTEL, 1951, p. 30). O estudioso se refere ao delírio de Alaíde, que se prolonga pelos três atos da peça.

impondo as suas. E mesmo em relação aos **amigos** de Nelson Rodrigues, o trabalho mais interessante seria o de pesquisar neles as origens de certas tendências do dramaturgo, do que se esqueceu o ensaísta. (RAWET, 1951, p. 122 desta tese, grifos no original)

O exemplo a ser utilizado para comprovar esse método de trabalho e escrita será uma passagem do próprio Pimentel e outro trecho em que Rawet identifica a presença do pensamento de Álvaro Lins. Do primeiro, Rawet cita o excerto com página e tudo em que se encontra:

“[...] Querendo, todavia, fazer uma obra **sem nenhum caráter realista**, Nelson Rodrigues perdeu aquele contato com a natureza que faz a superioridade de *Vestido de Noiva*, e **entregou-se, passivamente à fantasia, a uma fantasia desvairada e mórbida...**” (PIMENTEL *apud* RAWET, 1951, p. 122 desta tese, grifos no original).

Assumindo os grifos como seus, Rawet substitui os itálicos da versão de Pimentel pelo negrito. Mais dura, no entanto, é a construção que se segue no original, espécie de avaliação final da obra de Rodrigues, não destacada por Rawet em sua coluna. Segundo essa afirmativa, o trabalho de Rodrigues acabava “[...] por construir uma obra sem nenhum caráter real, *sem sombra de vida*, sem o mínimo reflexo de humanidade e, por tudo isso, sem a marca do trágico” (PIMENTEL, 1951, p. 38). Para Pimentel, é impossível conciliar os temas rodrigueanos, obscenos, desvairados e mórbidos, com as marcas do trágico, o que parece uma contradição.

Mas o corte de Rawet se justifica pelos dados elencados a seguir, o aproveitamento do pensamento de Álvaro Lins e a suposta influência sobre o argumento de Pimentel: “A sua técnica é daquelas que exigem, como conteúdo, os grandes e eternos conflitos da alma humana. **Ele não deve mostrar mais nenhuma timidez na escolha dos sentimentos e problemas a colocar na ordem teatral**” (LINS *apud* RAWET, 1951, p. 122 desta tese, grifos no original). A sobreposição dos dois trechos é eloquente para provar a tese de Rawet, porém, até certo ponto. Rawet não explica que os caminhos a que os críticos chegam na avaliação da obra rodrigueana são totalmente opostos, mas aponta a leitura equivocada que Pimentel realiza de Lins.

Publicada em 9 de janeiro de 1944, no *Correio da Manhã*, a crônica de Lins sinalizava para a consagração rodrigueana, não apenas de *Vestido de Noiva*. Concluindo sua avaliação, Lins assevera: “Tenho comigo que Nelson

Rodrigues está hoje no teatro brasileiro como Carlos Drummond de Andrade na poesia. Isto é: numa posição excepcional e revolucionária” (LINS, 1946 p. 131)<sup>265</sup>. Além dos adjetivos de valorização, a comparação com Drummond se soma a mais uma honraria: o poeta é o nome escolhido para receber a dedicatória do volume em livro presente<sup>266</sup>. E mais, em nenhum momento Lins questiona a força da tragédia ou a presença do trágico na produção rodrigueana<sup>267</sup>.

Ao lembrar que o último tópico dessa parte da crônica “O teatro de Nelson Rodrigues” tratava das duas correntes de crítica reinantes sobre esse teatro e para debater o problema do conteúdo via análise de Pimentel, Rawet recorre à lembrança de *Álbum de família* e a uma percepção aguçada das formas teatrais. Concordando com o argumento de que a produção de Rodrigues não era simplesmente a reprodução de um novo Ésquilo, pensamento corrente nos seus defensores, Rawet expande seu raciocínio discutindo a noção de tragédia, obtida apenas quando ocorre a síntese do mito.

O que está em jogo nas palavras de Rawet é a defesa do gênero tragédia, específico em suas formulações, e uma diferenciação subjacente ao trágico, no sentido de formulação antropológica e filosófica que possui condições de aparecer em outras manifestações artísticas e gêneros teatrais (PAVIS, 2015). Rawet recorre à síntese do mito para estabelecer essa defesa, ressoando a relação entre tragédia e religião na Grécia Antiga, estabelecida na obra *A tradição religiosa da tragédia grega*, de Berveiller (1935). Em Rawet, a negativa da tragédia moderna se sustenta na mudança religiosa que o espetáculo experimentava depois dos tempos de Dionysos. É possível fazer tragédia moderna, mas é preciso escolher o mito a ser sintetizado, pois a repetição dos modelos antigos não funcionaria.

---

<sup>265</sup> O texto foi republicado em livro na série *Jornal de Crítica*: quarta série, em 1946. É esta edição que estou utilizando na citação.

<sup>266</sup> A motivação do texto de Lins é estabelecer uma série de notas sobre *Os Comediantes*. O ano de produção do texto não deixará de fora, então, a união dos artistas amadores diante da tarefa de reformar o teatro moderno no Brasil. É nesse sentido que *Vestido de Noiva*, uma das primeiras grandes realizações do grupo, aparece avaliada no texto (LINS, 1946, p. 122-133).

<sup>267</sup> Drummond seguirá como farol e ideal de poeta para Rawet ao longo dos anos, o que o aproxima da afirmação de Lins. No ensaio “Drummond: o ato poético”, de 1977, Rawet sintetiza a imagem do poeta ideal na figura do itabirano. Cf. Gonçalves (2017).

Se a repetição por si só dos mitos impede a realização de uma tragédia moderna, para não perder o fio, Rawet exemplifica o que entende por drama moderno:

No problema de forma, podemos associar a tragédia à uma imagem justaposta de branco e preto, e o drama moderno como primando pelas emoções esbatidas, pelas semi-tonalidades. Por isso não concordamos em indicar os *Espectros* de Ibsen – como tragédia, porque constitui essa peça um dos pontos altos do **drama** moderno, e apontaríamos como tipo de tragédia atual *A Vida Que Te Dei* de Pirandello –, pela forma, e pelo mito da existência. (RAWET, 1951, p. 123 desta tese, grifo no original).

Ou seja, Rawet não nega a existência da tragédia moderna, mas advoga em defesa do tratamento do mito, exemplificando as suas escolhas com Ibsen e Pirandello. A discussão é encerrada com o argumento emprestado de Berveiller (1935), que defende a presença de uma questão Ética: “Não há dúvidas que esse desenlace atesta as aspirações otimistas e idealistas da religião de Ésquilo que, sem negar as antigas discórdias dos deuses, procurava conciliá-las com a concepção duma ordem e duma justiça” (BERVEILLER, 1935, p. 89-90). Essa citação compõe o capítulo em que Berveiller analisa a trilogia de Ésquilo, *Prometeu agrilhado* (ou acorrentado, a depender da tradução brasileira), dividida em *Prometeu acorrentado*, *Prometeu liberto* e *Prometeu porta-fogo*.

No livro de Berveiller, um copilado de conferências proferidas em 1934, na Universidade de São Paulo, o comentário extraído por Rawet relembra a composição da tríade e o entendimento mais usual da crítica especializada em Ésquilo, que se esquece da existência das outras duas peças, em parte, pela falta de acesso aos dois outros textos. Berveiller reafirma a conclusão da tríade com a harmonia entre deuses e antigos o que, assim, reforça o argumento sobre a religião em Ésquilo, baseada em uma justiça e uma ordem, o que Rawet aproveita para estabelecer a importância de uma ética religiosa na composição da tragédia.

O estudo apresenta uma discussão vasta sobre a tragédia grega. Nele, Berveiller reconhece a ignorância que o drama grego impõe, em sua maior parte, pela ausência de registros. O estudioso situa o seu trabalho entre a história do pensamento religioso e da arte dramática. Esclarece que, na tragédia grega, o fundo religioso não deveria variar muito, já que o público era sempre o mesmo. Por outro lado, relembra que a religião se apresenta de modo contraditório, pois

esta era fixada por uma tradição multiforme, formada pela contribuição dos poetas. O seu recorte aponta para o século 5, apogeu da Tragédia Grega.

Berveiller reforça que descrever a religião é descrever a origem da manifestação teatral, formulada em honras a Dionísio. Essa mirada tinha por objetivo ampliar a leitura da tragédia, realizada não apenas nos critérios estéticos e literários. A partir das leis do sincretismo, Berveiller entende esse surgimento na origem orgíaca. Ao fazer uso do trecho da obra de Berveiller, a leitura que Rawet realiza fica mais evidente, bem como a sua construção e desejo de entender as noções de tragédia antiga, tragédia moderna, drama moderno e tipos de tragédias, e o reforço do argumento de que é preciso alterar os mitos para se realizar a tragédia moderna.

As relações descritas nesse tópico, que parecem desviantes, foram motivadas pelas frases, lembranças e ligações que Rawet estabelece ao longo do texto. De posse de algumas premissas do pensamento e das referências teatrais de Rawet, volta-se a atenção para a segunda parte da crônica.

#### **4.2.1.2 Segunda parte da crônica**

Em caráter de folhetim, Rawet quebra a sua análise ao meio e reserva uma segunda parte da apreciação do livro de Pimentel para a próxima edição da *Revista Branca*, publicada em dezembro de 1951. Nessa segunda parte, o foco recai sobre os aspectos das peças rodrigueanas em si. Na medida em que segue a avaliação da obra, Rawet repassa a sua própria leitura de Nelson Rodrigues.

Em meio à avaliação da obra rodrigueana, destaca-se a advertência que Rawet realiza sobre *Anjo negro*, “[...] a melhor realização poética, onde a sua simplicidade, deficiência em torno de outros casos, atinge até um plano poético ou de plástica poética” (RAWET, 1951, p. 123 desta tese). Para reforçar esse entendimento, Rawet relembra uma colaboração sua para o *Jornal dos Novos*, em que a peça é definida como “monstruoso poético” (RAWET, 1950, p. 4).

Nessa coluna, uma frase de Elias, direcionada a Virgínia, personagens do drama rodrigueano, será a ilustração dessa afirmativa:

Você nunca se imaginou morta?... Eu seria capaz de matar por você. Sem ódio, sem maldade – por amor, para que ninguém acariciasse você e para que você mesma não desejasse ninguém... Você gostaria... Seria uma coisa tão meiga como a morte de uma menina,

não de mulher, mas de menina, no dia da primeira comunhão. (RODRIGUES *apud* RAWET, 1951, p. 125 desta tese).

Na passagem, a situação hipotética proposta por Elias apresenta a morte como ápice do amor e do gozo, congelados eternamente pela vida ceifada. É justamente o erotismo mórbido, a *petite mort*, o congelamento do gozo e a imagem da inocência virginal que chamam a atenção de Rawet.

Além desse excerto da peça, nota-se que uma lembrança da frase do coro, quando Rawet traz à tona, talvez pela primeira vez em seus escritos, o nome de Carlos Drummond de Andrade, numa retomada da associação estabelecida por Lins (1946, p. 131). Na intervenção que segue, segundo Rawet, temos a mesma manifestação poética da frase de Elias, afinal de contas, o leitor se encontra diante de um “coro drummondiano”.

O argumento para ler a passagem em que a morte purificaria o corpo de Ana, Rawet o retira da coluna do *Jornal A Manhã*: “Nunca em um autor nacional esteve presente uma poesia tão suave (sentido formal). Nunca em um autor nacional esteve presente uma monstruosidade tão monstruosa (conteúdo)” (RAWET, 1950, p. 126 desta tese). Sempre muito consciente das escolhas vocabulares, Rawet materializa o absurdo poético-erótico proposto pelo drama de Nelson Rodrigues com essa imagem composta por nome, advérbio e adjetivo, exagerando imagem e argumento. Depois de reproduzir a si mesmo, acrescenta que as leituras posteriores de *Dorotéia*, *Valsa n.º 6* não modificam a impressão que o autor deixou em *Anjo Negro*.

Para Rawet, com exceção de *Vestido de Noiva*, as peças de Nelson “[...] são lineares e sem grande profundidade psicológica” (RAWET, 1951, p. 126 desta tese), outra observação que Pimentel não realiza em seu ensaio. Porém, na leitura de *A mulher sem pecado*, aproxima-se de Pimentel:

A única peça em que há uma **intriga** esboçada é *A Mulher Sem Pecado*, mas assim mesmo estapafúrdia e ilógica. A revelação na cena final, da paralisia de Olegário destrói qualquer veleidade psicológica e a análise do ciúme doentio, superficial. Lembrando *Le Cocu Magnifique* de Crommelynck, a história de Olegário não tem a mínima consistência e, por ser, talvez, o original de Nelson que menos foge aos moldes tradicionais, é o mais fraco [...]. (RAWET, 1951, p. 126 desta tese, grifo no original).

Como se vê, Rawet não elimina totalmente *A mulher sem pecado*, mas a posição desse texto segue em desvantagem na obra geral de Rodrigues até



aquele momento. Pelo contrário, Rawet enxerga esse tratamento convencional que o lembra Crommelynck. Modalizando o argumento total de Pimentel, destaca *Álbum de Família*:

*Álbum de Família*, também linear, é uma sucessão de choques e emoções, em que o leitor (no caso exclusivo) não espera nada e tudo ao mesmo tempo; já sobre *Anjo Negro* e *Dorotéia* há que encarar outros aspectos, pois a arquitetura nesses dois casos (e em *Valsa n.º 6*) foge a qualquer regularidade, abandona qualquer plano pré-fixado. Em *Anjo Negro* principalmente há, às vezes, superação de intérprete e o cenógrafo, dando ideia na representação, da peça fragmentária, que só a leitura posterior desfaz. Nelson Rodrigues adota aí uma forma evolutiva, plana, simples em seu desenvolvimento, já sem os cortes, supressões e interpolações de *Vestido de Noiva*. (RAWET, 1951, p. 125 desta tese).

Sem erigir *Vestido de noiva* como ápice e ideal imbatível, Rawet busca enxergar um dramaturgo diverso numa carreira em andamento. No espaço da coluna, o texto caminha para essa análise dos temas disponíveis até então em Rodrigues. Naquilo que Rawet vislumbra diferentes matizes, ainda que sutis, Pimentel visualiza o mais do mesmo:

Ora, é evidente que tanta repetição acaba cansando e Nelson Rodrigues começa a assemelhar-se a esses atores de poucos recursos e especializados em certos papéis, os quais havendo obtido êxito com determinados lances ou determinados truques, passam a reproduzi-los, indefinidamente, numa estereotipação fastidiosa e enfadonha. (PIMENTEL, 1951, p. 85).

Se não é possível falar em projeto estético único na dramaturgia rodrigueana, talvez seja prudente enxergar a repetição como umas das linhas de força desse teatro:

Qualquer tema lhe serve, sim, mas há um tropismo para a aberração sexual, e não há dúvida que esta se presta a criar **uma atmosfera poética**. Livre o instinto em uma de suas formas mais elementares: a sexual, uma intuição poética, e um senso teatral enorme, como a de Nelson Rodrigues, levam ao objetivo. E que a preocupação formal, a busca de originalidade são sempre intentadas, não há dúvida. Partindo de sua premissa, o dramaturgo vem se despojando, pouco a pouco, dos elementos acessórios, deixando o mínimo, para atingir essa **atmosfera**. De *Vestido de Noiva* à *Dorotéia* a linha de depuração se acentua nitidamente, entre os três planos da primeira com as respectivas particularidades, e a prancha da última, com um simples telão ao fundo. Até na movimentação isso se acentua, passando de um ritmo cinematográfico à uma quase estaticidade. E tudo para um melhor efeito plástico, em detrimento de qualquer outro mesmo o de ideias. (RAWET, 1951, p. 127 desta tese, grifos no original)

Para trabalhar o literário sem a distinção entre o dramático, Rawet observa que qualquer elemento serve de matéria, por mais insignificante que ele seja e, no caso de Nelson Rodrigues, esses elementos gravitam em torno do sexo. E mais, Rawet enxerga no interesse sexual um trabalho aliado à intuição poética e à consciência teatral do dramaturgo. A avaliação valoriza o conteúdo e a forma desse trabalho que se encontra em pleno movimento no início da década de 1950. A defesa que Rawet realiza do irracionalismo é coerente com os projetos estéticos desse dramaturgo que irá até as últimas consequências para desenvolver na cena aquilo que o próprio Rawet chamou de aberração sexual.

Para destacar o tratamento, ainda que de maneira transversal, da questão racial, como germe de um drama humanista, Rawet relembra uma fala do personagem Ismael do segundo ato de *Anjo negro*, em que a personagem realiza um solilóquio sobre a cor de sua pele.

Distanciando-se da avaliação de que a obra rodrigueana seria uma constante ofensa à família e à religião, ideia defendida por Pimentel, Rawet caminha por outra direção:

Talvez reivindique o dramaturgo para si a chamada **liberdade de criação**. Mas em seu caso vemos o contrário. O autor mesmo restringe seu campo de visão, limita seus temas, e sempre numa só tecla. E ao tentar dar corpo ao seu irracionalismo seus exegetas caem no mais puro freudismo. (RAWET, 1951, p. 128 desta tese, grifos no original)

O comentário de Rawet alerta também para os possíveis limites dos instrumentos da crítica que Pimentel estava realizando dessa obra. O irracionalismo e o hermetismo explicariam, assim, um declínio momentâneo no qual ele insere *Valsa n° 6*, não estudado por Pimentel, por ser posterior à publicação do ensaio.

Para explicar o insucesso de alguns dos manuscritos de Rodrigues, Rawet recorre à máxima de Jean Béraud, em *Initiation à L'Art Dramatique*. O compêndio de Béraud se divide em seis partes para realizar essa introdução prometida em seu título. Tais partes contemplam a história e os papéis da dramaturgia, do ator, do encenador, do crítico e se encerram com uma avaliação do teatro francês. O trecho recolhido por Rawet consta do final da primeira parte do livro. Neste ponto, estava em discussão o dilema fundante do teatro que questiona a realização como arte ou como comércio. Na passagem completa, a

blague é constituída por Béraud quando este reproduz o discurso de um comediante: “O teatro é uma arte ou um comércio? perguntei um dia a um comediante. Este me respondeu: ‘É uma arte quando não tem sucesso! ...’ Esta piada traduz muito bem os sentimentos dos homens do teatro de hoje”. (BÉRAUD, 1936, p. 48, tradução nossa)<sup>268</sup>.

Menos que responder ao dilema, a citação da frase reconstrói e ambienta no cenário de Rawet esse paradoxo que explicitava o funcionamento do teatro como arte coletiva. Um pouco antes desse trecho, porém, há uma defesa transparente do teórico ao teatro a despeito da comercialização. Existe uma arte, a arte dramática, que não se improvisa, que se realiza pautada em regras e teorias a serem conhecidas e estudadas por aqueles que se aventuram a praticá-la. Em segundo lugar, reafirma a defesa dos dramaturgos em formação, encenadores e atores. Na avaliação final, o teatro perdeu para os homens do dinheiro.

Mas a avaliação da obra rodrigueana não pode ser definitiva, afinal o escritor encontra-se vivo e em plena produção. Naquele momento, o mistério em torno de *Senhora dos afogados*, cuja montagem encontrava-se censurada, já era um elemento de expectativa da crítica e do público. Rawet encerra reconstruindo e ambientando no cenário das letras nacionais o paradoxo da comercialização do teatro, concordando com Pimentel sobre o entendimento de “[...] ser Nelson Rodrigues a maior vocação dramática aparecida entre nós e o principal fator de uma revolução teatral no Brasil!” (PIMENTEL, 1951, p. 8). Rawet deixa em aberto a avaliação, à espera das próximas produções rodrigueanas, que viriam, certamente, com as estreias de *A falecida*, em 1953, *Senhora dos afogados*, em 1954, *Perdoa-me por me traíres* e *Viúva, porém honesta*, ambas em 1957, *Boca de ouro* e *O beijo no asfalto*, em 1961, *Otto Lara Resende ou bonitinha, mas ordinária*, em 1961, *Os sete gatinhos* e *Toda nudez será castigada*, em 1965, *Álbum de família*, em 1967, *Anti-Nelson Rodrigues*, em 1974, e *A serpente*, em 1980.

---

<sup>268</sup> No original: “Le théâtre est-il un art ou un commerce? demandait-on un jour à un humoriste. Celui-ci répondit : ‘C’est un art quand çà ne reussit pas !...’ Cette boutade traduit fort bien les sentiments des hommes de théâtre d’aujourd’hui”. (BÉRAUD, 1936, p. 48) .

