

O mineiro “acariocado” na escola paulista

Investigação das referências de história e teatro norteadoras da escrita de *Panorama do teatro brasileiro*

THIAGO HERZOG*

Em 1962, foi publicado *Panorama do teatro brasileiro*, livro que seria considerado um clássico da historiografia teatral brasileira. Entendido como uma obra canônica, nele, apresentaram-se os marcos fundamentais, os procedimentos de análise, as referências e definiu-se o que pode ou não ser valorizado, além de construir uma divisão hierárquica de nossa produção teatral, da colônia à contemporaneidade.

O livro foi considerado a versão mais definitiva sobre nossa história do teatro, de uma forma total, fonte de inspiração para diversos historiadores. Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota, em uma defesa apaixonada do livro, tentaram defini-lo da seguinte forma:

Em Panorama do teatro brasileiro está sintetizado num programa de revisão fundamentação de nossa herança dramaturgica e cênica, não apenas como exposição de concepções e problemas gerais, mas como estudo sistemático dos textos e das montagens, dos autores e dos atores no seu ambiente estético-histórico. Os quatro séculos emergem dos bastidores sob nova luz teatral. Trata-se, até certo ponto, de uma “revelação”, não de fatos sensacionais, mas da intimidade estrutural dos eventos cênicos, de suas articulações sociais e de suas motivações artísticas. João Caetano, por exemplo, com sua presença de ator, que é a do comediante brasileiro, revive para as novas gerações, graças as reavaliação de suas Lições dramáticas. Todavia, é a literatura dramática quem mais se beneficia dessa crítica que, por vezes, expõe aspectos inesperados. O olhar lançado para a dramaturgia de José de Alencar é uma feliz demonstração da contribuição da obra de Sábato Magaldi para a história e para a historiografia do teatro brasileiro. (2012: 73)

Ele foi escrito por Sábato Magaldi¹, importante crítico de teatro da época, professor da Universidade de São Paulo/ USP, hoje membro da Academia Brasileira de Letras (justamente por conta de seus livros sobre história do teatro), professor titular de história do teatro brasileiro em universidades francesas, crítico muito respeitado e considerado um dos três

¹ **Sábato Magaldi** (1927-) é um crítico teatral, teatrólogo, jornalista, professor, ensaísta e historiador brasileiro. É membro da Academia Brasileira de Letras e professor titular de história do teatro brasileiro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Lecionou, ainda, durante quatro anos nas universidades francesas da Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle) e de Provence. Publicou diversos livros, dentre eles *Panorama do teatro brasileiro*, que é considerado um cânone de nossa historiografia teatral e parte da bibliografia do artigo.

*Thiago Herzog é mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social/ PPGHIS da Universidade Federal do Rio de Janeiro/ UFRJ. Seu projeto de pesquisa para a produção da dissertação é intitulado *Teatro brasileiro em Panorama: concepções de história e o teatro em Panorama do teatro brasileiro*, orientado por Henrique Buarque de Gusmão e coorientado por Andrea Casa Nova Maia, fomentado pela FAPERJ, bolsista nota 10, com previsão de defesa para fevereiro de 2016.

principais nomes, ao lado de Décio de Almeida Prado² e Gustavo Dória³, responsáveis pela construção de uma historiografia vigorosa, além de uma narrativa de sucesso para a nossa arte teatral. Ele é conhecido pelas críticas recheadas de metáforas, adjetivos e superlativos que procuram definir se o espetáculo é “bem feito” ou “mal feito”, segundo o que considera fundamental para o que chama de teatro moderno, ou seja, o teatro produzido por sua geração.

Décio e Sábato⁴, ao tratarem da produção imediatamente anterior a de sua geração, fizeram-no de forma a salientar as diferenças e o abismo que existiam ou que deveriam existir entre a forma de se pensar a arte teatral antes e depois dessas transformações.