O casuismo da crônica teatral de Rawet apresenta alguns contrapontos. O caráter de crônica, num primeiro momento, constrói afirmações despojadas de responsabilidade referencial, o que, por si só, aponta para a necessidade de se recorrer ao contexto de produção dessas avaliações, em outros, Rawet radicaliza em algumas avaliações. Por vezes, a afirmação certa esconde o rigor e o eruditismo do analista, algo muito palpável no seu conjunto de ensaios reunidos (RAWET, 2008). A todo momento, o escritor forja uma autoria vagabunda, descompromissada com métodos e pesquisa, algo totalmente construído e teatral.

No “Teatro de Nelson Rodrigues”, porém, Rawet assume um papel didático ao estabelecer um extenso preâmbulo para as motivações reais de sua argumentação. No caso da primeira parte da crônica, a divide em três partes, além de uma parte inicial. No caso da segunda parte, se atém especificamente à leitura que Pimentel realizou da obra rodrigueana, sem poder negar a ousadia crítica de Pimentel ao eleger a obra de Nelson, ainda que recortada, como objeto.

Para estabelecer a crítica de teatro, Rawet não se furta a criticar e dialogar com a própria crítica, tanto a sua contemporânea quanto a mais estabelecida. Para isso, se volta para os manuais de história do teatro, obras teóricas e outras crônicas e cronistas teatrais, além dos dramas e das encenações que lhe interessam e/ou são alvos de sua avaliação.

Se a crítica de Lins acompanha o calor da hora do lançamento de *Vestido de noiva*, a de Rawet parte desse ponto para acompanhar os lançamentos rodrigueanos que são seus contemporâneos. É nesse sentido que *Álbum de família* – que já circulava no meio teatral no ano de 1945, o que motivou a sua interdição pela censura em 17 de março de 1946 – terá uma atenção privilegiada na sua crônica teatral, por exemplo, ainda que o primeiro sucesso de Rodrigues não seja abandonado por Rawet.

#### **4.2.2 Samuel Rawet, leitor de Oswald de Andrade**

Síntese da faceta de Rawet como crítico teatral, o interesse pela relação dupla Rodrigues/Oswald será destacado em uma passagem de *Teatro da ruptura*: Oswald de Andrade (2004), de Sábato Magaldi:

Até essa prova palpável da teatralidade de Oswald, ou não se acreditava nos valores cênicos de suas peças ou se esperava que elas fossem levadas para se fazer um juízo definitivo. Wilson Martins, no livro *O modernismo* [...], escreveu: “Deixo desde logo de lado o seu teatro (o de Oswald), cuja pretensa “importância” alguns críticos modernos desejam afirmar. Nesse particular, creio que o julgamento definitivo foi expresso por **Samuel Rawet**”. (MAGALDI, 2004, p. 9, grifo nosso)

Na passagem de Magaldi, Rawet é a principal fonte para que Wilson Martins desacredite o teatro oswaldiano. Em texto emblemático sobre o teatro de Oswald de Andrade, destaca-se a lembrança ao nome de Rawet a reboque do texto de Martins. Outra vez, Rawet quase passa despercebido, pois encontra-se nessa fenda formada por nomes mais conhecidos e estudados na história da literatura brasileira.

A tônica dos estudos é ignorar o trabalho de Rawet sobre o teatro, mas quando citado brevemente, seus leitores seguem nessa linha de Martins, adotada depois por Magaldi. Outra obra que sintetiza o modernismo menciona esse texto de Rawet em uma única oportunidade, mas não de maneira detida, afinal de contas, trata-se de uma nota de rodapé. Mas o texto de Rawet não é composto apenas desse radicalismo que lhe foi imputado por Martins.

Observa-se que Oswald escreveu sobre o grupo de escritores da *Revista Branca*, em uma crônica de maio de 1952, aproveitando para alfinetar um de seus desafetos à época, Tasso da Silveira. No volume *Telefonema*, reunião dos textos publicados por Oswald no *Jornal A Manhã*, encontra-se a crônica intitulada “O fantasma”:

[...] Não sei como os meninos da *Revista Branca*, com Saldanha Coelho à frente, foram ressuscitar um defunto do tamanho e do peso desse infeliz Tasso da Silveira, que não tem, aliás, outra pretensão senão a de ser o fantasma oficial de nosso passado Simbolista (ANDRADE, 2007, p. 533).

Isento de uma polidez proverbial, Oswald investe de maneira desbragada nos desqualificativos de seu rival. Das demais ofensas, destaca-se “assustado espírito”, “quadrúpede”, “mediocridade tenaz”, e “mentiroso”, baseado em avaliações, sempre “sarapateadas”, do Modernismo. Ao que Oswald completa no mesmo tom: “Justifica-se, portanto, a mágoa do sr. Tasso da Silveira, o que não se justifica são as mentiras que ele prega” (ANDRADE, 2007, p. 533). O

comentário se refere à entrevista de Silveira, publicada pela *Revista Branca*, no especial de 1954 sobre o Modernismo. De modo mais abrangente, a resposta virulenta pode ter sido motivada por uma série de atividades que a revista desenvolveu desde o seu lançamento, em 1948, em parceria com Silveira. O texto de abertura do livro, assinado por Silveira, intitulava-se “50 anos de literatura” (1954).<sup>269</sup> O fato é que a parceria de Tasso da Silveira estava dada desde a fundação da *Revista Branca*. Silveira foi o responsável pelo prefácio da antologia de 1949, primeiro ano de atividades do grupo.

Morto em 22 de outubro de 1954, mesmo ano da publicação do texto de Rawet em livro, talvez Oswald não tenha tido tempo suficiente para acertar as contas com Rawet, como fez com Silveira e, aliás, como fazia com todos os seus detratores. Afinal de contas, como bem o definiu Rubem Braga, “[...] inimigo, era um boca de inferno sem freio nem barbicho” (BRAGA, 2016c, p. 99).

A proposta editorial desse especial sobre o Modernismo era a comemoração dos trinta anos da Semana realizada em São Paulo. O tom adotado para a publicação seria não só o caráter apologético ou de documentação, mas a revisão de valores do movimento por parte dos escritores novos. À certa altura, o editorial destaca:

À exceção do depoimento de Tasso da Silveira, poeta dos mais importantes do Modernismo, a cujo testemunho não poderíamos deixar de recorrer para apresentar uma visão total do Movimento – não só em suas primeiras manifestações, de sentido destruidor e polemista, mas também em todo o seu processo evolutivo, até agora quando o Movimento atingiu quase a fase de depuração – à exceção desse depoimento histórico, os trabalhos aqui reunidos representam uma corrente de opinião dos escritores novos em face do movimento de 22. (REVISTA BRANCA, 1954, p. 8-9)

Embora Saldanha Coelho assine a capa como organizador do volume, o texto introdutório aparece com a assinatura da *Revista Branca*. Tentando cumprir com esses preceitos do editorial, Rawet começa o seu texto reconhecendo a existência de um movimento teatral dentro do modernismo e de estéreis as discussões que tratam de negá-la. Porém, sinaliza a existência de uma atitude específica e espantosa do movimento em relação ao teatro.

---

<sup>269</sup> É interessante que seja esse depoimento a provocação para uma resposta de Oswald. O texto de Rawet também estava publicado ali, mas não recebeu qualquer réplica, se não me falham os descritores e esse processo de mapeamento do nome do escritor no âmbito da revista, de modo específico, e de sua recepção crítica, de modo geral.

Não exatamente uma detração, no texto Rawet se questiona se a nossa literatura dramática pré 1922 não produziu nada que motivasse uma reação dos modernistas. A oportunidade do dossiê serve, então, para que o crítico contribua para o debate, especificando alguns dados do teatro de Oswald.

Após citar a peça *Moral quotidiana*, de Mário de Andrade, e dizer que essa produção ficou em potencial, o argumento é demonstrar que, mesmo em um escritor modernista multiprodutivo como Mário, o teatro não aparece de maneira recorrente. Voltando a Oswald, Rawet menciona a inédita *O homem e o cavalo*, 1934, e *A morta e o Rei da vela*, essas duas últimas, publicadas em livro pela José Olympio, em 1937. Esse conjunto comporá o *corpus* e seu horizonte de análise.

A seguir, Rawet descreve o choque causado pelo primeiro contato com essa obra de Oswald. Muito influenciado pela leitura de *A psicologia da arte dramática*, de André Villiers, defende o jogo de emoções do qual o teatro seria composto. Assim, na esteira do crítico francês, censura aquilo que chama de “uma busca de individualidade original” em Oswald, sempre inviabilizada pela não encenação do texto<sup>270</sup>.

Outro dado que Rawet recrimina em Oswald será o caráter distanciado do texto. A essa avaliação, soma características como “excesso de cerebralismo” ou “alucinação individualista”. Adiante, reconhece que o dramaturgo atingiu o “anti-cênico” e o “anti-espetacular”. Se o texto de Oswald é, de certa forma, rechaçado por Rawet por esses motivos, a prosa rawetiana vai caminhando, cada vez mais, por essas veredas, principalmente depois do lançamento de *Diálogo*, de 1963.

Antes de encerrar a análise, Rawet aponta a necessidade de se estudar esse teatro por via das semelhanças com a produção de Nelson Rodrigues. Esse dado também será apontado por Magaldi (2004).

Da formação intelectual construída nas coxias dos teatros e das análises comparativas entre as leituras que realizava na Biblioteca Nacional e os

---

<sup>270</sup> Não foi possível confirmar se Rawet conseguiu assistir às montagens do texto oswaldiano mais tarde. Em seus escritos posteriores a 1954, especificamente naqueles agrupados nos ensaios reunidos (RAWET, 2008), não se localiza trabalho específico sobre a dramaturgia de Oswald de Andrade ou sobre a realização do Teatro Oficina, que montaria *O rei da vela* em 1967. Por isso mesmo, Rawet se alinha ao grupo de críticos que desejava a realização do texto na cena para avaliá-lo de maneira definitiva, desejo que, até certo ponto, também configurou a leitura de Magaldi, em seus estudos iniciais.

clássicos da dramaturgia universal, a avaliação de Rawet parece incrédula por não poder ser contrastada pela montagem do texto oswaldiano. Escrevendo em 1954, Rawet não pode ser desmentido pela montagem abusada de Zé Celso. Das dificuldades de se levar à cena o texto, surge a sua avaliação espantada, mas dosada pelo reconhecimento das inovações oswaldianas, ainda que provocadas pelo individualismo estético de Oswald de Andrade.

Por vias distintas, Magaldi e Rawet concordam com a importância do teatro de Oswald. Ainda que a análise de Magaldi seja enriquecida com o cotejo dos manuscritos inéditos, dos textos *Mon coeur balance*, *Leur âme* e *Histoire de la fille du roi* (em parceria com Guilherme de Almeida), todos em francês, e depois, da própria presença de Nelson Rodrigues na cena modernista, o texto de Rawet alude a essa importância, sem destacá-la.

Quando Rawet escolhe a passagem de Jorge Amado para lamentar a intervenção policial que impediu uma das montagens de Oswald, em 1934, – da qual se retira a passagem a seguir: “A polícia que permite nas bancas um aluvião de folhetos de pornografia fechou as portas do *Teatro de Experiência*, exatamente como pornográfico” (AMADO *apud* RAWET, 1954, p. 152 desta tese) – sinaliza para o acentuar de suas escolhas estéticas mais para o final da década de 1960, a exemplo da preocupação com a forma em contos e novelas. Se o tom acentuadamente pornográfico era o início da fase revolucionária de Oswald, conforme acreditava Jorge Amado, era justamente esse matiz que passaria a perseguir Rawet-prosador e ensaísta, na década que assistiria à consagração de *O Rei da Vela*, com a montagem de 1967. Rawet não admite, mas parte daquele achincalhe, do deboche oswaldiano passaria a afetá-lo mais e mais como prosador e ensaísta.

Suavizando um pouco mais os julgamentos da cena teatral antes e durante o modernismo, nos textos anteriores em que enfocava a obra de Nelson Rodrigues, Rawet mapeia algumas referências, ligações e realizações que dão conta da existência da cena nos períodos citados. Uma dessas relações é estabelecida nas divulgações das empreitadas de artistas como Gordon Craig e Marx Reinhardt, que demonstrava certa atualização do meio teatral sobre o que acontecia na Europa. Esse desejo de atualização mantinha Rawet atento às programações dos teatros.



Rawet faz questão de esclarecer que a sua avaliação se refere ao plano do autor, o que, posteriormente, não deixa de ser reconhecido por Sabato Magaldi (2004). Nesse sentido, relembra as atividades do Teatro de Brinquedo, mantidas por Álvaro e Eugenia Moreyra, empreendimento cênico “[...] que resultaria num benefício para a renovação de atores e diretores” (RAWET, 1954, p. 102). Fundado em 1927, cinco anos após a Semana de Arte Moderna, a organização pretendeu manifestar os ideais do evento em seu teatro. Outra grande novidade da iniciativa diz respeito aos processos de fruição da obra teatral, no lugar do palco italiano, uma de suas primeiras propostas cênicas era realizada na sala de um cassino. Com os elementos que possui, Rawet não acredita na possibilidade de montagem desse teatro.

#### **4.3 “Picado pelo micróbio do teatro outra vez”**

Queria ver a plateia. Queria ser a plateia. Ator e um homem do público ao mesmo tempo. Uma simbiose. Uma irrealidade produzida por duas em choque. Ironia. O caminho do humor. Caminho de quê? Ser o que se é, o que se quer ser, e o que se deve ser. Duas realidades? Três. (RAWET, 1981, p. 22)

Ao encaminhar-se para o final, a tese reforça o empenho dessa investigação em acervos públicos e pessoais, fontes jornalísticas e bibliográficas, além de operar uma fortuna crítica já destinada à obra de Samuel Rawet, com o intuito de contribuir para a catalogação e análise da produção rawetiana. Durante muito tempo, parte significativa dessa produção esteve em um estado, se não obscuro, de difícil acesso aos pesquisadores e aos interessados.

Nesse horizonte, o processo de doação do espólio, em 2018, e o trabalho conjunto da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, na pessoa da professora Rosana Kohl Bines e de sua equipe, em especial, o acadêmico Guilherme Gayoso, e do AMLB, se constituem como marcos para acadêmicos e leitores da obra de Rawet. Afinal de contas, esse rico material já serve e poderá servir de base para estudos acadêmicos cada vez mais crescentes em torno dessa produção.

Percebe-se, através de alguns dos documentos dispostos no arquivo, a exemplo de correspondências e ensaios datiloscritos, que era correta a impressão inicial de que Samuel Rawet foi um homem de teatro, arte privilegiada

na sua circulação artística e intelectual. Verifica-se que a crítica teatral rawetiana, atenta aos passos da cena, não se limitava a analisar a produção dramatúrgica ou a encenação desses textos, mas se voltava também à crítica que se realizava no período, o que amplia a importância desse material presente em jornais e revistas e/ou nas caixas doadas pela família do escritor.

Neste tópico, a circulação inicial que se completa com a crítica teatral publicada na *Revista Branca*, até 1954 (e com a publicação de *Contos do imigrante*, em 1956), é alinhavada por meio de um ensaio datiloscrito, intitulado “Lembranças de Ziembinski”, escrito entre 1978 e 1979, e presente na catalogação inicial do acervo nas produções intelectuais do escritor com a parte final de sua vida em duas versões iguais, sendo que uma delas não possui a primeira página. À sua maneira, Rawet constrói um necrológio para Ziembinski a título de homenagem e de revisão da sua relação com o teatro.

#### 4.3.1 O arquivo de Samuel Rawet em cena

Respeito todo tipo de encenação, da mais acadêmica à mais contestadora, mas, sentada na plateia, o que me envolve sempre, em primeiro lugar, são os atores. É neles, em nós, que está o teatro. (MONTENEGRO, 2019, p. 292)

O texto “Lembranças de Ziembinski” foi publicado na edição de vinte de outubro de 1979 do jornal *Correio Brasiliense*, sem a autoria expressa, com a alteração do título para “Ziembinski” e a inserção do subtítulo “O grande conflito de Nelson Rodrigues nasceu do encontro comigo”, que altera o sentido do título, dificultando a identificação do seu autor, Samuel Rawet. A imagem abaixo disponibiliza esses elementos verbais e gráficos.

**Figura 27 – Página do *Jornal Correio Brasiliense* com o texto “Ziembinski”, de Samuel Rawet**

CORREIO BRASILENSE

# ZIEMBINSKY

"O grande conflito de Nelson Rodrigues nasceu do encontro comigo"



O autor e ator de teatro brasileiro Nelson Rodrigues

**Dezembro, 1958**

**Dezembro, 1958**

Para o escritor de teatro mais conhecido do Brasil, a vida de Nelson Rodrigues é uma história de luta constante. Ele nasceu em 1912, em Curitiba, Paraná, e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1930. Foi ator, dramaturgo, jornalista e crítico literário. Sua obra é marcada por um profundo conhecimento da sociedade brasileira e por uma linguagem inovadora. O conflito entre o tradicionalismo e a modernidade, entre o nacionalismo e o cosmopolitismo, é um dos temas centrais de sua obra. Ele foi um dos principais nomes do teatro brasileiro moderno e um dos mais importantes críticos literários do século XX no Brasil.

**Dezembro, 1958**

Para o escritor de teatro mais conhecido do Brasil, a vida de Nelson Rodrigues é uma história de luta constante. Ele nasceu em 1912, em Curitiba, Paraná, e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1930. Foi ator, dramaturgo, jornalista e crítico literário. Sua obra é marcada por um profundo conhecimento da sociedade brasileira e por uma linguagem inovadora. O conflito entre o tradicionalismo e a modernidade, entre o nacionalismo e o cosmopolitismo, é um dos temas centrais de sua obra. Ele foi um dos principais nomes do teatro brasileiro moderno e um dos mais importantes críticos literários do século XX no Brasil.

**Dezembro, 1958**

Para o escritor de teatro mais conhecido do Brasil, a vida de Nelson Rodrigues é uma história de luta constante. Ele nasceu em 1912, em Curitiba, Paraná, e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1930. Foi ator, dramaturgo, jornalista e crítico literário. Sua obra é marcada por um profundo conhecimento da sociedade brasileira e por uma linguagem inovadora. O conflito entre o tradicionalismo e a modernidade, entre o nacionalismo e o cosmopolitismo, é um dos temas centrais de sua obra. Ele foi um dos principais nomes do teatro brasileiro moderno e um dos mais importantes críticos literários do século XX no Brasil.

Fonte: Jornal Correio Brasiliense, em acervo disponível na Hemeroteca Digital.

Na disposição do jornal, título e subtítulo destacam o homenageado, desaparecido recentemente. As escolhas da diagramação resgatam o nome de Nelson Rodrigues e, ao mesmo tempo, provocam o desaparecimento daquele que homenageia Ziembinski, Samuel Rawet.

Para a epígrafe, Rawet extrai uma passagem de Ziembinski, disposta na contracapa da edição de *Longa jornada noite adentro*, de Eugene O'Neill, peça que havia encenado em 1958, editada pela Agir. Na passagem, Ziembinski define o texto de O'Neill como o maior drama moderno.

A Coleção Teatro Moderno é digna de nota porque, primeiro, mais tarde, Rawet elabora um roteiro para televisão do texto *Oração para uma negra*, adaptação de Albert Camus para a peça de William Faulkner; segundo, é ela a provável fonte do constante interesse por outros dramaturgos presentes na coleção, a exemplo de Paul Claudel, Eugène Ionesco e Federico Garcia Lorca, sempre rememorados nos ensaios publicados em livro (RAWET, 2008).

Na abertura do ensaio, uma cena de ambientação aponta para os caminhos que o texto irá seguir:

**Picado pelo micróbio do teatro outra vez**, enquanto sofro com o parto de A HERANÇA, uma história que há alguns anos me solicita a atenção, e que vim esboçando lentamente, ao acaso, nos últimos tempos, enquanto deixo tomar corpo as ideias em torno de um musical em torno de episódios ocorridos aqui na quadra, O BALLET DE RATOS, enquanto arrumo livros de teatro, espalhados pelas estantes, algumas lembranças de Ziembinski vão surgindo. (RAWET, [197-], p. 1, grifos nossos)

A imagem de um micróbio capaz de picar no sentido de ferir adianta essa ligação que se dará no organismo de Rawet. Outra vez, o teatro provoca ardência, queimação ou a comichão de uma sarna insistente que afeta a memória, a pele, o organismo do escritor. Picar é, também, incentivar, estimular, atividades a que Rawet se entrega ao relembrar o nome de Ziembinski.