Segundo eles, o teatro da primeira metade do século XX tinha um formato empresarial, comercial, cômico, de repertório, com ênfase na encenação de burletas, revistas e comédias de costumes, calcado na organização em companhias sistematizadas em torno de um ator principal, que era o foco da representação. Extremamente popular, era construído a partir de convenções e símbolos conhecidos pela plateia. Somou-se a isso que, no período anterior à guerra, recebíamos somente as companhias cômicas e populares francesas e portuguesas e, no período entre guerras, essa importação de trabalhos para de acontecer ou diminui muito.

A crítica teatral da primeira metade do século XX, realizada principalmente por literatos, autores e atores teatrais existia no sentido de promover disputas, provocar autopromoção, além de denegrir a imagem de oponentes. Sua análise dirigia-se principalmente ao comentado pelo primeiro-ator.⁵

Flora Sussekind, em seu artigo sobre a crítica teatral do início do século, lembra-nos nessa passagem: “Interessava impressionar rapidamente o leitor. E não tanto refletir ou chegar a uma conclusão sobre os espetáculos ou a temporada teatral, mas em meio a brigas por detalhes, fixar o nome e a ‘posição’ como crítico”. (1993: 59)

Nos anos 1930, os primeiros trabalhos mais substanciosos que procuraram construir uma narrativa para o teatro brasileiro, como *História do teatro brasileiro* (1938), de Lafayette Silva, escrita como resultado de um concurso que tinha a pretensão de se escrever uma obra

² **Décio de Almeida Prado** (1917-2000) foi crítico teatral jornalístico do jornal Estado de São Paulo e ensaístico, e, ainda, professor da Escola de Arte Dramática (hoje integrada a USP) e do Departamento de Letras da USP, tendo ministrado aulas de teatro brasileiro, estética e história do teatro. Publicou diversos livros sobre teatro brasileiro, dentre entre *História concisa do teatro brasileiro* e *Teatro brasileiro moderno*, considerados cânones da historiografia teatral brasileira e utilizados como bibliografia para este artigo.

³ **Gustavo Dória** (1910-1979) foi ligado a Escola de Teatro Martins Pena, ao Conservatório Nacional de Teatro e ao Serviço Nacional de Teatro. Crítico influente, integrou *Os comediantes*, companhia que montou *Vestido de noiva* em 1943.

⁴ Forma usual como são chamados em trabalhos acadêmicos.

⁵ Ver GARCIA, 2004; e SUSSEKIND, 1993.

sobre nossa história cênica e, posteriormente, em *O teatro no Brasil* (1960), de J. Galante de Souza, encontramos outro livro fundamental no sentido de se desenhar uma narrativa para nossa história desvinculada da história da literatura, procurando suas especificidades.

Além disso, como parte integrante da história da literatura, Sílvio Romero, José Veríssimo e outros autores propuseram-se a compreender a evolução de nossa literatura dramática, de qualquer maneira, utilizando os mesmos procedimentos colocados para a análise literária, isso já desde o século XIX.⁶

Mais tarde, segundo o autor, *Panorama* tentou fazer a ponte entre os métodos dos historiadores da literatura do século XIX⁷ com esses historiadores de teatro⁸, construindo um trabalho no mínimo particular.⁹

Em outro sentido, desde o século XIX, na Europa, o teatro vinha transformando-se completamente principalmente a partir de duas razões distintas, as possibilidades de evolução tecnológica, como o uso de diferentes formas de iluminação e de cenografia, e pelo aparecimento de um novo profissional, o encenador, responsável por pensar a cena em todos os seus detalhes e minúcias, que estavam transformando o palco em uma grande “pintura” em movimento, pensada por um único homem. Para isso, eram necessários ensaio, experimentações, decorar o texto, mudar as emoções demonstradas pelos atores a cada texto, etc.¹⁰

Com as inovações tecnológicas esse artista torna-se livre para pensar a cena com características cada vez mais específicas. Nos anos 1920 e 1930, esses encenadores começaram a delinear as diferentes linguagens estéticas possíveis, organizando-se em grupos como o expressionismo, o simbolismo, etc, passando a ser conhecidos como as vanguardas estéticas teatrais.