Da citação, há alguns dados a serem ressaltados: Rawet possui um acervo de teatro capaz de preencher algumas estantes; a sua produção intelectual é múltipla, demorada e dolorida; o tema de um musical, *O ballet de ratos*, o persegue. Trata-se de uma obra que abordaria um conjunto de conspirações e perseguições que o escritor estaria sofrendo. O acervo resguarda alguns documentos manuscritos que registram esse título em mais de uma oportunidade.

Além da coleção da editora Agir, Rawet menciona *Vestido de Noiva*, em volume da Coleção Teatro Vivo, que lhe serve para uma confidência: “[...] a peça de Nelson Rodrigues está ligada ao período inicial de meu interesse por teatro,

como autor e espectador. Período de euforia, empolgação, paixão, descobertas, frustrações e descaminhos” (RAWET, [197-], p. 2). Ao apontar sua fase inicial como espectador e, logo após, criador de dramas, Rawet se posiciona como o crítico que aplaudiu essa montagem de *Vestido de Noiva*, em 1943, na encenação de Ziembinski, com cenário de Santa Rosa, seu velho conhecido, ilustrador das capas e colaborador constante da *Revista Branca*. Mas Rawet afirma que vaiou a montagem de *Senhora dos afogados*, em 1954, e elucubra: “Se eu não me engano, na época, eu escrevia uns artigos de crítica teatral no **Letras e Artes**” (RAWET, [197-], p. 2), dando mais pistas de suas produções críticas dispersas.

A posição de crítico permite a Rawet fazer justiça a Santa Rosa ao indicar um projeto editorial com as ilustrações do artista publicadas no *Letras e Artes*. E ainda escolhe um destinatário da direta: “Que tal, Herberto Sales?”. E a mensagem fazia muito sentido, afinal, Sales dirigia o Instituto Nacional do Livro desde 1974.<sup>271</sup>

As lembranças vão encadeando um panorama do teatro praticado em torno de Rawet. Localizando o papel inovador de Ziembinski e o que advinha desse primeiro encontro com Nelson Rodrigues, Rawet estabelece uma ressalva: “E era exatamente o tempo que o nosso teatro sofria a maior transformação. De espetáculos mal dirigidos, com grandes atores improvisando em torno de cenários de péssima qualidade, e elencos de suporte de baixíssimo nível” (RAWET, [197-], p. 2-3). Para exemplificar esse cenário, Rawet realiza dois objetivos ao mesmo tempo: celebra o talento de Henriette Morineau, personalidade admirada, e alfineta um desafeto, o dramaturgo Pedro Bloch, primo de Adolfo, responsável pela editora processada e vencida na justiça por Rawet, Drummond e Dourado, em 1967, há mais de dez anos.

Segundo Rawet, a montagem que a atriz e diretora capitaneou de *Cravo e Lapela*, de Pedro Bloch, era a única decepção a respeito da intérprete:

Porcaria demais para uma atriz de sensibilidade que não precisa dos autores de sucesso para arrastar público. Não entendo como Morineau escolheu Pedro Bloch tendo Silveira Sampaio à mão, com uma finura,

---

<sup>271</sup> Ao realizar esse paratexto, Rawet adiantaria que, pelo menos no plano das capas de livros, Santa Rosa seria contemplado pelo projeto da Ateliê Editorial, Sesc Edições São Paulo e do pesquisador Luís Bueno, responsáveis pelo lançamento de *Capas de Santa Rosa*, em 2015.

uma leveza e uma inteligência de texto, agradáveis ao público. Engraçado. Silveira Sampaio morreu cedo. (RAWET, [197-], p. 3)

Em uma das anotações dispostas no acervo do escritor, Rawet afirma que Pedro Bloch, que não morreu cedo, mas aos oitenta e nove anos, em 2004, ou seja, vinte anos depois que o próprio Rawet, era a sua maior decepção na área teatral.

Rawet segue elencando referências e distribuindo elogios e alfinetadas a quem de direito: “Volte Mme. Morineau, e mostre como Fernanda Montenegro mostrou ao escolher um O’neill há pouco tempo, que não há autores ultrapassados, quando os autores são escritores” (RAWET, [197-], p. 3). Esses comentários surgem das lembranças de Ziembinski. Quando Rawet refere-se à montagem de *A mais sólida mansão*, de 1976, o nome de Fernanda Montenegro alia os processos de circulação, formação intelectual e crítica teatral.

Aliás, essa montagem havia sido mencionada por Rawet em uma de suas poucas entrevistas. Ao ser questionado por Danilo Gomes sobre o início de sua carreira, estabelecendo um pequeno histórico sobre sua atuação no teatro, Rawet descreve:

Há um mês, aqui em Brasília, fui tocado outra vez pelo fascínio do palco. Fernanda Montenegro, como atriz, Fernando Torres, como diretor, me proporcionaram um reencontro com O’Neill, num espetáculo raro pela pureza, pelo nível, pela qualidade, pela simplicidade. Reencontrei o trio básico em qualquer tipo de teatro: ator, diretor, autor. (RAWET, 2008, p. 327).

Os envolvidos na realização são citados para formar essa trinca de elementos que compõe o teatro para Rawet, somada à luz, cenário, música e ao público. No horizonte, o texto dramaturgic também se encontra presente, mesmo no final da década de 1970. Adiante, Rawet retoma o nome da atriz, confirmando essa leitura:

Há pouco Fernanda Montenegro me lembrou uma adaptação que eu havia esquecido: O corvo, de Poe. Consegui fazer um drama radiofônico de meia hora com o poema. [...] Eu nunca saí do amadorismo, na rádio do MEC ganhava uns trocados, mas não deixava de ser amador. Dali saíram figuras, profissionais, de altíssimo nível, Fernanda Montenegro, (na época Arlete Pinheiro), José Vasconcelos. (RAWET, [197-], p. 5)

A correspondência de Rawet aponta para amizade e admiração pela atriz<sup>272</sup>. Além de Fernanda Montenegro, as lembranças afetivas de Ziembinski são motivadas por outro estímulo: Rawet não inclui o encenador na cadeia de perseguições que, supostamente, encontrava-se naquela altura. Em 1978, Rawet publicou na *Revista Escrita* a sua ruptura pública com a comunidade judaica através do ensaio “Kafka e mineralidade judaica ou a tonga da mironga do kabuletê”. Por questões de recorte, optou-se por não desenvolver essas questões, mas segue-se citando o ensaio sobre Ziembinski:

Há muitos anos escrevi uma peça, A noite que volta, em que a figura central era um kapo, colaboracionista judeu dos campos de concentração. Escrevi esta peça, em 1951 ou 1952, com a tranquilidade com que sempre escrevi minhas coisas, sem me preocupar com o assunto em especial. Todo assunto é assunto. Uma poça d'água, um cavalo, um homem, são assuntos. A peça, escolhida por Ruggiero Jacobi, para um grupo em São Paulo, dirigido por Antunes Filho, foi ensaiada e, em cima da estreia, suspensa. Perdi notícias do texto. [...]. (RAWET, [197-], p. 6)

Rawet esboça um método de composição do seu arquivo com os recortes de notícias a seu respeito. Parte significativa do material doada pela família do escritor ao AMLB é composta por esses pedaços de jornais. Se o gesto artesanal do arquivamento iniciado pelo picote da tesoura era uma de suas práticas de composição, por outro lado, a salvaguarda desse material era precária. A perda do material jornalístico acentua a decepção em torno da não montagem da peça, mas aumenta as esperanças de Rawet em torno de Ziembinski:

Anos depois, ao reler o texto, me desagradou, e eu o rasguei. Quando Ruggiero me procurou e me pediu a peça eu lhe disse que rasgara **A noite que volta**, e pretendia reescrevê-la. [...] Me enfiei no Hotel Paineiras, e à noite, reescrevi o texto, e mudei o título para O LANCE DE DADOS. Três meses de trabalho noturno. Ruggiero recusou a peça. Era pesada. Ziembinski leu a peça e gostou, achou-a corajosa. Ao rever Ziembinski no bar do Hotel Nacional eu queria interessá-lo na encenação, na releitura. Ele veio receber uma homenagem na Embaixada da Polônia, não ia demorar. Fiquei de procurá-lo no Rio. Quando veio a morte do velho Zimba. (RAWET, [197-], p. 6)

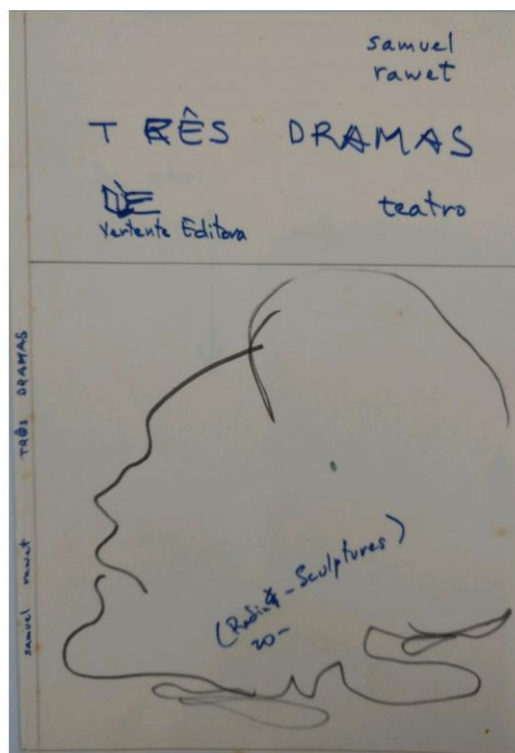
Com a morte de Ziembinski, morre um pouco o projeto de dramaturgo que Rawet construía para si. Mas o acervo desmente a postura pública do escritor

---

<sup>272</sup> Nas duas obras autobiográficas da atriz, não há menção ao nome de Rawet. Cf. Montenegro ([sd]; 2019).

de desprezo pelas próprias peças teatrais. Em entrevista na década de 1970, Rawet afirmara que havia rasgado todas as suas peças porque eram péssimas. A presença de arquivos completos, de peças incompletas e ainda em fase de gestação, datiloscritos e manuscritos, baliza outro caminho e alerta para essa postura pública rawetiana em forma de *trickster*, figura folclórica em que a base da argumentação é o blefe por eminência. O acervo aponta que, em vida, Rawet atuou de maneira oposta com relação aos seus projetos, não só os teatrais a ponto de estabelecer o projeto gráfico de uma edição tripartida com as obras *O lance de dados*, *A herança* e *Quando brilham as sombras*, em edição que seria editada pela Editora Vertente, mas que não vingou.

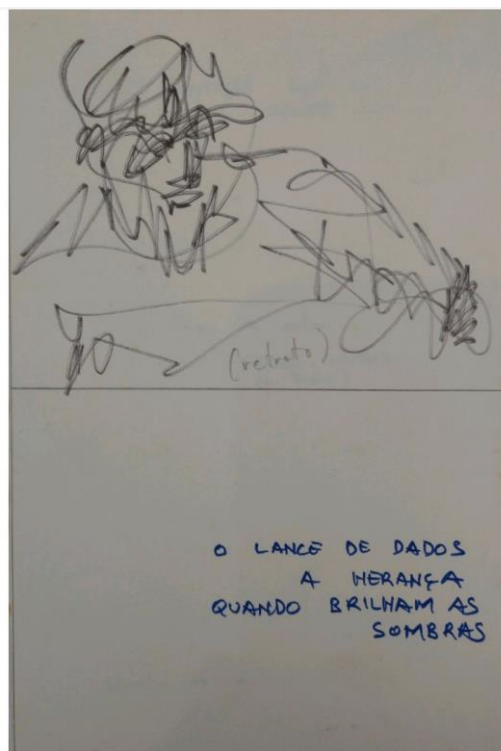
**Figura 28 – Projeto de capa da obra *Três dramas*, elaborado por Samuel Rawet**



Fonte: Acervo do escritor Samuel Rawet resguardado pelo AMLB.

**Figura 29 – Projeto de anterosto da obra *Três dramas*, elaborado por Samuel Rawet**



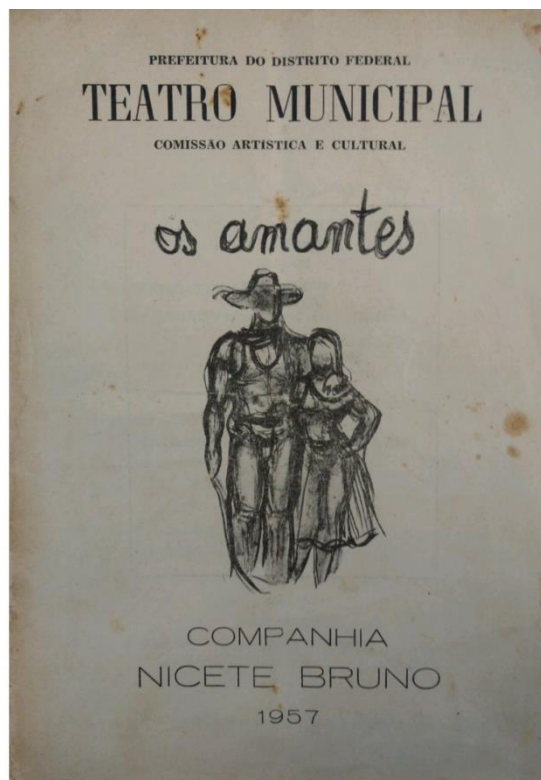


Fonte: Acervo do escritor Samuel Rawet resguardado pelo AMLB.

No visual gráfico, Rawet reproduz aquilo que conseguiu publicar na Editora Vertente. A ilustração de capa guarda relação com os rascunhos que registra da peça *Adeus*.

A imagem de um escritor insatisfeito com a sua própria produção sedimentou a ideia de que somente era possível localizar a atuação de Rawet como dramaturgo no período que antecedia a publicação de *Contos do imigrante* e seguia até a montagem de *Os Amantes*, em 1957. A montagem é documentada por um programa que destaca a figura do autor e marca o percurso de um Rawet encenado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

**Figura 30 – Capa do programa do espetáculo *Os amantes*, de 1957**



Fonte: Acervo do escritor Samuel Rawet resguardado pelo AMLB.

**Figura 31 – Página do programa da peça *Os amantes*, de 1957**



Fonte: Acervo do escritor Samuel Rawet resguardado pelo AMLB.

Segundo Edgar de Brito Chaves Jr., o espetáculo logrou apresentações, entre 5, 6 e 7 (vesperal e noturna), 9, 10 e 11 (vesperal e noturna) e 12, 14 e 14 de abril, sendo este último final conjunto de dias sem a informação dos turnos do espetáculo (CHAVES JR, 1972, p. 191-192)<sup>273</sup>. Ao mencionar essa montagem, Rawet pontua a decepção provocada por um texto seu na cena, o desinteresse pelo teatro e os momentos desesperados em que rasga a sua produção dramaturgica, mas tudo isso nas entrevistas públicas.

Exemplos como os do ensaio “Lembranças de Ziembinski” e do programa do espetáculo explicitam que o acervo se impõe diante da postura pública de Rawet, o que permite constatações em torno da importância do teatro nas formulações rawetianas: o interesse do escritor pela encenação e por um projeto teatral ancorado no texto não se resumiu aos seus primeiros anos antes da estreia em livro, nem à data de sua montagem no municipal. Essa relação se estendeu ao longo da vida, o que se verifica de maneira exaustiva na correspondência do escritor, mantida com o editor paulista Wladyr Nader, responsável pela publicação de algumas obras de Rawet – a segunda edição de *Diálogo*, de 1976, *Angústia e conhecimento: ética e valor*, de 1978, e *Que os mortos enterrem os seus mortos*, de 1981. O acervo consta de uma série de cartas remetidas por Nader a Rawet dando conta desses planos editoriais. A morte de Rawet, em 1984, encerrou uma série de projetos e esforços voltados para a publicação dessas peças.

Embora parta quase sempre do texto, a crítica de Rawet não é apenas textual. Inserido nesse momento específico em que alguns nomes levantavam a voz para defender a dramaturgia brasileira, não restava outra alternativa que não a de começar pelo teatro enquanto manifestação literária. Mas é evidente a preocupação com todas as dimensões da montagem dos seus textos, preocupação expressa nos croquis, nos desenhos das marcações, projetos de cenários, o que também se revela quando Rawet analisa uma peça, montada ou não, o que o conjunto de textos da *Revista Branca* comprova.

---

<sup>273</sup> Ao repassar os espetáculos realizados em 1957, na obra *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1975)*, Magaldi e Vargas citam a montagem de *Os amantes*. Não fica evidente, por outro lado, se a menção se refere à atuação da Cia. Nicette Bruno no Rio de Janeiro ou se os estudiosos estão se referindo a uma encenação realizada em algum teatro paulista.

Seja circulando pelas cidades, pelos movimentos culturais, artísticos e literários; seja construindo a sua crítica teatral, Rawet sempre esteve envolto de profissionais de “altíssima qualidade”. Ao escrever e dedicar a peça *Adeus à Ruth de Souza*, e escrever um bilhete para confirmar o interesse pelo trabalho da artista, Rawet amplia o desejo de controle da cena e celebra o ofício da interpretação. Mais que montar o texto, era preciso definir seu projeto editorial e escolher os atores do elenco. Ao espinafrar um desafeto, Pedro Bloch, homenageia outras duas grandes atrizes, Henriette Morineau e Fernanda Montenegro, agora sem as amarras de uma crítica distanciada.

Vale lembrar que esta última, Fernanda Montenegro, inacreditavelmente, chamada de sórdida e de mentirosa por um membro do atual governo federal, era, de fato, amiga de Samuel Rawet. Em 2018, numa tentativa de entrevista que, ainda, não se realizou, a resposta da grande dama do teatro nacional: “Convivi muito com Rawet nos anos 40 na Rádio Ministério da Educação e Cultura, a velha MEC”. A atriz atuou na rádio de 1948 a 1952. Os ecos de Samuel Rawet e de suas escolhas artísticas e intelectuais continuam chamuscando sensibilidades! Sendo assim, evoé!

## 5 DO CRÍTICO CRIADOR OU EM BUSCA DAS REGIÕES DAS DÚVIDAS

Cai então de uma vez a sombra dos segredos.  
E na serena paz das noites adormidas,  
Entre o fundo chorar dos calmos arvoredos,  
Ninguém verá jamais essas asas perdidas.

E as asas o que são no firmamento errantes,  
Perdidas pelos tempos, esparsas pelas eras  
Senão os sonhos vãos, mundos alucinantes  
Cheios do resplendor das flóreas primaveras?!

Por isso, eu quando o Azul repleto de asas vejo  
Muito alto, céu acima, os páramos rasgando,  
Toda a minh'alma oscila e treme num desejo  
Em busca das regiões da dúvida, chorando!  
(CRUZ E SOUSA, 1943, p. 197)

As três estrofes epigrafadas compõem “Asas perdidas”, poema sem data de Cruz e Souza. No manuscrito do drama *Adeus*, dedicado à atriz Ruth de Souza, resguardado pelo AMLB, Rawet transcreve tais partes do poema para encerrar a peça. O eu lírico que possui uma alma que oscila e treme em busca da dúvida pode caracterizar a vertente rawetiana de crítico de teatro. Nessa jornada formativa, além de atividades exercidas nos bastidores dos teatros, leituras em bibliotecas públicas, o recorte de citações, passagens de livros, notícias, colagens, tudo isso faz parte do ritual de Rawet.

A transcrição de passagens de interesse era método de estudo e pesquisa para Rawet. Ao longo desta tese, o jovem aprendiz de crítico foi representado em algumas de suas atuações e, ao fim, pode-se dizer que se tem em Rawet o crítico criador (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009; LINS, 1964), por excelência, inclusive em suas limitações.

No começo do trajeto da tese, havia a certeza de que essa relação da crítica de teatro em Rawet era circunscrita ao período pré *Contos do imigrante*. O contato posterior com o acervo do escritor mudou os rumos do objeto e ampliou o argumento: Rawet é, essencialmente, um homem vinculado ao teatro ao longo de toda a sua trajetória.