Foi com a chegada Ziembinski¹¹, ator e encenador expressionista europeu, que foi possível tornar o sonho dos renovadores realidade. Ele aliou-se à companhia carioca amadora *Os comediantes*, formada por filhos da elite local e ensaiou algumas peças do repertório europeu. Mas, em 1943, ao ler a peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, encontrou na dramaturgia nacional um exemplar de texto que poderia servir para um “grande” espetáculo

⁶ Ver LEITE, 2013.

⁷ Durante todo o livro o autor credita a Sílvio Romero e aos autores literários, as metodologias, os procedimentos e os modelos de análise propostos em *Panorama do teatro brasileiro*.

⁸ Ver GUINSBURG; PATRIOTA, 2012: 69.

⁹ Ver mais sobre as referências bibliográficas de *Panorama* em MAGALDI, 1997: 289-293.

¹⁰ Ver ROUBINE, 1998.

¹¹ **Zbigniew Marian Ziemiński** (1908-1978), mais conhecido como **Ziembinski**, foi ator e diretor de teatro, cinema e televisão polonês radicado no Brasil em 1941, fugindo da perseguição nazista.

expressionista, uma peça que acontece em três planos superpostos, que introduzia conceitos freudianos como alucinação e inconsciente e que não poderia ser montada pelo teatro empresarial, por conta de suas características.

A partir daí, deu-se um processo de campanha para a renovação da cena, que encontra eco nos jovens críticos teatrais, como Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado. E mais do que isso, passaram a lutar pelo que acreditavam que seja tornar o teatro mais sério, de qualidade e científico. Para tanto, foi necessária a criação de escolas de teatro, como a Escola de arte dramática, mais tarde absorvida pela Universidade de São Paulo. Os professores dessas escolas foram os críticos entusiastas, os novos encenadores europeus e atores amadores em processo de profissionalização.

Portanto, é apontada por esses historiadores uma querela entre modernos e antigos que resulta no nascimento da crítica e do teatro modernos e, em consonância, a narrativa de uma história para o nosso teatro.

Para criar um currículo mais aprofundado, fez-se necessária a escrita de livros de teoria e história do teatro. Como resultado nasceu, em 1962, com o total apoio da Universidade de São Paulo, *Panorama do teatro brasileiro*, como eco também, das produções realizadas nas escolas de música e de literatura, que tentavam construir uma narrativa para as nossas produções artísticas nacionais, inspiradas nas escolas de sociologia, antropologia e história que tentavam delinear a identidade nacional formadora do país durante todos os anos 1950.

Sobre essa transferência da função de crítico para a de historiador, Décio diz em entrevista para Maria Cecília Garcia:

Bem, primeiro eu fui crítico de teatro e aí eu escrevia em jornal, para o público de jornal e com uma linguagem também de jornal, eu acho. Depois, quando entrei na Faculdade de Filosofia como professor de história do teatro brasileiro, eu parei de fazer crítica e passei a fazer estudos históricos. Aí é completamente diferente; é outro ritmo de escrita e também outro tipo de público. Algumas teses que escrevi, por exemplo, são bastante técnicas, para pessoas realmente especializadas em teoria teatral.

Mas, então, minha carreira teve duas fases: uma fase no qual eu me dediquei ao presente, e outra que dediquei ao passado. E eu tive sorte, por que peguei o presente no momento em que estava se construindo, desde Os comediantes até o Oficina. (GARCIA, 2004: 272)

Sábato ainda publicou uma série de manuais sobre o teatro ocidental, como *Temas da história do teatro* (1963) e *Iniciação ao teatro* (1965), além de diversos livros, artigos, coletâneas de artigos, críticas e estudos sobre teatro brasileiro e ocidental. Mas é na

compreensão do teatro brasileiro e, principalmente, do teatro brasileiro moderno, que este autor debruçou-se e ainda debruça-se com mais regularidade.