Um dos panoramas iniciais desta pesquisa foi uma certeza esboçada por André Seffrin: “Mal começamos a conhecer a obra desse fenômeno chamado Samuel Rawet. É um campo aberto à pesquisa” (SEFFRIN, 2017, p. 143). A crônica biografemática do início da tese situa essa passagem formativa de um

artista imerso nas produções teatrais desde a adolescência. Nesse adolescente, captura-se o desejo irrefreável de tornar público o que escreve. Mais tarde, uma boa estratégia materializada em um texto bem-humorado catapulta o rapaz para o patamar de protegido de Dinah Silveira de Queiroz, que reunia em torno de si os jovens da “Crônica dos Novos”, época da qual Rawet herdou não só a relação amistosa com Dinah, mas com Fausto Cunha e Renard Perez. Cada entrada escolhida nos tópicos do capítulo dois desta tese constrói um biografema dessa vida misteriosa, mas até certo ponto.

Habitante rarefeito dos registros oficiais, Rawet quase passa despercebido como um dos participantes daquela que foi a grande polêmica editorial dos anos 1960. A batalha judicial contra a Editora Bloch o colocou lado a lado de Carlos Drummond de Andrade, uma das suas maiores admirações na poesia, na escrita, além da dobradinha litigiosa com Autran Dourado, prosador estimado.

Nas diversas antologias em que aparece a partir daí, a presença de amigos, parceiros de projetos antigos como Dinah e Perez, é evidente. Nas relações estabelecidas nos teatros e pelo teatro, Rawet segue circulando como contista e como intelectual errante, a despeito do imbróglio editorial com a família Bloch.

Ao reconstruir os momentos iniciais da circulação do artista e seguir para as associações com as cenas intelectuais brasileiras, a tese destaca a figura de Rawet como homem de teatro e, ao mesmo tempo, vinculado a movimentos e nomes da literatura brasileira, especialmente os já citados “Crônica dos Novos” e *Revista Branca*.

A *Revista Branca*, por sinal, foi a segunda plataforma oficial para a escrita crítica de Rawet. Nesse veículo, imerso nas regiões das dúvidas, o aprendiz molda as vertentes do gesto crítico ao tomar para si essa responsabilidade diante do grupo que se formava. Sem localizar exatamente os motivos da saída da revista, essa colaboração é encerrada em 1954 com o volume *Modernismo: estudos críticos*, celebratório dos trinta anos da realização da Semana de Arte Moderna.

Assim, o capítulo dois é um conglomerado de paratextos que sustenta a relação de Rawet com o teatro. O terceiro capítulo, dos textos em si, mantém

essa relação nas mostras daquilo que o crítico produziu para a *Revista Branca*, muito inserido no contexto social e histórico do período.

Imigrante naturalizado brasileiro somente em 1956, Rawet abraçava todos os nomes próprios que pôde, mas impôs à pesquisa um contato, ainda que tangencial com outras línguas, tais como o japonês, alemão, polonês, ídiche, hebraico, italiano, francês e inglês. Para Rawet, conhecer as origens de certas tendências é algo frutífero para a compreensão de um autor. Assim, o crítico aproveita de suas leituras máximas e as desenvolve em tópicos recorrentes. Mesmo que discorde de um pensador, em uma leitura, é capaz de recolher nortes para a sua própria elaboração teórica e artística.

No quarto capítulo, depreende-se dessa produção crítica uma busca de uma ética ou mesmo de um *ethos* crítico que acompanham grandes críticos, seja os de uma tradição mais distante no tempo, como Machado de Assis, seja os mais próximos e respeitados que estavam produzindo nessa fase da carreira de Rawet, a exemplo de Álvaro Lins.

Da dramaturgia brasileira, Rawet irá recorrer a dois nomes de vulto: Nelson Rodrigues e Oswald de Andrade. No caso de Nelson, a leitura é presa ao sucesso e às inovações do texto e da montagem de *Vestido de noiva*, numa leitura prudente sobre uma produção em andamento. No caso de Oswald, a análise angustiada se circunscreve ao fracasso da montagem censurada de *O Rei da vela* e se prende ao fato de essa dramaturgia não ter ido para a cena. Os textos críticos de Rawet passam pela revisão da história do teatro nacional, da literatura dramática no modernismo, e da recepção da obra rawetiana nos meios acadêmico-críticos.

Ainda que materiais como o livro de Santos (2008) juntem esse acervo e registrem o artista na história intelectual brasileira, esse material pode desviar a atenção do pesquisador para esse caráter múltiplo da produção de Rawet. Claramente, o espectro que cobre o período entre 1956 e 1984 e, talvez depois disso, pode sedimentar a imagem de um contista que nasceu pronto no tempo e espaço da literatura brasileira. A avaliação de fontes de cunho jornalístico do período anterior aos *Contos do imigrante*, por exemplo, desenha essa atividade múltipla apontando para a feitura da crônica, da crítica literária e cultural, da tradução, da dramaturgia e da articulação editorial de modo diverso e destaca a angústia da criação em Rawet.

Ao final desta tese, reafirma-se a importância da leitura do pensamento teatral rawetiano, polígrafo na cena intelectual brasileira no lapso temporal que compreende as décadas de 1940 e 1980 e, em especial, desse conjunto marginal, aos olhos dos estudos acadêmicos, de textos diante de sua prosa (os contos e as novelas), da atualidade de seu pensamento, bem como das suas contribuições para a leitura da dramaturgia nacional e da crítica do teatro moderno em formação no Brasil.

Mediado por Álvaro Lins, em abril de 1954, Rawet começa uma parceria com o caderno *Letras e Artes*. Ali, irá publicar outros tantos textos de crítica teatral, dando continuidade a essa camada de sua atuação intelectual. Como se observa, há muito que se pesquisar.

Ainda que no campo das artes cênicas, as derivas sejam tantas e diversas – a relação de Rawet com teleteatro, a sua estadia na Rádio do MEC, as questões estéticas e teóricas advindas de suas peças, demais colaborações em jornais e publicações periódicas –, Rawet faz parte de um movimento caudaloso que a literatura brasileira, suas fontes e possibilidades de pesquisa constituem. Por isso, rememora-se do finalzinho de “Notícias da Literatura – Instinto de Nacionalidade” (ASSIS, 2013) para reafirmar: a sua leitura e o seu estudo têm certíssimo futuro.



## 6 REFERÊNCIAS

### Referências de Samuel Rawet

RAWET, Samuel. A cova do diabo. *A cigarra - Magazine*, Rio de Janeiro, fev. 1949a. Disponível em: < <http://memoria.bn.br> > Acesso em: 18 set. 2017.

RAWET, Samuel. O balanço. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 maio 1949b. Disponível em: <<http://memoria.bn.br> >. Acesso em: 18 set. 2017.

RAWET, Samuel. Estava chovendo. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 3 ago. 1949c. *Café da Manhã. Crônica dos Novos*, p. 4 [e] 8. Disponível em: < <http://memoria.bn.br> >. Acesso em: 22 set. 2017.

RAWET, Samuel. A Gaveta. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 maio 1950a. *Café da Manhã. Crônica dos Novos*, p. 2. Disponível em: < <http://memoria.bn.br> >. Acesso em: 24 set. 2017.

RAWET, Samuel. Roteiro a um autor novo. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 04 nov. 1950b. *Café da Manhã. Crônica dos Novos*, p. 2. Disponível em: < <http://memoria.bn.br> >. Acesso em: 24 set. 2017.

RAWET, Samuel. Josias, o triste. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, maio e agos., n.12, p. 75-77. 1950c. [2<sup>o</sup> aniversário, ano II].

RAWET, Samuel. A camisola do anjo. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, nov. e dez., n. 14, p. 35, 1950d [ano III].

RAWET, Samuel. “Anjo Negro” - monstruoso poético. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1950e, p. 4. [Jornal dos Novos]. Disponível em: < [memoria.bn.br](http://memoria.bn.br)>. Acesso em 20 fev. 2019.

RAWET, Samuel. Anton Tchékhov. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 27, 1951a. [Ano III].

RAWET, Samuel. A volta. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 34-38, 1951b. [Edição do aniversário de 3 anos, peça em 1 ato].

RAWET, Samuel. O teatro de Nelson Rodrigues. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. 17, p. [2], 1951c [Ano IV].

RAWET, Samuel. O teatro de Nelson Rodrigues II. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 3, 1951d. [Ano IV].

RAWET, Samuel. Posição da crítica teatral. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 2, 1952 a.

RAWET, Samuel. Teatro no Modernismo – Oswald de Andrade. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. [?], p., 1952b. [Número especial dedicado ao 30 aniversário do Modernismo – Vol. II].

- RAWET, Samuel. A propósito de uma entrevista. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. [?], out. p.2, 5 e 11, 1952c.
- RAWET, Samuel. Entrevista com Adolfo Celi. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. [?], dez. p. 5 e 11, 1952d.
- RAWET, Samuel. Café da manhã – A última crônica. *Revista Branca*, Rio de Janeiro, n. [?], abr., p., 1953 [Número em homenagem ao escritor Jones Rocha].
- RAWET, Samuel. Teatro no Modernismo – Oswald de Andrade. In: COELHO, Saldanha. (Org.). *Modernismo: estudos críticos*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1954, p. 101-111.
- RAWET, Samuel. Samuel Rawet: na literatura atual melhor compreensão para os elementos psicológicos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1956a. Suplemento Dominical. Valores novos da literatura brasileira. 2<sup>o</sup> Caderno, p. 2. Entrevista a Ruth Silver. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 18 set. 2017.
- RAWET, Samuel. Literatura e vida são indissolúveis. *A Cigarra - Literatura*. Rio de Janeiro, p. 34-35; 51; 54, maio 1956b. Entrevista a Alberto da Costa e Silva. Edição 0005. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em 7 fev. 2018.
- RAWET, Samuel. Ouvindo Samuel Rawet, Autor de “Os Amantes”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, p. 14, 14 mar. 1957a. Entrevista a Henrique Oscar. Coluna Teatro. Disponível em: <[memoria.bn.br](http://memoria.bn.br)>. Acesso em 14 fev. 2018.
- RAWET, Samuel. Teatro no Rio. *O Cruzeiro: Revista*. Rio de Janeiro., p. 115, 30 mar. 1957b. Entrevista a Accioly Netto. Disponível em: <[memoria.bn.br](http://memoria.bn.br)>. Acesso em 14 fev. 2018.
- RAWET, Samuel. Apoiam os escritores a formação de nova entidade profissional. Rio de Janeiro, 1958, p. 6. Depoimento à revista PARA TODOS. [Enquete entre escritores residentes no Rio]. Disponível em: <[memoria.bn.br](http://memoria.bn.br)>. Acesso em 14 fev. 2018.
- RAWET, Samuel. *Diálogo*. Capa e ilustrações: Darel [Valença Lins]. Rio de Janeiro: GDR, 1963.
- RAWET, Samuel. *Os sete sonhos*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.
- RAWET, Samuel. *O terreno de uma polegada quadrada*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1969.
- RAWET, Samuel. *Lembranças de Ziembinski*. Manuscrito, ensaio. Arquivo Samuel Rawet. Fundação Casa de Rui Barbosa. [197-].
- RAWET, Samuel. *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado*. Rio de Janeiro: Olivé Editor, 1970a.

RAWET, Samuel. Os sete sonhos. O Globo, São Paulo, 18 jan. 1970b. p. 9. Entrevista a Farida Issa. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos. (Org). *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008, p. 207-214.

RAWET, Samuel. *Homossexualismo: sexualidade e valor*. Rio de Janeiro: Olivé Editor, 1970c.

RAWET, Samuel. *Os sete sonhos*. 2 ed. Rio de Janeiro. Arquivo Editôra e Distribuidora/Instituto Nacional do Livro-MEC, 1971.

RAWET, Samuel. *Eu – Tu – Êle: análise eidética*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972a.

RAWET, Samuel. Rawet fala de Rawet. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 e 19 jun. 1972b. Anexo, p. 31. Entrevista a Flávio Moreira da Costa. Disponível em: < <http://memoria.bn.br> >. Acesso em 2 out. 2017.

RAWET, Samuel. *Contos do imigrante*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1972.

RAWET, Samuel. Na toca de Samuel Rawet, o solitário caminhante do mundo, *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 12, n. 544, p. 4-5, mar. 1977 a. Depoimento a Danilo Gomes. Disponível em: < <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1977&c=12054403197704-12054403197705>> Acesso em 4 fev. 2020.

RAWET, Samuel. “Ficção Urbana”. [1977]. Manuscrito inédito em livro. Versão datilografada. Comunicação para o 1 Encontro com a Literatura Brasileira, realizado entre os dias 25 e 30 de setembro de 1977b, em São Paulo.

RAWET, Samuel. “Nasci sem dinheiro, mulato e livre”, escreveu um homem chamado Lima Barreto. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, v. 12, n. 577, p. 3, 22 out. 1977c. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1977&c=12057710197703>. Acesso em 29 jan. 2020.

RAWET, Samuel. *Que os mortos enterrem os seus mortos*. São Paulo: Editora Vertente, 1981.

RAWET, Samuel. *Dez contos escolhidos*. Brasília: Horizonte/Instituto Nacional do Livro, 1982. [Coleção 10, volume 2. Capa: Maria Angélica Cepeda Bengoa].

RAWET, Samuel. *Contos e novelas reunidos*. Organização: André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

RAWET, Samuel. *Samuel Rawet*. Ensaios reunidos. Organização: Rosana Kohl Bines e José Leonardo Tonus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

RAWET, Samuel. Béni soir qui mal y pense. In:\_\_\_\_\_. *Samuel Rawet*. Ensaios reunidos. Organização: Rosana Kohl Bines e José Leonardo Tonus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 208-2013.

## Referências sobre Samuel Rawet

A CARICATURA POPULAR: 50 cruzeiros a Omar, pelo trabalho n. 11. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro. [s.d.], 1942. [Edição 3642]. Disponível em <<http://memoria.bn.br>> Acesso em: 21 set. 2017.

ANTOLOGIAS: O DIREITO LÍQUIDO DO AUTOR, *Diário do Paraná*, Curitiba, 4 jun. 1977, [p. 30]. Disponível em: <[memoria.bn.br](http://memoria.bn.br)>. Acesso em: 16 nov. 2017.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Rawet e a maldita solidão do ser. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos. (Org.). *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008, p. 129-133.

BARBIERI, Ivo. *Entrevista com o professor Ivo Barbieri*. [30 jul. 2018]. Entrevistador: Luciano de Jesus Gonçalves. Rio de Janeiro, 2018. A entrevista encontra-se no Apêndice E desta tese.

BINES, Rosana Kohl. A prosa desbocada do ilustre escritor estrangeiro. In: GRIN, Monica; VIEIRA, Nelson. (Orgs.). *Experiência Cultural Judaica no Brasil: Recepção, inclusão e ambivalência*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004, p. 197-211.

BINES, Rosana Kohl. Modos de desconexão: a crítica brasileira e a obra de Samuel Rawet. In: KIRSCHBAUM, Saul. (Org.). *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: LGE Editora, 2007, p. 55-71.

BINES, Rosana Kohl; TONUS, José Leonardo. Bibliografia. In: *Samuel Rawet: Ensaios reunidos*. Organização: Rosana Kohl Bines e José Leonardo Tonus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 285-289.

BOSI, Alfredo. (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1975a.

BOSI, Alfredo. Situação e forma do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Editora Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1975b, p. 7-22.

CANCELOU SUA INSCRIÇÃO AO "FABIO PRADO". *A Manhã*, 6 abr. 1952. Letras e Artes: Suplemento de A Manhã, p. 11. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>> Acesso em: 2 out. 2017.

CASTELLO, José. O silêncio de Rawet. *O Globo*. Rio de Janeiro, 20 maio, 2015. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/jose-castello/post/o-silencio-de-rawet-565757.html>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

CHIARELLI, Stefania. Flauta, pandeiro e violão: Samuel Rawet, escritor brasileiro. In: KIRSCHBAUM, Saul. *Dez ensaios sobre Samuel Rawet*. Brasília: LGE Editora, 2007, p. 89-100.

COELHO, Saldanha. (Org.). *Modernismo: estudos críticos*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1954.

CORRÉA, Roberto Alvim. Histórias do amor maldito. *Diário de Pernambuco*, Recife. 19 maio 1968, p. 2. Disponível em: < <http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 7 maio 2019.

COSTA, Luiz Guimarães da. *História da literatura brasiliense*. Brasília: Thesaurus, 2005.

DAMATA, Gasparino. (Org.). *Histórias do amor maldito*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1967. [Capa de Luís Canabrava. Prefácio de Otávio de Freitas Junior].

DAMASCENO, Darcy. O conto: laboratório?. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1968, p. 6. Suplemento do Livro. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em 06 set. 2019.

DOURADO, Autran. Primeiramente, a consciência profissional. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 28 e 29 out. 1978. Depoimento a Paulo Costa Galvão, Maria Amélia Mello, Wanilton Cardoso Affonso e Evandro Ouriques. Disponível em: <[memoria.bn.br](http://memoria.bn.br)>. Acesso em 20 fev. 2018.

EDINOVA. (Org.). *EdContos – 1*. Rio de Janeiro: EdInova, 1968. [Capa de Marius Lauritzen Bern].

EDITORA BLOCH perde na justiça. *Diário do Paraná*, 1 dez. 1976, [p. 5]. Disponível em: <[memoria.bn.br](http://memoria.bn.br)>. Acesso em 16 nov. 2017.

EDITORIAL SUDAMERICANA. *Quince cuentistas brasileños de hoy*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1978. [Em convênio com a Embaixada do Brasil em Buenos Aires].

ENCONTRO com a literatura. *O Estado de São Paulo*, São Paulo. 25 set. 1977, p. 16. Suplemento Cultural. [Ano I, N. 50]. Disponível em: <http://memoria.bn.br> > Acesso em 15 set. 2019.

ENEIDA. Contos do imigrante. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos. (Org.). *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008, p. 63-65.

FISCHER, Almeida. (Org.). *Contistas de Brasília*. Brasília – DF: Editora Dom Bosco, 1965a. [Capa e ilustrações de Esmerino Magalhães].

FISCHER, Almeida. Introdução. In:\_\_\_\_\_. (Org.). *Contistas de Brasília*. Brasília – DF: Editora Dom Bosco, 1965b, p. 7-9. [Capa e ilustrações de Esmerino Magalhães].

FORTES, Tania. “*Samuel Rawet e o mito de Ahasverus*”. 1999. 155 f. Dissertação. (Mestrado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

GOMES, Danilo. Brasileiros em língua de polonês. *Correio Brasiliense*, Brasília-DF, 25 mar. 1977, [p. 24]. [Segundo Caderno]. Disponível em: <[memoria.bn.br](http://memoria.bn.br)>. Acesso em: 10 jun. 2019.

GONÇALVES, Luciano de Jesus. *Que os Mortos Enterrem os seus Mortos: A narrativa ficcional de Samuel Rawet*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.

GONÇALVES, Luciano de Jesus. A estética do gozo e o gozo estético em “Trio”, conto de Samuel Rawet. *REVELL - REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS*, 3(17), 263 – 283, 2017. Disponível em: <<http://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1949>>. Acesso em 06 fev. 2018.

GUERRA, José Augusto. Retorno. In: FISCHER, Almeida. (Org.). *Contistas de Brasília*. Brasília – DF: Editora Dom Bosco, 1965a, 97-104. [Capa e ilustrações de Esmerino Magalhães].

GUINSBURG, Jacó. (Org.). *Jóias do conto ídiche*. São Paulo: Editora Rampa, 1948.

KIRSCHBAUM, Saul. Samuel Rawet: Profeta da Alteridade. 2000. 106 f. Dissertação. (Mestrado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

KIRSCHBAUM, Saul. *Viagens de um caminhante solitário: Ética e estética na obra de Samuel Rawet*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2011.

KLAWE, Janina Zofia. *Opowiadania brazylijskie*. Crácovia: Wydawnictwo, 1977.

KLIDZIO, Natália. *Itinerário urbano na vida e obra de Samuel Rawet*. Passo Fundo: Editora da Universidade de Passo Fundo, 2010.

LITRENTO, Oliveiros. (Org.). *Apresentação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército/ Forense Universitária LTDA, 1973. [Tomo II].

LIVRARIA Francisco Alves Editora S.A. (Org.). *Contos*. Rio de Janeiro: Edições Francisco Alves, 1974.

MACCHI, Giuliano. (Org.). *L'occhio dall'altra parte: ventiquattro racconti brasiliani d'oggi*. Milão: Vanni Scheiwiller, 1978. [Ilustração de capa de Oswaldo Goeldi. Posfácio de Luciana Stegagno Picchio].