Outro dado que não pode passar despercebido é que, a crítica de Sábato Magaldi forjou-se na prática como profissional no Rio de Janeiro dos anos 1950, essencialmente inspirado no modelo cronístico, muito habitual do jornalismo da cidade, bem, como dos críticos das gerações anteriores.

Ao tratar da crônica moderna, Maria de Fátima da Silva Assunção, em seu livro *Sábato Magaldi e as heresias do teatro*, sobre as críticas de Sábato Magaldi, além de observar que o autor considera-se mais cronista que crítico¹², trouxe uma definição muito precisa do gênero, e principalmente da forma com que o autor pensa a questão: “A crônica moderna, possui a característica de apreciação crítica em que a subjetividade é alternada com relatos dos fatos” (2012: 109).

É nessa “subjetividade” que encontramos o uso acentuado de adjetivos e superlativos, utilizados para demonstrar hierarquias cênicas, definidas pelo padrão de qualidade defendido pelo autor. E isto, por si só, já diz muito sobre a forma de Sábato analisar diferentes espetáculos, hábito que ele importa para o seu trabalho como historiador.

Portanto, precisamos considerar *Panorama do teatro brasileiro* como o trabalho de um cronista. Mesmo herdeiro do formato cronístico, ele o faz, obviamente, não reproduzindo a fórmula dos críticos do início do século, mas mesclando subjetividade, relato e flexibilidade textual no sentido de propor um texto com características da oralidade, aos procedimentos técnicos que ele acredita importantes para a cena, como técnica vocal, técnica corporal, naturalidade interpretativa, leitura que valoriza o texto etc. Portanto, ele é herdeiro do gênero crônico, mas dá “um passo além”, inserindo padrões técnicos, exigência fundamental para o teatro moderno.

Além disso, ele, Décio e outros representam o nascimento de uma crítica especializada, não mais formada por autores e literatos preocupados em polêmicas, promoções e depreciações.

Mas, como ele mesmo diz, há muito de crônica em sua crítica, pois há muito de cumplicidade com o leitor, de intimidade. O gênero “crônica” tem a cumplicidade como sua característica fundamental, como nos lembra Flora Süssekind: “A intimidade se converte numa verdadeira convenção do gênero. Não raro o cronista se dirige diretamente a um

¹² Ver ASSUNÇÃO, 2012:109.

interlocutor imaginário – seu público potencial –, personagem frequente dos folhetins.” (2002: 63).

Mesmo não falando diretamente com o leitor no livro analisado, o autor torna o texto mais próximo de uma apresentação oral, através do uso de expressões de gosto, de superlativos e adjetivos, além de um tom narrativo, que aproxima-se do relato nos momentos mais contemporâneos à escrita da obra, onde ele também funciona como observador ocular, forjando uma conversa com o leitor. Assim, aproximando-o.

E Sábato, consciente da força dessa intimidade entre cronista-crítico-historiador e leitor, comunica, em citação publicada por Maria de Fátima da Silva Assunção: ‘um dos papéis do cronista é incentivar o movimento teatral, estabelecer um clima de crédito para com a cena, pois, do contrário, seria melhor cuidar de outra profissão.’ (2012: 116-117)

E a mesma autora analisa que o autor não quer “abdicar de instruir o leitor”. (116), e vai mais longe, ao analisar seu trabalho como crítico jornalístico ainda nos anos 1950, no que diz respeito aos espetáculos que guardam características das montagens empresariais comuns à primeira metade do século:

A partir de um determinado momento, como crítico do Diário carioca, Magaldi começará a dialogar com essas heresias – em que o texto é colocado de lado – que permeiam a cena. Passará a torcer pelo sucesso e pela aceitação do público de cada montagem que vislumbre aos menos um sinal da cena moderna. (113)

Considerando que todos esses caracteres também estão presentes nas análises de *Panorama*, percebemos que Sábato utiliza a subjetividade presente na crônica e a intimidade possível que o gênero permite para educar, ou melhor, para “instruir o leitor” no que acredita ser a cena “válida” para o teatro brasileiro.