MARQUES, Oswaldino. “Contos do Imigrante” – Encruzilhada de problemas. In: MARQUES, Oswaldino. *A seta e o alvo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1957, p. 145-158.

MANSUR, Gilberto. O Status da nossa literatura. *Status – 25 contos brasileiros*, n. 23, [1976a], São Paulo: Editora Três.

MANSUR, Gilberto. A erótica surpresa de Status. *60 contos eróticos: finalistas dos 1 e 2 concursos de contos eróticos de Status*, n. [1976b], São Paulo: Editora Três.

MARQUES, Karina Carvalho de Matos. *De l'écriture personnelle à l'écriture de l'histoire: questions d'identité dans l'œuvre de Ilse Losa et de Samuel Rawet*. Littératures. Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2014. Français.

MEYER-CLASSON, Curt. (Org.). *Die Reiher Und Andere Brasilianische Erzählungen*. Herrelnalb: Horst Erdmann, 1967.

PÉREZ, Renard. *Latin American novel*. Tóquio: Shinsekaisha, 1977.

PICCHIO, Luciana Stegagno. L'occhio dela scrittura. In: MACCHI, Giuliano. (Org.). *L'occhio dall'altra parte: ventiquattro racconti brasiliani d'oggi*. Milão: Vanni Scheiwiller, 1978, p. 219-222. [Ilustração de capa de Oswaldo Goeldi. Posfácio de Luciana Stegagno Picchio].

PÓLVORA, Hélio. Os sete sonhos. In: SANTOS, Francisco Venceslau dos. (Org.). *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008, p. 123-124.

REIS, Léa; PÊCEGO, Mercedes. *15 contam histórias*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da [Associação Brasileira Beneficente de Reabilitação-] ABBR, 1962a. [Capa de Luiz Jardim].

REIS, Léa; PÊCEGO, Mercedes. À guisa de prólogo e penhor.... In: \_\_\_\_\_. *15 contam histórias*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da [Associação Brasileira Beneficente de Reabilitação-] ABBR, 1962b, [p. 9].

REVISTA, BRANCA. Introdução. In: COELHO, Saldanha. (Org.). *Modernismo: estudos críticos*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1954, p. 7-8.

RIEDEL, Dirce Cortes et all. (Orgs). *Literatura Brasileira em curso*. Rio de Janeiro: Bloch Editôres, 1968.

RIEDEL, Dirce Cortes et all.. (Orgs). *Literatura Brasileira em curso*. 3 ed. Rio de Janeiro: Bloch Editôres, 1969.

RIEDEL, Dirce Cortes et all.. (Orgs). *Literatura Brasileira em curso*. 4 ed. Rio de Janeiro: Bloch Editôres, 1971.

ROSENFELD, Anatol et all. (Orgs.). *Entre dois mundos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1967. [Introdução de Anatol Rosenfeld. Planejamento gráfico de Wollner].

SANCHES NETO, Miguel. Acima de tudo contistas. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Ficção: histórias para o prazer da leitura*. Belo Horizonte: Editora Leitura, p. 05-13.

SANTOS, Francisco Venceslau dos. (Org.). *Samuel Rawet: fortuna crítica em jornais e revistas*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008.

SEFFRIN, André. Bibliografia básica sobre Samuel Rawet em livro. In: RAWET, Samuel. *Contos e novelas reunidos*. Organização: André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 483-486.

SEFFRIN, André. Fiel à literatura: entrevista com André Seffrin, organizador de Contos e novelas reunidos, de Samuel Rawet. *Opiniões*, São Paulo, n. 11, p. 139-143, dez. 2017. Depoimento a Luciano de Jesus Gonçalves. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/142091>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

SOARES, Flávio Macedo. (Org.). *Nuevos cuentistas brasileños*. Tradução de Rosa Moreno Roger. Caracas: Monte Ávila Editores, [1969]. [Capa de José Ramón Sánchez].

STF CONDENA editores .... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 dez. 1976. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em 11 nov. 2017.

TONUS, Leonardo. Samuel Rawet et l'effet-écart dans la nouvelle inédite Diagrama do Sonho. In: *La littérature brésilienne contemporaine de 1970 à nos jours* [en ligne]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pur/34827>>. Acesso em 10 ago. 2017.

UMA DECISÃO Judicial. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, nº 38, 1969, [p. 202-206]. Disponível em: <memoria.bn.br >. Acesso em: 7 maio 2019.

USO DE TEXTO sem licença é ato ilícito. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 out. 1971. 1º Caderno, p. 7. Disponível em: <memoria.bn.br >. Acesso em: 10 nov. 2017.

VALENTIN, Leandro Henrique Aparecido. *A contística inicial de Samuel Rawet*. Contos do imigrante e publicações em jornais e revistas. 2017. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras) –Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, São Paulo, 2017. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/148997/valentin\\_lha\\_me\\_sjr\\_p\\_par.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/148997/valentin_lha_me_sjr_p_par.pdf?sequence=3&isAllowed=y). Acesso em: 25 fev. 2018.

VALENTIN, Leandro Henrique Aparecido. O início da presença judaica na contística de Samuel Rawet: uma leitura de “A nova sinagoga” e “A prece”. *Arquivo Maaravi*: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, [S.l.], v. 11, n. 20, p. 188-202, jun. 2017. ISSN 1982-3053. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/11760>. Acesso em 18 abr. 2018.

VAN STEEN, Edla. (Org). *Love stories*: A Brazilian collection special edition for Indústrias de Papel Simão S.A. Tradução: Elizabeth Lowe. São Paulo: Indústrias de Papel Simão S.A/ Gráfica Editora Hamburg LTDA, 1978a. [Prefácio de Fábio Lucas. Ilustrações de Ítalo Cencini].

VAN STEEN, Edla. (Org). *O papel do amor*. 1 ed. São Paulo: Indústrias de Papel Simão S.A/ Gráfica Editora Hamburg LTDA, 1978b. [Prefácio de Fábio Lucas. Ilustrações de Ítalo Cencini].

VAN STEEN, Edla. (Org). *O papel do amor*. 2 ed. São Paulo: Cultura, 1979. [Prefácio de Fábio Lucas. Ilustrações de Ítalo Cencini].



VERDI, Maria Lucia Ferreira. *Obsessões temáticas: Uma Leitura De Samuel Rawet*. 1989. 220 f. Dissertação (Mestrado em Literatura - Teoria Literária e Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 1989.

VIEIRA, Nelson H. *Samuel Rawet*. Ethnic Difference from Shtetl to Subúrbio. In: VIEIRA, Nelson H. *Jewish Voices in Brazilian Literature: A prophetic discourse of Alterity*. Gainesville: University Press of Florida, 1995, p. 51-99.

VILLAÇA, Antônio Carlos. A dilaceração metafísica, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 maio 1968, [p. 42]. 4º Caderno. Disponível em: <memoria.bn.br/>. Acesso em 06 set. 2019.

SANTOS, Francisco Venceslau dos. (Org.). *Samuel Rawet*: fortuna crítica em jornais e revistas. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2008, p.125-127.

WALDMAN, Berta. Noturno suburbano. In: WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp/Associação Universitária Judaica, 2003, p. 67-100.

WALDMAN, Berta. Posfácio. In: KIRSCHBAUN, Saul. *Viagens de um caminhante solitário: Ética e estética na obra de Samuel Rawet*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2011, p. 247-249.

XAVIER, Elódia. Samuel Rawet: o conto interrogativo. In:\_\_\_\_\_. *O conto brasileiro e sua trajetória: a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70*. Rio de Janeiro: Padrão, 1, p. 109-119.

## Referências gerais

A Camisola do Anjo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento518012/a-camisola-do-anjo>>. Acesso em: 14 de fev. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

A Garçonnière do Meu Marido. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento408180/a-garconiere-do-meu-marido>>. Acesso em: 14 de fev. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

AIMÉE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa450648/aimee>>. Acesso em: 14 de fev. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

AMADO, Jorge. O homem e o cavalo. In: ANDRADE, Oswald. *Panorama do fascismo/O homem e o cavalo/A morta*. São Paulo: Globo, 2005, p. 15-17. [Obras completas].

ANDRADE, Carlos Drummond de. Uma cartinha, por favor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. [29 jan. 1970a]. Disponível em:<memoria.bn.br>. Acesso em: 15 fev. 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Declaração de escritores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. [29 jan. 1970b]. Disponível em:<memoria.bn.br>. Acesso em: 19 fev. 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Traduzida*. Organização e notas: Augusto Massi e Júlio Castañon Guimarães. Introdução: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANDRADE, Mário de. Moral quotidiana. In: \_\_\_\_\_. *Obra imatura*. Estabelecimento de texto: Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 2013, p. 172-180.

ANDRADE, Oswald de. *Telefonema*. Organização, introdução e notas: Vera Maria Chalmers. 2 ed. aum. São Paulo: Globo, 2007. [Obras completas de Oswald de Andrade].

ANDRADE, Oswald de. *Teatro (A morta/O Re da Vela/O homem e o cavalo)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

ANTÔNIO, João. Carta aberta aos caloteiros, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, [6 jul. 1978]. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em 14 nov. 2017.

ASSIS, Machado de. O ideal crítico. IN: AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro. (Orgs.). *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 236-240.

ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: do teatro*. Textos críticos e escritos diversos. Organização, estabelecimento de texto, introdução e notas: João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.

AUTRAN, Paulo. *Sem comentários*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

AZEVEDO, Sílvia Maria. Introdução. In: AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro. (Orgs.). *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 13-47.

BANDEIRA, Manuel. Carta-Poema. In \_\_\_\_\_. *Estrela da vida inteira*. 25 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 313-2.

BASCH, Victor. *Études de l'esthétique dramatique*. 2 ed. revista. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1929.

BÉRAUD, Jean. *Initiation a L'Art Dramatique*. Montréal – Canada: Les Éditions Variétés, 1936.

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

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 1 reimp. 6 ed. Tradução: Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BERVEILLER, Michel. *A tradição religiosa na tragédia grega*. Eschilo – Sophocles. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

BÍBLIA Sagrada. 112 ed. São Paulo: Edição Claretiana, 1996.

BJØRNSON, Bjørnstjerne. *Além das forças*: duas peças. Tradução de Guilherme Figueiredo. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973. [Estudo introdutório de A. Jolivet. Ilustrações de Gaston Barret].

BLOCH EDITORES S.A. Um escritor contra o livro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 dez. 1976. 1 Caderno, p. 21. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em 15 fev. 2018.

BORBA, José Cesar. *As águas*. Peça em 3 atos. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1951. [Coleção Dionysos].

BOROWSKI, Gabriel. *As memórias póstumas de Guimarães Rosa*: sobre a presença da obra rosiana na Polônia. *e-Letras com Vida — Revista de Humanidades e Artes*, Lisboa-Portugal, n.º 2 JANEIRO/JUNHO DE 2019: p. 57-70. Disponível em: <https://e-lcv.online/index.php/revista/article/view/49>. Acesso em: 17 set. 2019.

BRAGA, Rubem. *Os moços cantam e outras crônicas sobre música*. Organização: Carlos Didier. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016a.

BRAGA, Rubem. *Os segredos todos de Djanira e outras crônicas sobre artes e artistas*. Organização: André Seffrin. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016b.

BRAGA, Rubem. *Bilhete a um candidato e outras crônicas sobre política brasileira*. Organização: Bernardo Buarque de Hollanda. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016c.

BRANDÃO, Arnaldo. Lua na asa norte. In: FISCHER, Almeida. (Org.). *Contistas de Brasília*. Brasília – DF: Editora Dom Bosco, 1965a, p. 47-51. [Capa e ilustrações de Esmerino Magalhães].

BRASIL. Decreto-lei n. 92, de 21 de dezembro de 1937. Cria o Serviço Nacional de Teatro. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-92-21-dezembro-1937-350840-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 9 fev. 2019.

BRASIL. Código Civil de 1916. Lei 3071/16. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/topicos/11437568/artigo-666-da-lei-n-3071-de-01-de-janeiro-de-1916>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

BRASIL. Lei 9.610, de 19 de fev. de 1998. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm)>. Acesso em 26 fev. 2018.

BRASIL. Supremo Tribunal Federal. Acórdão do Recurso Extraordinário (RE) 83.294. Recorrente: Carlos Drummond de Andrade e outro. Recorrida: Bloch Editores S/A. Relator: Ministro Bilac Pinto. Rio de Janeiro, 31 maio 1977. p. 19.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução: Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BURLE Marx. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1461/burle-marx>>. Acesso em: 16 de fev. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CAMARGO, Angélica Ricci. *Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

CAMARGO, Angélica Ricci. As ideias em debate no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro (1951). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 153-166, jan.-jun. 2012. Disponível em:<<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura>

/article/view/22128/12089> Acesso em 16 abr. 2018.

CANDIDO, Antônio. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CASTELLO, José Aderaldo. Ideário crítico de Machado de Assis: breve contribuição para o estudo de sua obra. **Machado Assis Linha**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, p. 1-14, Dec. 2013 . Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1983-68212013000200002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212013000200002&lng=en&nrm=iso)>. access on 28 July 2020. <https://doi.org/10.1590/S1983-68212013000200002>.

CAVALCANTI, Valdemar. Antologia “puzzle”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1968. 2<sup>o</sup> Caderno, p. 2. Disponível em:<<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

CAVALCANTI, Valdemar. Agenda. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1969. 2<sup>o</sup> Caderno, p. 2. Coluna Jornal Literário. Disponível em:<<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

CHALMERS, Vera Maria. Panorama de *Telefonema*. In: ANDRADE, Oswald de. *Telefonema*. Organização, introdução e notas: Vera Maria Chalmers. 2 ed. aum. São Paulo: Globo, 2007, p. 7-65. [Obras completas de Oswald de Andrade].

COELHO, Saldanha. Requerimento. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 31 out. 1948. Crônica e notas de literatura, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em 20 nov. 2017.

- COELHO, Saldanha. Entrevista. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, jul. 1949. Depoimento a Herberto Sales, p. 95 e 134. Disponível em <memoria.bn.br >. Acesso em 21 nov. 2017.
- COELHO, Saldanha. (Org.). *Antologia de contos de escritores novos do Brasil*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1949.
- COELHO, Saldanha. (Org.). *Proustiana Brasileira*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950.
- CUNHA, Fausto. Oh, excelência. *A Manhã*, Rio de Janeiro. 4 maio 1949. Café da Manhã, p. 4. Disponível em < http://memoria.bn.br > Acesso em 22 set. 2017.
- DARCY Evangelista. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa399232/darcy-evangelista>. Acesso em: 14 de fev. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- DENÚNCIA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1978. 1Caderno. Informe JB, p. 6. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em: 11 nov. 2017.
- DESMADRYL, Jorge Dowling. *Religión, xamanismo y mitología mapuches*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Universitaria, 1971.
- DIÁRIO DE PERNAMBUCO. “A noite que volta” montada em São Paulo pelo Teatro do Estudante. Recife. 6 set. 1953, p. [28]. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em 25 fev. 2018.
- DINAH Silveira de Queiroz no “Café da Manhã”. *A Manhã*, 09 dez. 1945, p. 2. Disponível em: < memoria.bn.br>. Acesso em 12 fev. 2018.
- EDDINE, Eder Ahmad Charaf. *A psicologia, a educação e as homossexualidades: o normal e o patológico nas produções discursivas das revistas Boletim de Psicologia, Revista Brasileira de Psicanálise e Cadernos de Pesquisa nas décadas de 1970 e 1980*. 2018. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.48.2019.tde-11042019-121021. Acesso em: 2021-01-05.
- ESCREVE O LEITOR. *O Cruzeiro: REVISTA*, Rio de Janeiro. 2 jun. 1945, p. 4 [e] 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br > Acesso em 21 set. 2017.
- ESTHER Leão. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349645/esther-leao>. Acesso em: 14 de fev. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- FISCHER, Almeida. A. Fonseca Pimentel. (Antônio Fonseca Pimentel). In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Contistas de Brasília*. Brasília – DF: Editora Dom Bosco, 1965c, p. 39-40. [Capa e ilustrações de Esmerino Magalhães. Nota biográfica].

FLEURY, Fernando. Direito autoral. Quem fica com o dinheiro?, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1977. Especial, p. 9. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em 13 nov. 2017.

FARIA, João Roberto. Machado de Assis e o teatro do seu tempo. In: ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: do teatro. Textos críticos e escritos diversos*. Organização, estabelecimento de texto, introdução e notas: João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 21-102.

FREITAS, Marcio Augusto Ribeiro. A fidelidade no romance-em-cena de Aderbal Freire-Filho. *Outra travessia*, Florianópolis, n. 16, p. 103-120, jul. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n16p103>>. Acesso em: 08 fev. 2018.

FREITAS-JUNIOR, Octávio. Prefácio. In: DAMATA, Gasparino. (Org.). *Histórias do amor maldito*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1967, p. 5-13. [Capa de Luís Canabrava. Prefácio de Otávio de Freitas Junior].

GÓGOL, Nicolai. *O inspetor geral*. Tradução: Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975. [Prefácio de Guilherme Figueiredo. Volume 1, letra A].

GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1976. [Volume 2, letra B].

GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979. [Volume 3, letra C].

GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1982. [Volume 4, letras D e E].

GOUHIER, Henri. *L'essence du théâtre*. Paris: Librairie Plon, 1943. [Précédé de quatre témoignages par Georges Pitoeff, Charles Dullin, Louis Jouvet et Gaston Baty].

GRANDE CONCURSO DE CONTOS DE "LETRAS E ARTES". *A Manhã*, Rio de Janeiro, 08 set. 1946. Letras e Artes: Suplemento de A Manhã, p. 15. Disponível em: <<http://memoria.bn.br>> Acesso em 21 set. 2017.

GULLAR, Ferreira. Apoiam os escritores a formação de nova entidade profissional. Rio de Janeiro, 1958, p. 6. Depoimento à revista PARA TODOS. [Enquete entre escritores residentes no Rio]. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em 14 fev. 2018.

HELIODORA, Barbara. Apresentação. In: TCHÉKHOV, Antón P. *A gaivota*. Tradução: Barbara Heliodora. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2000, p. 9-12. [Em Cena; 4].

HELIODORA, Barbara. In: TCHÉKHOV, Antón P. *O cerejal*. Tradução: Barbara Heliadora. 1. ed. 1. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2012, p. 9-12. [Em Cena; 3].

JAMES, Henry. *A herdeira*. Tradução: Ondina Ferreira. São Paulo: Saraiva, 1955. [Coleção Saraiva - 82].

JOÃO ANTÔNIO entra na justiça contra a Bloch. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 3 maio 1979. Cultura. Disponível em <memoria.bn.br/>. Acesso em 16 nov. 2017.

JOBIM, Renato. Uma revista corre mundo, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1956. Roteiro do leitor, p. 3. Disponível em: <memoria.bn.br/>. Acesso em: 23 nov. 2017.

JUSTIÇA CONDENA Recorde... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 set. 1968, p. 10. 1º Caderno. Disponível em: <memoria.bn.br/>. Acesso em 7 maio 2019.

KEHL, Maria Rita. O escritor paga o pior preço. *Movimento*, 20 dez. 1976. Disponível em:< memoria.bn.br > Acesso em 17 nov. 2017.

LACERDA, Carlos. *3 Peças Inéditas de Carlos Lacerda: O Rio"; "Amapá ou O Lobo Solitário"; "Uma Bailarina Solta no Mundo"*. Organização de Túlio Vieira da Costa. Brasília. Editora da UNB, 2003.

LA REVUE BLANCHE. <<http://www.jaures.eu/ressources/divers/les-lois-sclerates-de-1893-1894-1-comment-elles-ont-ete-faites-leon-blum/>>. Acesso em 13 fev. 2018.

LINS, Álvaro. Crítica e estilo. In: LINS, Álvaro. *O relógio e o quadrante (1940-1960): obras, autores e problema de literatura estrangeira*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964, p. 367-414.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca: ensaios e estudos 1940-1960*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.

LINS, Álvaro. As águas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 out. 1950, p. 11. [Teatro]. Disponível em: < memoria.bn.br >. Acesso em 21 fev. 2019.

LINS, Álvaro. Algumas notas sobre "Os Comediantes". In: LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica: quarta série*. São Paulo/Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1946, p. 122-133.

LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. [Prefácio e organização: Benjamim Moser].