Portanto, aproveita da cumplicidade e da subjetividade, a partir do uso de juízos de gosto, metáforas e superlativos, falando diretamente ao leitor, para provar a validade de seu discurso. Essa proximidade e essa flexibilidade textual talvez sejam os grandes trunfos que façam os argumentos da obra sobreviverem por tão longo tempo.

Mas, tudo que está fora desse modelo a ser ensinado, é “menor”, “menos válido” e “menos importante”. Assim, essa historiografia nasce da negação de todo trabalho anterior, posterior ou que não se adeque a essa fórmula. E, ainda, a sua forma adjetiva, superlativa e valorativa de construir o argumento, além de mostrar-se tendenciosa, hierarquiza as experiências teatrais e mexe com os “valores de gosto” do leitor.

E, com certeza, o modelo a ser vendido é o da cena moderna, a que ele acredita. E, através do livro, tenta demonstrar como vivemos um desenrolar natural para ela e como ela é o teatro que vale a pena ser valorizado.

Panorama é escrito de forma a apresentar uma narrativa que conte progressivamente o desenvolvimento linear de nossa história teatral tendo dois vetores principais, um é o da “europeização” ou da “civilização” de nosso teatro; e o outro da nacionalização, o primeiro ligado à performance cênica, à montagem, e o segundo à literatura, ao texto dramático.

Ao usar vetores de progressão, ele cria hierarquias do que pode ser considerado “bom” ou “ruim”, do que merece e do que não merece “ficar para a história”, assim inclui, mas também exclui objetos de análise que não adequam-se às suas escolhas ou ao “caminhar” progressivo de seus vetores.

Mas, o segundo vetor, como dito pelo próprio autor, em seu livro *Iniciação ao teatro*, é muito difícil de ser definido em seus estudos: “A exegese do nacionalismo, no campo econômico e político, tem dado margem a digressões acerbadas. Ainda não se descobriu um instrumento para aferição da autenticidade nacionalista...” (1965: 116) Essa análise torna-se mais complicada quando colocada para o Brasil colonial, quando ele não define as fronteiras geográficas ou a localização de boa parte das investigações que pretende apresentar. Vale salientar, também, que os estudos, com exceção dos ligados ao Brasil colonial, e as análises dos trabalhos de Ariano Suassuna e Jorge Andrade, têm seus objetivos restringidos ao eixo Rio-São Paulo. Tratando assim a noção de nacional a partir de seus dois grandes centros.

É possível arriscar, numa análise rasteira, que o “abrasileiramento” pode ser medido em *Panorama do teatro brasileiro*, pela presença de personagens nascidos no Brasil ou vivendo situações em nosso território.

No livro *Iniciação ao teatro*, ele discorre sobre a necessidade de se escrever textos nacionais, principalmente urbanos, considerando o público mais comum da arte, e de se encontrar gestos e prosódias nacionais, não propondo a nacionalização do modelo cênico (permanecendo inalterado como importado das vanguardas europeias), mas esse aprofundamento não é explicitado e não aparece em *Panorama*.¹³

De qualquer maneira, Sábato defende tanto esse jogo vetorial que afirma categoricamente: “Nesse jogo dialético de afirmação nacionalista e de atualização pelos padrões europeus, decorreu, até agora, toda a história do teatro brasileiro” (13).

¹³ Ver MAGALDI, 1965: 115-127.

Assim, ele constrói o desenvolvimento de nossa arte teatral num avançar, também, do eterno laço entre a nacionalização dos temas e os padrões europeus de cena.

Há, portanto, um teatro que é nacional, porque embute questões e personagens nacionais, e que molda-se à forma estética do teatro europeu do período, o teatro moderno.

Assim, percebemos que o teatro moderno, esse que “nacionaliza” as vanguardas europeias, guarda em si as características que promovem o que ele chama de “bom teatro”, e *Vestido de noiva* é, para ele, o que pode ser comprovado durante todo o livro, o modelo principal.