LOPEZ, Telê Ancona. A biblioteca de Mario de Andrade: Seara e celeiro da criação. In: ZULAR, Roberto. *Criação em processo: Ensaio de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 45-72.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.

- MAGALDI, Sábato. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3 ed. rev. e ampliada. São Paulo: Global Editora, 1997.
- MAGALDI, Sábato. *O cenário no avesso*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- MAGALDI, Sábato. Itinerário da literatura teatral brasileira. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15 jun. 1951a, p. [sp]-11. Especial Cultura Brasileira I. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em 14 fev. 2018.
- MAGALDI, Sábato. Conferências na Escola da Prefeitura. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1951b, p. 7. [Teatro]. Disponível em: <memoria.bn.br >. Acesso em 18 fev. 2019.
- MAGALDI, Sábato. “As águas” - I-. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 24 out. 1950, p. 6. [Teatro]. Disponível em: <memoria.bn.br >. Acesso em 19 fev. 2019.
- MAGALDI, Sábato. *Na plateia do mundo*. São Paulo: Global Editora, 2017. [edição digital].
- MAURÍCIO, Jayme. Variações sobre a crítica teatral, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1952, p. 9. Disponível em: <memoria.bn.br >. Acesso em 19 fev. 2020.
- MARTINS, Wilson. *Pontos de vista: crítica literária*, 6,1964/1965. São Paulo: T.A. Queiroz, 1993, p. 357.
- MARTINS, Wilson. *Pontos de vista: crítica literária*, 1978/1979/1980/1981. São Paulo: T.A. Queiroz, 1995a.
- MARTINS, Wilson. *Pontos de vista: crítica literária*, 11: 1982/1983/1984/1985. São Paulo: T.A. Queiroz, 1995b, p. 141.
- MATTA, Ary da. Uma promoção do gosto estético. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1968. Suplemento do Livro, p. 6. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em 17 fev. 2018.
- MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo-Rio de Janeiro: HUCITEC e Ministério da Cultura/Funarte, 1995.
- MILLIANDRE, Garcia; SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX. Londrina: Eduel, 2019. [versão online].
- MORAES, Santos. Literatura Brasileira em curso. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 13 e 14 de abril de 1968. Gazetilha Literária, p. 11. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em 10 nov. 2017.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.



NASCIMENTO, Esdras do. Massao Ohno editará Clarice. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro. 24 dez. 1962. Revista da Tribuna, p. 7. [Livros]. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em: 6 maio 2019.

NASCIMENTO, Esdras do. O SR. EUGENIO CARNEIRO DA MOTA. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro. 30 out. 1963a, p. 9. [Livros]. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em 6 maio 2019.

NASCIMENTO, Esdras do. *Coletânea 1*. Rio de Janeiro: Edições GDR, 1963b.

NASCIMENTO, Esdras do. *Antologia do novo conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Editôra Júpiter LTDA, 1964a. [Volume I].

NASCIMENTO, Esdras do. *Antologia do novo conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Editôra Júpiter LTDA, 1964b. [Volume II].

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. Tchékhov e o teatro brasileiro. *Sala Preta*, v. 18, n. 1, p. 225-245, 30 jun. 2018. Acesso em: 31 mar. 2020. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/138378>.

NOGUEIRA, Armando. Esta coluna acaba... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 10 mar. 1968a. 1<sup>o</sup> Caderno. [Coluna] Na grande área, p. 39. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em 15 fev. 2018.

NOGUEIRA, Armando. A alma esférica do carioca. In: RIEDEL, Dirce Cortes et all. (Orgs). *Literatura Brasileira em curso*. Rio de Janeiro: Bloch Editôres, 1968b, p. 28-29.

NOGUEIRA, Armando. Onipresença. RIEDEL, Dirce Cortes et all. (Orgs). *Literatura Brasileira em curso*. Rio de Janeiro: Bloch Editôres, 1968c, p. 70-71.

OLIVEIRA, Joanyr de. Sortilégio. In: FISCHER, Almeida. (Org.). *Contistas de Brasília*. Brasília – DF: Editora Dom Bosco, 1965a, p. 83-90. [Capa e ilustrações de Esmerino Magalhães].

OLIVEIRA, C. Lucia M. Valladares de. Arquivos da psicanálise: a construção do freudismo. *Rev. latinoam. psicopatol. fundam.*, São Paulo, v. 19, n. 3, p. 572-575, Set. 2016. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-47142016000300572&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142016000300572&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 05 jan. 2021.

PAGNOL, Marcel. *Critique des critiques*. Paris: Nagel, 1949.

PASTA-JR. José Antônio. Apresentação. In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução e notas: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Casac Naify, 2011, p. 7-16.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 1 reimp. 3 ed. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PÉREZ, Renard. (Org.). *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. [Desenho de capa: Eugênio Hirsch. Fotos: Sacha Harnisch].

PÉREZ, Renard. *Antologia escolar de escritores brasileiros de hoje (ficção)*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [1970a]. [Clássicos Brasileiros].

PÉREZ, Renard. 40 anos de ficção. In: PÉREZ, Renard. *Antologia escolar de escritores brasileiros de hoje (ficção)*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [1970b, p. 7-10]. [Clássicos Brasileiros].

PERETZ, I.L. *Jóias do conto ídiche*. Tradução e organização: Jacó Guinsburg; Sime Rinski. São Paulo: Editora Rampa, 1948.

PERETZ, I.L. *Contos de I. L. Peretz*. Seleção, tradução e introdução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1966.

PIMENTEL, Antônio Fonseca. O renascimento do côro no Teatro Moderno. *Diário de Notícias*, 21 maio. 1950, [p. 30]. Disponível em < memoria.bn.br >. Acesso em: 27 fev. 2019.

PIMENTEL, Antônio Fonseca. *O teatro de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Edições Margem, 1951.

PÓLVORA, Hélio. Uma nova história da literatura brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 6 nov. 1974, p. 2. Caderno B. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em: 10 set. 2019.

PONTE PRETA, Stanislaw. 15 contam histórias. *O Jornal*, Rio de Janeiro. 12 dez. 1962, p. 2. [2º Caderno]. Disponível em: <memoria.bn.br>. Acesso em: 3 maio 2019.

PONTE PRETA, Stanislaw. 15 contam histórias. *Diário de Pernambuco*, Recife. 17 jan. 1963, p. 5. Primeiro Caderno. Disponível em: < memoria.bn.br >. Acesso em: 3 maio 2019.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. reimp. da 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro moderno brasileiro: crítica teatral de 1947-1955*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Café da Manhã. *A Manhã*, Rio de Janeiro. 4 maio 1949a, p. 4. Disponível em: < http://memoria.bn.br > Acesso em 22 set. 2017.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. A porta estreita. *A manhã*, Rio de Janeiro, 10 maio. 1949b. Café da Manhã, p. 4. Disponível em: < http://memoria.bn.br > Acesso em 23 set. 2017.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. *Jornal dos Novos*. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 04 set. 1949c. café da Manhã, p. 4. <http://memoria.bn.br > Disponível em: Acesso em 23 set. 2017.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Quente e frio. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 15 maio 1949d. Café da Manhã, p. 4. Disponível em: < <http://memoria.bn.br> > Acesso em 22 set. 2017.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Café da Manhã. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 18 maio 1949e p. 4. Disponível em: < <http://memoria.bn.br> > Acesso em: 22 set. 2017.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Café da Manhã. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 25 maio 1949f, p. 4. Disponível em: < <http://memoria.bn.br> > Acesso em: 22 set. 2017.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Café da Manhã. *A manhã*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1949g, p. 4 [e] 13. Disponível em: < <http://memoria.bn.br>> Acesso em: 22 set. 2017.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. A crônica da gratidão. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 18 ago. 1952. Café da Manhã. Disponível em: < <http://memoria.bn.br> > Acesso em 2 out. 2017.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. *As noites do morro do encanto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957. [Capa e ilustrações de Poty].

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Recado. Os escritores em São Paulo, *Correio Brasiliense*, Brasília, 15 set. 1977a, p. 15. [Eles & Elas. Segundo Caderno]. Disponível em: < <http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 06 maio 2019.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Dinah Silveira de Queiroz. “Os japoneses descobriram o Brasil”, *Manchete*. Rio de Janeiro, 1977b, p. 102-103. [edição 1322]. Depoimento a Marlene Anna Galeazzi. Disponível em: < [memoria.bn.br](http://memoria.bn.br)>. Acesso, em 05 jun. 2019.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. A senhora das pérolas azuis. *Correio Brasiliense*, Brasília, 25 nov. 1977c, p. 7. [Eles & Elas. Segundo Caderno]. Disponível em: <[memoria.bn.br](http://memoria.bn.br)>. Acesso em 17 jun. 2019.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. Literatura brasileira no Japão. *Correio Brasiliense*, Brasília, 14 abr. 1978, p. 3. [Segundo Caderno]. Disponível em: <[memoria.bn.br](http://memoria.bn.br)>. Acesso em 17 jun. 2019.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. *Café da manhã*. Rio de Janeiro: Olivé Editor, [1969], p. 9. Dedicatória.

QUEIROZ, Rachel de. Quinze nomes famosos... In: REIS, Léa; PÊCEGO, Mercedes. *15 contam histórias*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural da [Associação Brasileira Beneficente de Reabilitação-] ABBR, 1962a. [Capa de Luiz Jardim. Orelhas: Rachel de Queiroz].

ROCHA, João Cezar de Castro. Dirce Côrtes Riedel: contemporânea do futuro. In: *Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, v. 15. p. 23-28, 2003. Disponível em: <

<http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca15/matraca15a04.pdf>> Acesso em: 24 fev. 2018.

RODRIGUES, Nelson. O venerando animal, *Última Hora*, Rio de Janeiro, 9 de jun. 1952. Disponível em: < memoria.bn.br>. Acesso em 11 nov. 2017.

RODRIGUES, Nelson. Meu personagem da semana. In: RIEDEL, Dirce Cortes et all. (Orgs). *Literatura Brasileira em curso*. Rio de Janeiro: Bloch Editôres, 1968, p. 71-74.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues: peças psicológicas e míticas*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ROMERO, Sílvio. A crítica. In:\_\_\_\_\_. *Literatura, história e crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Aracaju, SE: Universidade Federal de Sergipe, 2002, p. 69-72. [Obras completas de Sílvio Romero. Organização: Luiz Antônio Barreto].

RÓNAI, Paulo. O conto e suas novas possibilidades. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 jan 1975, p. 4. [Livro. Seleção da Quinzena]. Disponível em: < memoria.bn.br>. Acesso em: 7 jun. 2019.

RUGGERO Jacobbi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa397652/ruggero-jacobb>>. Acesso em: 15 de fev. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-.

SAEZ, O. C. “En los mares del sur. Litteratura y etnografía”, *Revista de Occidente*, 2011, p. 15-32.

SARCEY, Francisque. Les droits et les devoirs du critique. In: MEYER-PLANTUREUX, Chantal (Org.) *Un siècle de critique dramatique: de Francisque Sarcey à Bertrand Poirot-Delpech*. Bruxelas: Éditions Complexe, 2003, p. 21-27.

SILVA, Julio Cláudio da. *Uma estrela negra no teatro brasileiro: relações raciais e de gênero nas memórias de Ruth de Souza (1945-1952)*. Manaus: UEA Edições, 2017.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SILVEIRA, Tasso da. 50 anos de literatura. In: COELHO, Saldanha. (Org.). *Modernismo: estudos críticos*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1954, p. 9-21.

SOUTINE, Chaim. *Carcass of Beef*. Paris, 1924. il. color. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/chaim-soutine/carcass-of-beef>>. Acesso em: 11 de fev. de 20.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução e notas: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Casac Naify, 2011.

TCHÉKHOV, Antón P. *As três irmãs*. Tradução: Maria Jacinta. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

TCHÉKHOV, Antón P. *A gaivota*. Tradução: Barbara Heliodora. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2000. [Em Cena; 4].

TCHÉKHOV, Antón P. *O cerejal*. Tradução: Barbara Heliodora. 1. ed. 1. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2012. [Em Cena; 3].

TCHÉKHOV, Antón P. *Ivánov*. Tradução: Arlete Cavaliere, Eduardo Tolentino Araújo. 1. ed. 1. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. [Em Cena; 1].

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

UNTERMAN, Allan. *Dicionário Judaico de Lendas e Tradições*. Tradução: Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

VILLIERS, André. *Psicología del arte dramático*. Traducción: Julio Hernández Ibáñez. Buenos Aires: Hachette, 1952.

VINCENT, Claude. Conferências na Escola de Teatro da Prefeitura. *Tribuna de Imprensa*, Rio de Janeiro, 10 maio 1951. [Espetáculos]. 2019. Disponível em: <memoria.bn.br/>. Acesso em 14 fev.

## 8 APÊNDICES

<b>8.1 APÊNDICE A: Quadro com as primeiras investidas artísticas e literárias de Samuel Rawet</b>			
<i>Data</i>	<i>Veículo</i>	<i>Título do trabalho</i>	<i>Observações</i>
1942	<i>Diário da Noite</i> , RJ.	Caricatura sem título.	O jornal anuncia, em 15 de dezembro, que o trabalho 9, de Samuel Rawet, e o 15, de Chaim Rawet (cujo grau de parentesco não pode ser confirmado), receberam menção honrosa no concurso semanal de caricaturistas. As imagens não são publicadas.
1945, 2 de junho	<i>O Cruzeiro</i> : Revista, RJ.	Sem título.	Tradução de Rawet para um conto do escritor I. P. Peretz. Texto não publicado na revista. Arquivo não encontrado.
1946, 16 de março	<i>Revista da Semana</i> , RJ.	“Passo a passo chegaremos”	Texto enviado para o terceiro Concurso Permanente de Contos da revista. Não publicado na revista. Inédito em livro. Arquivo não encontrado.
1946, 9 de setembro	<i>Letras e Artes</i> : Suplemento de A Manhã, RJ.	“Sem título”	Texto recusado. O Autor contava com 17 anos. Arquivo não encontrado.
1949, fevereiro	<i>A cigarra</i> – Magazine, RJ.	“A cova do diabo”	Premiado no Concurso Permanente de Contos “A Cigarra”. Inédito em livro.
1949, 8 de maio	<i>Correio da Manhã</i> , RJ.	“O balanço”	Conto inédito em livro.
1950, abril	<i>A cigarra</i> – Magazine, RJ.	“Maria Maluca”	Conto rejeitado pela revista. Arquivo não encontrado.
1950, 9 de julho	<i>Diário de Notícias</i> , RJ.	“Domingo”	Conto publicado no jornal, inédito em livro.
1950, setembro	<i>O Espelho</i> , RJ	“A nova sinagoga”	Segundo Valentin (2017).
1951, 29 de julho	<i>Diário de Notícias</i> , RJ.	“O dono da multidão”	Conto publicado no jornal, inédito em livro.
1951, 9 de setembro	<i>Diário de Notícias</i> , RJ.	“Toada de Jeremias”	Conto publicado no jornal, inédito em livro.

1951, 7 de outubro	<i>Diário de Notícias</i> , RJ.	“A sopa”	Conto publicado no jornal, inédito em livro.
1953	<i>Letras Fluminenses</i> , RJ.	“A visita”	O conto foi vencedor do concurso do jornal. A notícia foi veiculada por <i>Letras e Artes: Suplemento de A Manhã</i> , RJ, em 15 de março de 1953. Conto inédito em livro.
1953, 21 de junho	<i>Diário de Notícias</i> , RJ.	“O dote”	Conto publicado no jornal, inédito em livro.

FONTE: Gonçalves (2022).



<b>8.2 APÊNDICE B: Quadro com as colaborações de Samuel Rawet para a “Crônica Dos Novos”</b>		
<i>Data</i>	<i>Título do trabalho</i>	<i>Observações</i>
03/08/1949	“Estava chovendo”	Rawet divide o espaço com um escritor que assina sob o pseudônimo E. Barreto e sua crônica “A varanda”. Seria Leda Barreto ou Elisa Barreto?
09/09/1949	“Um professor”	O espaço é dividido com a crônica de Ocy A. de Medeiros, “Por mares nunca dantes navegados”. A página encontra-se quase toda ilegível.
5/10/1949	“Menino da serra”	
25/02/1950	“Personagens”	
26/02/1950	“Anjo negro”- Monstruoso Poético	Seção “Jornal dos Novos”.
02/05/1950	“A gaveta”	
25/06/1950	Presença de Monteiro Lobato	Seção “Jornal dos Novos”.
12/08/1950	“Katherine Dunhan”	Resenha sobre o espetáculo de dança, em cartaz no Rio. Crônica dos Novos.
24/09/1950	“A melancolia norte- americana”	Seção “Jornal dos Novos”.
04/11/1950	“Roteiro a autor novo”	
13/01/1951	“Traição”	Velha atriz. Crônica dos Novos.
27/01/1951	“Manda quem pode”	Crônica sobre o carnaval de rua.
07/04/1951	“O milagre da emoção”	Última contribuição de Rawet e última crônica da sessão, parece.

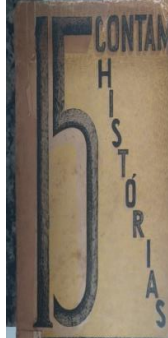


Fonte: Gonçalves (2022).

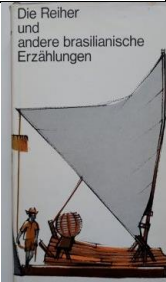
<b>8.3 APÊNDICE C: Quadro com as colaborações de Samuel Rawet para a Revista Branca</b>			
<i>Ano</i>	<i>Número</i>	<i>Título do trabalho</i>	<i>Observações</i>
1950	12	“Josias, o Triste”	Ano II. 2 <sup>o</sup> aniversário da revista. Em formato revista. Conto.
1950	14	“A camisola do anjo”	Ano III. Seção “Notas de Teatro”. Novembro/Dezembro de 1950. Texto do acervo de Luciano Saldanha Coelho. Crítica teatral.
1951	15	“Anton Tchekov”	Ano III. Rawet aparece listado no corpo de redação. Em formato tabloide. Texto do acervo de Luciano Saldanha Coelho Crítica teatral.
1951	16	“A volta”	Edição de aniversário de 3 anos. Em formato revista. Peça teatral em 1 ato.
1951	17	“O teatro de Nelson Rodrigues”	Ano IV. Rawet divide esse texto em duas partes. A segunda delas foi publicada no próximo volume da revista. Em papel jornal e formato tabloide. Crítica teatral.
1951	18	“O teatro de Nelson Rodrigues”	Ano IV. Em papel jornal e formato tabloide. Crítica teatral.
1952	21	“Posição da crítica teatral”	Em papel jornal e formato tabloide. O texto encontra-se ilegível. Crítica teatral.
1952	[23?]	“Teatro no Modernismo – Oswald de Andrade”	Junho de 1952. Esse texto será republicado, mais tarde, no volume Modernismo: estudos críticos. “Número especial dedicado ao 30 aniversário do Modernismo – Vol. II”. Em formato tabloide. Texto do acervo de Luciano Saldanha Coelho Crítica teatral.
1952	[26?]	“A propósito de uma entrevista”	Outubro de 1952. Texto oferecido por Lílina Marlés Valencia, em registro do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, da Universidade de São Paulo. Crônica teatral.
1952	[27?]	“Entrevista com Adolfo Celi”	Dezembro de 1952. Texto do acervo de



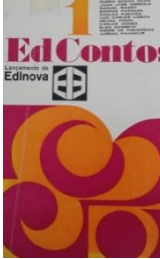

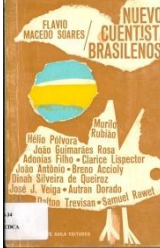
			Luciano Saldanha Coelho Entrevista.
1953	[28?]	“Café da Manhã. A última crônica”	Texto publicado no número em homenagem ao escritor Jones Rocha, falecido precocemente. Abril de 1953.
1954	Modernismo: estudos críticos	“Teatro no Modernismo – Oswald de Andrade”	Formato livro. Crítica teatral.



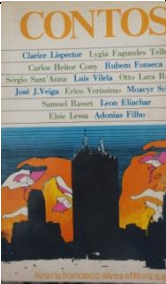
Fonte: Gonçalves (2022).

### 8.4 APÊNDICE D: quadro com as colaborações de Samuel Rawet em antologias (1962-1979)

Título da obra	Imagem da capa	Organizador(es) /a(as)	Editora/Cidade	Ano de publicação	Colaboração de Samuel Rawet	Observações <sup>236</sup>
15 contam histórias		Léa Reis e Mercedes Pêcego	Departamento Cultural da Associação Brasileira Beneficente de Reabilitação (ABBR), Rio de Janeiro	1962	“Uma velha história de maçãs”	Esse conto apareceria, mais tarde, nas duas edições de <i>Diálogo</i> (RAWET, 1963, p. 71-78; RAWET, 1976, p. 47-52). O volume adquirido durante a pesquisa pertenceu a Lia Neves da Rocha, destinatária das dedicatórias encontradas no livro. Acervo pessoal.
Antologia do novo conto brasileiro – volume II		Esdras do Nascimento	Editora Júpiter, Rio de Janeiro	1964	“Diálogo”	Na imagem, a capa aparece com um resquício de um processo de catalogação. Antologia publicada em dois volumes, ambos de 1964. Arte da capa de Marius [Lauritzen Bern] (1930 – 2006). Acervo pessoal.
Contistas de Brasília		Almeida Fischer	Editora Dom Bosco, Brasília	1965	“O fio”	Francisco R. Scartezini Filho assina uma orelha da edição. Segundo Costa (2005, p. 45), as ilustrações e a capa foram feitas pelo escritor e pintor Esmerino Magalhães




						Junior (neto de Raymundo Magalhães e sobrinho de R. Magalhães Junior, também escritores). Acervo pessoal.
<i>Die Reiher Und Andere Brasilianische Erzählungen</i>		Curt Meyer- Classon	Horst Erdmann, Herrelnalb	1967	“Dialog”	Além de organizador, Classon é o tradutor de todos os contos. O título da obra em português é <i>As garças e Outros contos brasileiros</i> , referência direta ao conto de João Guimarães Rosa, “As garças”, publicado pela primeira vez no <i>Estado de SP</i> , em 22 de fevereiro de 1964, e incluído em <i>Ave, Palavra</i> , de 1970. São trinta e seis autores brasileiros antologados. Trata-se de uma editora da, então, Alemanha Ocidental. Acervo pessoal.

<i>Entre dois mundos</i>		Anatol Rosenfeld, J. Guinsburg, Ruth Simis e Geraldo Gerson de Souza	Editora Perspectiva, São Paulo	1967	“O profeta”; “A prece”	Na edição, os organizadores também são responsáveis por notas rodapé. A antologia possui introdução de Anatol Rosenfeld e planejamento o gráfico de [Alexandre] Wollner. Acervo pessoal.
<i>Histórias do amor maldito</i>		Gasparino DaMata	Record, Rio de Janeiro	1967	“O seu minuto de glória”	Capa de Luís Canabrava. Prefácio de Otávio de Freitas Junior. Acervo pessoal.
<i>EdContos</i>		O volume não possui um responsável expresso pela organização	Livraria Francisco Alves Editora S.A., Rio de Janeiro	1968	“O alquimista”	Hugo de Lyra Novaes era o dono da editora, que, no final de 1969, publicou o volume dois dessa obra. Acervo pessoal.
<i>Literatura brasileira em curso</i>		Dirce Riedel, Carlos Lemos, Therezinha Castro e Ivo Barbieri	Bloch Editores, Rio de Janeiro	1968	“Jogo de Damas”	Trata-se da antologia processada por Dourado, Drummond e Rawet. Acervo pessoal.
<i>Nuevos cuentistas brasileños</i>		Flávio Macedo Soares [1942-1970]	Monte Ávila Editores, Caracas	[1969]	“Juego de damas”	A edição conta com a tradução de Rosa Moreno Roger. Capa de José Ramón Sánches. Acervo da

						Biblioteca do Itamaraty.
Antologia escolar de escritores brasileiros de hoje (ficção)		Renard Pérez	Edições de Ouro/Tencn oprint, Rio de Janeiro	[1970]	Trecho da novela <i>Abama</i> , 1970, entre as páginas 11 e 16	A data de 1970 é apontada por Klidzio (2010, p. 208). A edição consultada não possui ficha catalográfica. Acervo pessoal.
Apresentação da literatura brasileira, Tomo II		Oliveiros Litrento	Biblioteca do Exército/Forense Universitária LTDA., Rio de Janeiro	1973	Trecho da novela <i>Abama</i> , 1970, entre as páginas 13 e 16	O organizador não menciona um possível reaproveitamento do trecho da edição organizada por Pérez (1970), citada acima. Acervo pessoal.
Contos		O volume não possui um responsável expresso pela organização	Livraria Francisco Alves Editora S.A., Rio de Janeiro	1974	"O alquimista"	Alguns vendedores e/ou pesquisadores, André Seffrin (2004, p. 481), por exemplo), referenciam a antologia responsabilizando Clarice Lispector pela organização, talvez por esta figurar como primeiro nome listado na capa e no sumário da obra. Acervo pessoal.

<p>O conto brasileiro contemporâneo</p>		<p>Alfredo Bosi</p>	<p>Cultrix, São Paulo</p>	<p>1975</p>	<p>“Gringuinho”</p>	<p>Acervo pessoal.</p>
<p>Status – 25 contos brasileiros</p>		<p>O volume não possui um responsável expresso pela organização</p>	<p>Editora Três, São Paulo</p>	<p>[1976a]</p>	<p>“O pão de nossa miséria”</p>	<p>Gilberto Mansur, provavelmente, organizador do volume, assina o editorial “O status da nossa literatura” (MANSUR, [1976a], p. 5), para a edição. Volume ilustrado por Darcy Penteado. Acervo pessoal.</p>
<p>60 contos eróticos: finalistas dos 1º e 2º concursos de contos eróticos de Status</p>		<p>O volume não possui um responsável expresso pela organização</p>	<p>Editora Três, São Paulo</p>	<p>[1976b]</p>	<p>“A lenda do abacate”</p>	<p>Gilberto Mansur, provavelmente, organizador do volume, assina o editorial “A erótica surpresa de Status” (MANSUR, [1976b]). Acervo pessoal.</p>
<p>Latin American novel</p>		<p>Dinah Silveira de Queiroz e Renard Pérez</p>	<p>Shinsekaisha, Tóquio</p>	<p>1977</p>	<p>“O jogo de damas” (Chekkaa)</p>	<p>Tradução de Kazuko Hirokawa. Foto dos cinco volumes da coleção <i>Latin American Novel</i>. O conto de Rawet aparece em</p>



						volume dedicado ao conto intitulado <i>Burajiru bungakuru tanpenshuu</i> . Acervo da Biblioteca
<i>Opowiadania brazylijskie</i>	Arquivo não encontrado	Janina Zofia Klawe.	Wydawnictwo, Crácovia	1977	“Conto de amor suburbano”	Segundo Gabriel Borowski (2019, p. 64), grafase, também, Klawe. A organizadora foi professora da Universidade de Varsóvia).
<i>L'occhio dall'altra parte: ventiquattro racconti brasiliani d'oggi</i>		Giuliano Macchi	Vanni Scheiwiller, Milão	1978	“O pão de nossa miséria”	Ilustração de capa de Oswaldo Goeldi, com a xilogravura “Briga”. Posfácio de Luciana Stegagno Picchio. Acervo pessoal.
<i>Love stories: A Brazilian collection special edition for Indústrias de Papel Simão S.A.</i>		Edla van Steen	Indústrias de Papel Simão, São Paulo	1978	“Let the dead bury their dead”	Tradução de Elizabeth Lowe. Prefácio de Fábio Lucas. Ilustrações de Ítalo Cencini. Distribuída para amigos e funcionários da empresa Indústrias de Papel Simão S.A. Acervo pessoal.
<i>O papel do amor</i>		Edla van Steen	Indústrias de papel Simão, São Paulo	1979	“Que os mortos enterrem os seus mortos”	Prefácio de Fábio Lucas. Ilustrações de Ítalo Cencini. Distribuída aos amigos

						e funcionários da empresa Indústrias de Papel Simão S.A. Acervo pessoal.
<i>O papel do amor</i>		Edla van Steen	Cultura, São Paulo	1979	“Que os mortos enterrem os seus mortos”	Prefácio de Fábio Lucas. Ilustrações de Ítalo Cencini. Segunda edição. Versão comercial da antologia. Trata-se do mesmo conteúdo da primeira edição. Acervo pessoal.

Fonte: Gonçalves (2022).

## 8.5 APÊNDICE E – ENTREVISTA COM O PROFESSOR IVO BARBIERI

Há cinquenta anos, a Bloch Editora colocava no mercado um livro diferente que anunciava como moderno e inovador: a antologia *Literatura brasileira em curso*. Na contramão do modelo de ensino literário da época, baseado na subdivisão dos períodos históricos, a obra propunha o agrupamento de autores do cânone literário via grandes categorias temáticas e minimizava a importância da divisão cronológica muito em voga até então.

Bem recebido e bastante adotado nas instituições de ensino, logo o livro foi alçado ao centro de uma polêmica judicial. De um lado, alguns dos escritores presentes na antologia, a exemplo de Autran Dourado, Carlos Drummond de Andrade, Samuel Rawet e João Antônio; de outro, o empresário Adolpho Bloch, editor chefe da Bloch Editora, responsável pelo lançamento e acusado de não pedir autorização para reproduzir os trechos das obras literárias utilizadas.

A década seguinte assistiu a uma série de trocas de farpas e indiretas, além de acusações públicas entre esses atores. O que deveria ser uma contribuição para o ensino da literatura, tornou-se uma polêmica intelectual, jurídica e financeira.

No âmbito da disputa, seria necessário debater os direitos autorais dos escritores, matéria nebulosa quando se pensa na divulgação de seus textos no contexto educacional. Naturalmente, o litígio foi parar no Supremo Tribunal Federal (STF), materializado em um Recurso Extraordinário assinado por Drummond e Dourado. A matéria, votada em 15 de julho de 1976, dava ganho de causa aos escritores e esclarecia a pauta, mudando a atuação prática nesses casos, como acontece em toda a fundamentação no tipo de recurso apresentado.

Porém, a polêmica em si ainda envolvia os quatro organizadores da obra, os professores Dirce Riedel, Carlos Lemos, Therezinha Castro e Ivo Barbieri. Ainda que eles estivessem no centro do imbróglio, não foram ouvidos no desenrolar da disputa. Se as posições da editora e dos escritores estão fartamente documentadas, leitores interessados na disputa não encontram muitos depoimentos dos antologistas.

Nesta entrevista, conversei com o professor Ivo Barbieri, um dos organizadores da antologia, tendo em vista preencher um pouco essa lacuna nos registros do processo que se estendeu por quase toda a década de 1970.

Nascido em Farroupilha (RS), em 1934, Barbieri é graduado em Letras Neolatinas pela Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre (PUC-RS), 1958-

1960, e licenciado em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Em 1962, foi para o Rio de Janeiro com o objetivo de realizar um curso de Aperfeiçoamento em Língua e Literatura provido pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep). A partir de 1963, trabalhou, durante muitos anos, como professor do ensino médio no então Estado da Guanabara, onde começou a atuar por concurso público.

Iniciou a carreira como professor universitário em 1964, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em 1966, ingressou na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), onde também serviu como Vice-Reitor (1983 a 1987) e Reitor (1988 a 1991).

Em 1996, apresentou e defendeu a tese *Geometria da Composição, estudo da poesia de João Cabral de Melo Neto*, publicada pela editora Sete Letras, um ano mais tarde. Do concurso para Livre Docente, prestado na Universidade Federal Fluminense (UFF), resultou o livro-ensaio sobre a poesia de Mário Faustino, *Oficina da palavra*, publicado pela Achiamê, em 1979.

Condensando uma vida acadêmica vasta e diversa, mas, segundo o próprio, “muito simples”, espirituoso, o professor Ivo ressalta que concentrou a sua atuação na UERJ, “onde dei aulas durante 38 anos, inicialmente como professor nos cursos de graduação e, mais tarde, também na pós-graduação. Como trabalho de um desses cursos organizei e editei: *Ler e reescrever Quincas Borba*, publicado pela EdUERJ, em 2003, para o qual preparei a introdução, “Um romance de muitas leituras”. Orientei dissertações de mestrado, teses de doutorado, escrevi ensaios e artigos publicados em periódicos acadêmicos e como capítulos de obras coletivas, que seria tedioso enumerar”.

A conversa transcorreu numa tarde tranquila de 30 de julho de 2018. Divertido, simpático e didático, o professor me recebeu em seu apartamento no bairro de Copacabana, a poucos metros de outro, o da República dos Perus, antiga residência da professora Dirce Riedel, onde, há mais de cinquenta anos, os quatros iniciavam o projeto dessa famigerada antologia que, sem muito exagero, também dialoga com a lei de direitos autorais no Brasil, completando, em 2018, vinte anos.

**1) Professor Ivo, como surgiu a ideia inicial da antologia *Literatura brasileira em curso*, que, em 2018, completa cinquenta anos de lançamento da primeira edição?**

Talvez seja útil situar o ensino de literatura naquele momento. No final dos anos 1960, no ano de 1968, estavam em voga os estilos de época. Tinha ocorrido toda aquela polêmica com Afrânio Coutinho, sobre a necessidade de se centrar na obra. Ou seja, a obra tinha que ter o primado em relação à história e à filologia. E ele colocou em voga a divisão da história literatura em períodos. Aquele livro *Introdução à literatura no Brasil* (1959) é exatamente isso. O Afrânio foi o primeiro que revalorizou o Barroco no Brasil. O Haroldo de Campos dizia que Antônio Candido sequestrou o Barroco, mas foi o Coutinho que o revalorizou. Eu não vou refazer toda essa história, mas havia uma grande rejeição ao Barroco, que vinha lá detrás, mas Afrânio Coutinho descobre que o Barroco foi muito importante na história da cultura e da literatura brasileira, não só no século 18, mas que continua em outros momentos. Então ele marcou isso, os momentos, os períodos literários na literatura brasileira: o Barroco, o Neoclassicismo, o Romantismo etc., fez cada um daqueles capítulos de *A história da literatura brasileira*, com uma caracterização dos estilos de época, e isso virou moda. Então, se ensinava no ensino médio e, de certo modo, nas faculdades, os estilos de época. Há uma grande diferença entre esses anos 1960, 1970 e hoje, no ensino médio seria muita. Tinha a preparação para o vestibular, as provas. Então, como ficavam os textos literários? Eram objetos para se encontrar as características, de maneira mecânica. O professor escrevia no quadro negro as características, alinhava. Quando se lia o texto, via as características românticas, por exemplo, de Gonçalves Dias; as características realistas de Aluísio de Azevedo. E era só isso. Era um estudo muito defeituoso do texto. A Dirce nunca pensou assim. Ela sempre dava uma leitura propriamente do texto. Como não havia uma antologia de uso didático que desse uma abordagem diferente, e que fosse mais restrita ao texto de literatura nacional na época, começamos a trocar ideias, nós quatro: a Therezinha, que foi minha mulher, a filha adotiva da Dirce; Carlos Lemos, nosso colega professor; a Dirce e eu. Nós nos reuníamos no apartamento dela, na rua República do Peru, número 82, apartamento 611, inclusive tinha uma vista para a praia e era um apartamento grande. A ideia era conversar e reunir, não mais repetir, pelo contrário, afrontar, confrontar essa questão de reduzir o texto ao estilo de época e passar a valorizar o literário em sua estrutura,

realização e linguagem, não esquematizá-lo em tópicos, características, marcas, rótulos, que eram mecânicos. A antologia é isso. Ela rompeu com toda a cronologia. Então a ideia foi a seguinte: fazer uma organização temática. E dentro de cada tema você agrupa diferentes textos, diferentes épocas, e nesse sentido, há um desregramento total contra a cronologia. Aí não há separação de poesia e de prosa, de ficção, de crônica, não há separação, nem por gêneros, nem por estilos. Essa foi a ideia que levamos adiante. Nós já tínhamos alguns textos em vista. Efetivamente, fizemos uma revisão de toda a história da literatura brasileira, pegamos cada período, o Gregório de Matos, os poetas árcades, e fomos vendo diversos textos, cada um via um. Eu me lembro de que gostei muito de Claudio Manuel da Costa, que eu mal conhecia, muitos dos sonetos dele aparecem na antologia. Fomos escolhendo o que achávamos que eram textos bons. Passamos por outros autores, mas o objetivo era encontrar um texto que coubesse na antologia como texto, que tivesse boa qualidade literária e que, de certa maneira, sabendo-se que não era a obra inteira, fosse um trecho ou uma página que desse para ler e perceber o sentido dentro desse texto maior. Não era algo truncado, mas claro que era cortado, destacando uma ideia ou um motivo que fazia sentido. Então eram essas as linhas fundamentais e básicas do projeto.

**2) O senhor poderia descrever a dinâmica do trabalho de escolha, pesquisa e recolha dos textos e dos autores no período que antecedeu a publicação da primeira edição?**

Então, juntávamos essas diferentes épocas, obras e autores, cujas obras líamos, e trazíamos, a cada encontro, para discutir os textos e cada um escolhia alguns. Nunca ficava fechado. Trabalhamos nisso aproximadamente um ano. Nós nos encontrávamos uma vez por semana, à noite, e, às vezes, nos finais de semana. Depois houve algum tempo para a publicação do livro. Havia resistência do editor da Bloch em publicar o livro como concebemos. A sede não era aqui na Praia do Flamengo, era lá no Estácio, na rua Frei Caneca. Então, íamos lá várias vezes e o editor naquele momento, o Ari Barata, apresentava algumas dificuldades. Ele nos disse: “Isso não é um livro, é tão diferente que não é um livro”. Até que houve algumas conversas e ele acabou aceitando o livro. Tanto é que quando foi publicado, mandamos um para ele e dissemos: “Eis o livro”. É um pouco volumoso, mas acho

que não poderia ser menos que isso, porque tínhamos que abarcar tudo que havia na literatura brasileira até o momento. No final, temos uma sugestão de trabalho, cada uma seria, de certa forma, uma espécie de literatura comparada, tinha a questão dos estilos, a gente pegou um texto romântico, um texto realista, mas não para estudar naquele sentido mecanizado, com vistas a destacar as características desses textos. Acrescentamos no final uma ordem dos autores, todos os textos que aparecem nas páginas, e também uma periodização da literatura brasileira, além de cada um dos autores inseridos dentro daquela periodização. Quer dizer, era uma coisa muito em voga, na moda, mas demos um lugar, não se podia mecanizar o estudo da literatura.

### **3) A propósito, por quais motivos vocês optaram por incluir o conto “Jogo de Damas”, da coletânea *Diálogo* (1963), de Rawet?**

Eu acho que quem escolheu esse fui eu, uma boa coincidência. A literatura tinha uma ressonância muito forte nacionalmente, com grandes suplementos. Todo sábado a gente lia o *Suplemento do Estadão*. Eu lembro de quando estava em Porto Alegre, antes de vir ao Rio de Janeiro, tinha lá uma miscelânea, um pouco de livros e de jornais, e chegava aos sábados o *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. Eu tinha um trato com o vendedor, sempre lhe dizia: “Guarda um exemplar para mim”, porque evaporava. Eram os grandes suplementos que todos os jornais tinham. Então os lançamentos mais importantes eram registrados, comentados, tinha boas resenhas. A coluna de rodapé, por exemplo, do *Estadão*, era do Wilson Martins, e a palavra dele lá era de uma ressonância enorme, para o autor era uma coisa importantíssima estar naquele rodapé. E apareceu efetivamente um artigo sobre o Samuel Rawet. Eu já tinha lido *Contos do imigrante* (1956). Li, gostei muito. Quando apareceu *Diálogo* (1963) eu li e gostei muito também. Então eu fiquei escolhendo entre os contos de *Contos do imigrante* e os de *Diálogo*. Cada um ficava com um autor, eu fiquei com o Rawet e acabei escolhendo esse pelas razões que te falei: é um texto pequeno, que faz sentido em si, e que, acho, diz bem da linguagem do Rawet, é um texto ilustrativo. Embora ele tenha variado bastante, *Diálogo* não é uma repetição de *Contos do imigrante*, mas, de qualquer maneira, marca bem, ilustra o que é o trabalho literário de Samuel Rawet.

**4) Eu contabilizei setenta e dois escritores diferentes na antologia, algum outro ficou de fora e, em caso positivo, por quais motivos?**

Adonias Filho. Inclusive ele morava no prédio da professora Dirce, era muito nosso amigo. O motivo foi o seguinte: não encontramos um texto que nos satisfizesse a ponto de se destacar para entrar na antologia. Eu acredito que ele tem bons livros. Ele está no cânone da ficção brasileira, indubitavelmente. Se fosse para escolher um texto grande ou uma obra completa, acredito que ele entraria, porque tem obras consideráveis. O primeiro dele se chama *Servos da morte* (1940). Eu me lembro muito bem do Adonias, de não encontramos um texto que pudéssemos recortar e que coubesse na antologia, com o propósito e com o modelo que vínhamos elaborando. A antologia não foi uma ideia que nasceu pronta, foi variando e se corporificando ao longo do trabalho, mas incluir um romance inteiro era impossível.

**5) Havia um interesse dos organizadores em atender às mudanças nas leis de diretrizes e bases da educação, discussão em voga na época?**

Acho que nem consta isso na lei. Naquela época, a literatura tinha muito prestígio nacional. Historicamente, a literatura era o *top* da intelectualidade. Nenhum grande intelectual a desconsiderava. A nata da intelectualidade brasileira, a área jurídica, mesmo os políticos, liam, conheciam a literatura. E os grandes jornais davam o destaque com os suplementos. A literatura tinha destaque. Não imaginávamos que a literatura seria reduzida a ponto de hoje, mesmo nas escolas, pouco se ler. A leitura dos textos fazia parte da programação dos currículos, o vestibular apresentava uma relação de obras. Havia cursos de língua, gramática e literatura. Isso mostra como ela era importante e estava presente na educação, na vida cultural do país. Não imaginávamos que ela ia encolher a tal ponto, e ser reduzida ao mínimo dos mínimos, dependendo da iniciativa e da dinâmica da atividade do professor para que os alunos leiam alguma coisa em sala de aula. Naquela época era literatura e língua, mas o professor dava literatura. Algumas escolas separavam o ensino, tinha um professor de língua, outro de literatura, no Instituto de Educação era assim. Depois que eu fiquei suspenso do Estado por um tempo, porque acabei sendo recolhido pela ditadura, fui trabalhar em escolas particulares. Então fui convidado e aceitei trabalhar na Escola São Vicente, na Gávea, uma escola bem à frente, à época, tinha grêmio estudantil, coisa que as escolas tinham cortado, uma programação cultural interessante, e lá



tinha dois professores. Eu era o professor de literatura e um outro professor era de língua, mas era raro acontecer isso, a literatura era ensinada nas aulas de língua portuguesa.

**6) Existiu um motivo especial para publicar a antologia pela Bloch Editores?**

Eu acredito que, não vou afirmar isso com muita certeza, o editor da Bloch teve relações anteriores com a professora Dirce. Ele também era professor. Imagino que, numa conversa entre os dois, apareceu essa ideia da antologia. A Dirce nos apresentou a proposta e, por isso, o projeto foi direcionado à Bloch. Nós não fizemos um livro aleatoriamente para, depois, procurar a editora. Quando começamos o trabalho, já estávamos com a editora determinada, a Bloch, mas não mantínhamos mais relações com a empresa. À época, trabalhava na Bloch um professor importante, Arnaldo Niskier, mas ele não era do setor de Literatura Brasileira, era da Educação, e sempre ligado ao Adolpho Bloch, deve muito da sua projeção a ele, se dava muito bem com os professores da UERJ, comigo, inclusive, mas ele não tinha esse papel importante, veio a ter depois. Então, quem, efetivamente, mediou essa relação da publicação da antologia foi o editor.

**7) De 1968 a 1975, eu localizei sete edições da antologia. O senhor tem notícias de que esse número possa ser maior?**

Eu sei que foram várias, eu não tenho um número preciso. Mas devem ter isso registrado, não sei se na própria Bloch. Custava 13 cruzeiros [entre risos].

**8) Uma análise da cobertura jornalística atribuída à coletânea, no ano de seu lançamento, mostra certa recepção positiva do trabalho. De modo geral, os textos destacavam o caráter moderno, e desmontável, do livro, o amplo potencial didático da referência, além da faceta multiartística da edição, que portava ilustrações, quadros e frames de filmes famosos. O senhor teve notícias dessa boa repercussão na época?**

Sim. Na época da publicação teve um artigo belíssimo daqui, do *Jornal do Brasil*, e o autor se referia a esse aspecto, às ilustrações, às imagens. Mas, sobre a recepção, sabíamos mais dos colégios porque os professores falavam. É curioso alguns depoimentos hoje. Atualmente eu estou aposentado da UERJ, há 14 anos mais precisamente, mas possuo algumas atividades na Casa Dirce, mantida pela

universidade. Eu tenho um trabalho lá, um grupo de leituras desde 2013. Semestralmente escolhemos novelas nacionais e estrangeiras (na realidade são oito ao todo, programadas para encontros quinzenais), vernáculo, pode ser autor português, pode ser africano, sempre alternando um e outro. É um curso aberto, vai quem quer. Então temos um público muito fiel. Tem uma senhora que frequenta regularmente o grupo que me disse que começou a gostar de literatura a partir da antologia. Com a antologia, ela começou a gostar dos textos, com a leitura em sala de aula, e despertou para o gosto pela literatura. Esse é um depoimento recente.

**9) Os senhores, os organizadores, assinaram algum contrato com a empresa, de modo que foram implicados, de alguma maneira, no processo legal envolvendo alguns escritores antologizados no livro?**

Houve um contrato pelos nossos direitos autorais. O Carlos, o outro companheiro na antologia, foi a algumas audiências, eu não fui e, acredito, nenhuma das outras duas foram. Ele conta, isso é muito engraçado, que ficava meio desnorteado, porque, no julgamento, o juiz dizia [*empostando a voz*]: “A ré!”. E ele ficava pensando assim: “Mas quem será a ré? A ré não sou eu!” [*risos*]. O juiz se referia à editora. Bloch nos chamou. Ele não tinha nada que nos chamar. O processo era contra ele, mas ele descarregou em cima de nós. O que competia técnica e profissionalmente nós entregamos, ou seja, os originais de um trabalho de seleção de autores. Cabia a ele consultar, mas ele não o fez e editou o livro. A responsabilidade comercial era dele. E ele nos responsabilizou pela publicação do livro. O Autran Dourado achava isso uma indignidade do Bloch, porque ele achava que não tínhamos nada a ver com isso. Nós tínhamos feito um trabalho e, Dourado achava, um belo trabalho, mas quem tinha que responder era a editora.

**10) Alguns anos depois, um dos escritores antologizados, Carlos Drummond de Andrade, em sua coluna no *Jornal do Brasil*, começou a publicar uma série de textos reprovando a iniciativa e aconselhando a editora a não reeditar o livro. Em que momento o senhor soube que havia uma polêmica em torno dos direitos autorais desses escritores e que essa polêmica era motivada pela antologia?**

Não me lembro. Você está mais informado que eu nesse sentido.

**11) Tanto os textos de Drummond quanto outras declarações públicas de Autran Dourado contribuíram para que eles e Samuel Rawet impetrassem um recurso extraordinário acatado pelo STF. O senhor acompanhou essa movimentação legal? Mais tarde, o escritor João Antônio também prometeu processar a Bloch. O senhor teve notícias do envolvimento de outros escritores nessa disputa e do documento elaborado pelos escritores?**

Quem entrou firme foi o Dourado. Depois, veio Drummond. Do Rawet e do João Antônio não me lembro. Mas claro que a notícia chegou até nós, porque estávamos arrolados como réus. E quem nos contou do processo, antes mesmo da Justiça, foi o próprio Autran Dourado. Ele nos disse: “Estamos com um processo contra a Bloch, não contra vocês”. Ele repetia isso com muita ênfase.

**12) Com um interesse particular pelo Samuel Rawet, escritor que não deu maiores declarações para a imprensa na época, reservando a postura mais aberta e combativa a Drummond e a Dourado, litisconsortes no recurso, é notável que eu não encontre maiores dados sobre a participação dele no processo...**

Eu também não tenho nenhuma ideia, não sabia que o Rawet tinha entrado nisso. Estão na minha memória Autran Dourado e, depois, Drummond.

**13) O senhor teve acesso ao documento elaborado pelos escritores?**

Não tive acesso a nada.

**14) Em 1976, o senhor, juntamente com os outros três organizadores, acompanhou a repercussão do resultado favorável aos escritores no STF?**

Eu não me lembro.

**15) Em minhas pesquisas, não encontrei uma declaração do senhor ou dos demais organizadores sobre a polêmica. Tanto que essa entrevista é a primeira oportunidade que tenho para confrontar as impressões dos organizadores da antologia sobre essa questão. De fato, houve consenso entre vocês em não comentar essa questão na imprensa, por quais motivos?**

Não. Isso para nós passou ao largo. Tínhamos uma proximidade muito grande com o Autran Dourado, ele até deu palestras na UERJ, e ele dizia sempre: “Vocês não têm nada com isso”. Nunca ficamos preocupados com essa questão.

**16) Em uma das célebres declarações de Autran Dourado, ele chega a afirmar que a Bloch também não pagou o valor devido aos organizadores do livro. Essa afirmação procede?**

Sim. Não recebemos absolutamente nada. E olha quantas edições teve! A antologia foi muito adotada. Foi adotada pelo Instituto de Educação, no Ensino Normal, a professora Dirce era professora lá. Em outras escolas também. O livro vendia muito.

**17) O imbróglio provocou algum atrito mais direto entre os escritores e os organizadores?**

Nenhum. Inclusive o Dourado continuou nosso amigo.

**18) O senhor concorda que a polêmica em torno da antologia abriu os caminhos para a aprovação da lei dos direitos autorais no Brasil, lei que completa vinte anos em 2018?**

Não. Inclusive eu andei mexendo depois com outros autores, com outras antologias, *Euclides da Cunha para jovens leitores*, e outra de Machado de Assis, que já estão em domínio público, de modo que não há nenhum problema. Essa aqui, dos *Cem melhores contos do século vinte*, do Ítalo Moriconi [*mostrando um exemplar*], não tem Guimarães Rosa porque os herdeiros (a herdeira, principalmente) não permitem a publicação de nenhum texto dele sob qualquer pretexto. Eu considero um equívoco dos autores. Estar numa antologia, num texto didático, é uma maneira de divulgação, não substitui a obra, nem a leitura do texto. Acredito que, sim, ele deva ser consultado, para poder dizer não e ser retirado se quiser, mas vai ser prejudicado, porque constar de uma antologia, de um estudo literário, ainda parece importante. Mas até hoje as citações não podem exceder um determinado número de linhas, o que acho ridículo. Se você faz um estudo de um romance e faz uma citação, esse é seu trabalho: você leu, selecionou, pensou, organizou e essa é a comprovação, a ilustração do seu trabalho. Então, acredito que os autores que proíbem a transcrição do texto, elaboram um equívoco, trabalham contra si mesmos. Acho que não se pode publicar nada sem

se consultar o autor, mas isso é uma obrigação da editora. Ou, então, a editora pode colocar a consulta a cargo dos organizadores da coletânea e, se o autor disser não, que ele seja atendido.

**19) O que essa antologia representa na sua história como pesquisador, acadêmico e professor de literatura brasileira?**

Eu acho que já toquei um pouco nesse ponto na primeira pergunta porque, para mim, fizemos uma revisão da literatura brasileira. Eu era um professor universitário recente. Eu tinha vindo do Sul em 1962 para fazer um curso de aperfeiçoamento em língua e literatura, que equivalia a um curso de pós-graduação do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep), organizado por Afrânio Coutinho. Era um curso de pós-graduação maravilhoso, onde conheci toda a intelectualidade do Rio de Janeiro e até do exterior, cada um dava um curso independente. A professora Dirce deu um curso de Machado de Assis. Euríolo Canabrava deu um curso de Estética. Cavalcanti Proença deu dois cursos maravilhosos: um sobre *Macunaíma: herói sem nenhum caráter* e outro sobre o *Tratado do sublime*, de Longino. Oswaldino Marques sobre Cassiano Ricardo, que ele tinha acabado de publicar um livro a respeito. Era tudo desse nível. Eu estava iniciando, tinha feito um curso pouco valioso do ponto de vista da literatura brasileira, um curso de Letras que foi bom na parte da literatura francesa e espanhola, de certo modo, mas de literatura brasileira, nada. Era um único professor no curso de graduação em Letras na Pontifícia Universidade Católica, de Porto Alegre, um secretário de estado, gostava de discursar. Eu só me lembro de duas coisas que ele deu: a prioridade portuguesa sobre o *Amadis de Gaula* e as provas de porque ele tinha sido publicado primeiro em Portugal e não na Espanha; a outra era Gregório de Matos, que ele enchia a boca para dizer, o “Boca do Inferno”. Do resto eu não lembro. E nessa época tínhamos um professor de literatura extraordinário, mas que ministrava aula na Federal, Guilhermino Cesar, e quando ele dava algumas palestras, procurava ouvi-lo. Mas tive um interesse pela literatura desde o ginásio. Procurava livros, lia antologias e fiquei muito voltado para os franceses. Tanto que fiz Letras Neolatinas e, naquele tempo, o forte era o francês, como hoje é o inglês, então eu tinha três professores de francês: um dava gramática, Frère Prospère, um marista francês, rigorosíssimo; outro era um velhinho que dava história da literatura francesa, Monsieur Ledoux, que só dava duas coisas, Corneille e

Racine, mas eu tinha um professor extraordinário de interpretação de texto, Monsieur Maurice Rouault... esse sim! As aulas eram com o texto. Aí a coisa era apaixonante. Depois eu vim para o Rio de Janeiro. Li mais, me organizei mais, porque a minha aprendizagem e convívio com a literatura eram coisas muito assistemáticas. Eu tinha lido muita coisa: José Lins do Rêgo, José de Alencar. Eu comecei a me organizar nesses cursos. Uma oportunidade maravilhosa foi a organização dessa antologia porque, efetivamente, revimos toda a literatura brasileira. Tem até o Concretismo aqui dentro, que estava em voga e procuramos atualizar ao máximo. Tem um poema do Pedro Kilkerry, baiano, que era do período do Simbolismo, mas um dissidente, estava na vanguarda. Líamos esses autores e procurávamos nos atualizar, bem como os de lá detrás, Gregório de Matos, os mineiros, os do século 19, os grandes autores do romance, Machado de Assis. Eu, pessoalmente, ao organizar essa antologia, fiz o meu melhor curso de literatura brasileira, sem dúvida nenhuma. Depois fui aprendendo ensinando.

**20) Qual o papel da professora Dirce Riedel diante dos demais organizadores do livro, os professores Carlos Lemos e Terezinha Castro?**

A professora Dirce era uma educadora bem atualizada naquilo que havia de mais moderno na pedagogia da época. Ela era filha de um educador, o Lafayette Côrtes, criador do Instituto Lafayette, um grande colégio naquela época. Ele estava perfeitamente atualizado, ele começou naquela época com a pré-escola, introduziu o ensino para excepcionais, convidou a Nise da Silveira para dar aulas, era um homem avançadíssimo, positivista. A professora Dirce foi criada nesse ambiente. A orientação pedagógica dela vinha da Escola Nova de Maria Montessori, da Itália, e do suíço Edouard Claparède. Era uma escola para crianças excepcionais e se chamava escola ativa, porque o professor era um estimulador, quem deveria desenvolver atividades era o educando. O educador era apenas um guia. As salas, inclusive, não tinham aquele formato de cadeiras alinhadas, eram mesinhas, os professores circulavam, atendiam a interesses e a perguntas. Era o que havia de mais moderno, ainda hoje, em educação. E a Dirce tinha muito disso. E na área específica de literatura era texto. Ela dava aulas com o texto, ela ia carregada de livros, os alunos liam mesmo. Obras inteiras. Eu vou dar um exemplo: naquela época, para estudar Cruz e Sousa, tinha que ler Cruz e Souza todo. E na sala de aula. O autor estava presente na sala de aula.

Ela formou muita gente, gerações de professores que dizem, até hoje: “A grande mestra de nossa geração foi a professora Dirce”. O Silvano Santiago fala que ela era a grande dama da literatura. Os estudantes, as moças que vinham do Instituto de Educação, que tinham concluído lá o Ensino Médio como normalistas, tinham lido tudo: Alencar, Machado, Drummond, Bandeira, Aluísio Azevedo, quer dizer, conheciam os autores e tinham lido suas obras. Eu entrei em 1966 na UERJ e me aposentei em 2004, nas últimas turmas, quando eu trabalhava mais na pós-graduação, mas sempre fiz questão de manter algumas turmas na graduação, havia uma grande diferença. Uma diferença de anos luz.

### **21) Em 2018, ainda é preciso antologilizar quando se pensa em literatura brasileira?**

Eu tive uma grande professora de didática geral, coisa que é raríssimo, isso na Federal do Rio Grande do Sul, e ela dizia que não tinha que existir um livro padrão para a sala de aula e que o professor é que devia organizar os textos da sua matéria e dar a aula de tal maneira que tivesse espaço para a atividade dos alunos. Ela chegava a dizer o seguinte: o professor que entra na sala de aula, no Ensino Básico, no Ensino Médio, e gasta mais de 15 minutos falando, perde o seu tempo... Ela era radical. Hoje tem tantos outros recursos, tantos outros meios, talvez a antologia não seja uma coisa tão imprescindível assim porque a maioria tem acesso a internet, muitas escolas já têm equipamentos para isso, então é muito fácil utilizar um texto e ter acesso a ele. O que eu acho que é imprescindível é a leitura de obras em sala de aula. Um exemplo: antes de vir para cá, eu morei um tempo na República do Peru e lá tinha uma cozinheira que não conseguia matricular o filho no subúrbio onde ela morava. Mas havia uma escola do município, lá na esquina da República do Peru, e ela conseguiu matriculá-lo. E o menino não trazia nada escrito, texto, nada disso, daí eu lhe perguntei: a professora não dá texto? Ele: não, ela escreve no quadro, a gente copia. Veja bem, isso era nos anos 1980. Depois ele passou para outra escola, no segundo grau, hoje o Ensino Médio. Ele gostava de ler. Teve aquela febre do *Harry Potter* e a gente dava todos os livros para ele ler. Um dia ele veio para mim e me perguntou: professor, esse livro o senhor tem? Era *O continente* da trilogia *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo. Eu disse que tinha. Podemos estudar, ler junto. Primeiro que ela não poderia nem começar por aí: é um livro que está bem além do adolescente; segundo é um livro que

tem muito regionalismo, muita história da fronteira, dos espanhóis, tem, inclusive, um personagem importante que vem fugido das missões, que foi educado pelos jesuítas, que fala espanhol em diálogos inteiros. De qualquer maneira, o natural, metodologicamente, seria a professora trazer o livro para a sala de aula, cada aluno com o seu, ler passagens e comentar com eles. Então eu trabalhei com ele esse livro, levantei vocabulário e a professora não trouxe para a sala de aula, não comentou, disse que ia passar uma prova. Depois, um belo dia, ele veio até mim e disse: a professora deu a prova! E o que ela perguntou nessa prova? Ela perguntou qual era a profissão de Ana Terra. Só isso *[risos]*. Mas respondendo a sua pergunta, concisamente, eu não sei se hoje é o caso de se fazer antologias, é até possível, mas elas não são tão imprescindíveis como já foram, porque há outros meios de acesso aos textos para trabalhá-los em sala de aula. O que não é admissível é ter aulas de português, de línguas e literatura, sem o texto, sem o professor fazer a análise do texto em sala de aula. Isso não é ensino de português, não é ensino de literatura.

## **22) Se o senhor fosse organizar outra antologia, hoje, qual seria?**

Eu não faria uma antologia, mas faria uma seleção de textos, uma seleção de livros para eles lerem na íntegra. E a minha prova seria um texto. Nunca fiz prova de múltipla escolha. Hoje eu precisaria me atualizar, mas, certamente, trabalharia com um grupo de textos, alguns textos integrais, com coletâneas de textos organizadas para aquele momento, unidades didáticas.

## **23) O senhor gostaria de dizer algo mais?**

Eu acho que as suas perguntas me levaram, de certa maneira, a trazer à tona o que ainda estava em minha memória. Só que tudo isso faz tanto tempo, eu quero dizer que eu sequer trabalhei com essa antologia. Naquela época eu já estava caminhando para a universidade. E o período em que fui professor do São Vicente não trabalhei com a antologia. Trabalhava com obras e textos, porque havia um bom serviço de reprografia na escola, naquele tempo era o mimeógrafo. Então ficou uma história muito distante, mas de vez em quando eu escuto ecos da importância que esse livro teve para os estudantes daquela época.