Outro procedimento que demonstra a Europa como definidora das referências teatrais presentes no livro é uma dupla e complexa operação, que o autor realiza para adequação de nossa história teatral ao desenvolvimento teatral europeu, segundo as obras cômicas de história do teatro ocidental. No primeiro sentido, repetimos ao nosso modo a história do teatro ocidental, do nascimento à contemporaneidade, num segundo sentido, acompanhamos a mesma história estando num período anterior ao que a Europa se encontra no momento analisado, o “atraso colonial”. Corremos contra o tempo e em *Vestido de noiva* essas três sequências se encontram, o tempo em que a Europa encontra-se, o tempo do desenvolvimento do teatro ocidental e o tempo do teatro nacional.

A análise mais frequentemente realizada durante o texto do livro é a da forma literária. Assim, a performance não é levada em consideração em boa parte da obra, apontando para uma apresentação mais de nossa história literária teatral do que teatral propriamente dita. Somente nos capítulos *Presença do ator* (1997: 63-70), onde trata do trabalho de João Caetano e, em menor escala, *Dramaturgia para atores* (191-206), onde trata dos trabalhos da primeira metade do século XX, a interpretação e a performance se tornam os objetos de estudo em excelência.

Em alguns momentos da obra, Sabato propõe análises externas à literária como: contexto, produção, financiamento e desenvolvimento do edifício, mas não aprofunda-se, e muito menos retoma em mais de dois capítulos o procedimento ensaiado.

É preciso considerar que as análises históricas dão-se sem a indicação de fontes ou citações, (a única informação que temos de possíveis referências a fontes é um capítulo em que tenta analisar as obras sobre a história do teatro brasileiro escritas até então), e com um aviso de que não tem a função de pesquisar, mas de analisar, citando os pesquisadores, inclusive, em terceira pessoa.¹⁴

¹⁴ Ver MAGALDI, 1997:25.

Portanto, tornam-se objetos de análise os momentos marcantes que demonstram essa evolução em direção a um lugar “qualitativo” e “nacional”. Para tanto, espetáculos ou autores são escolhidos como chaves para compreensão de determinados períodos históricos dessa arte.

Dessa maneira, o modelo de história proposto é evolutivo, progressivo, no qual determinadas características vão aprofundando-se até meados do século XX, quando chegam ao seu apogeu. Os caracteres principais elencados têm a ver com um maior domínio de uma determinada orientação estética que considera qualitativa, e uma maior referenciação narrativa, que aponta uma nacionalização da cena. Mas, essa evolução não acontece de forma contínua, cada período teatral é tratado separadamente e dentro dele percebemos as características que demonstram um “avanço” em relação ao período anterior.

Segundo o autor, os métodos de análise vêm principalmente dos trabalhos de Sílvio Romero, pesquisador de história da literatura, J. Galante de Souza, pesquisador de história do teatro, e Décio de Almeida Prado, teatrólogo com quem partilhou geração, espaços universitários e ideais estéticos. Sendo assim, qualitativamente, o texto deve ser bem realizado segundo os moldes literários do século XIX e início do século XX.

Silvio Romero se preocupou, juntamente com outros autores da história da literatura, em construir uma leitura da literatura dramática, mesmo considerando-a inferior, que foram preciosas fontes para algumas divisões, demarcações e análises de Sábato em *Panorama*. Esses autores faziam seus estudos, principalmente, adaptando os modelos de análises de historiadores historicistas e cientificistas do século XIX.

É também na historiografia teatral anterior que o autor procura fontes, metodologias e divisões, principalmente nos trabalhos de Laffayette Silva e Galante de Souza, o primeiro intensamente criticado pelo autor, embora utilizado como fonte; e o segundo, buscou importar as divisões e o uso da nacionalidade como tema.

Sábato, ao entrar na Universidade de São Paulo nos anos 1950, encontrou a efervescência das disputas intelectuais sobre a identidade brasileira, principalmente encabeçada pela escola de sociologia dessa universidade e pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros, com sede no Rio de Janeiro. Nesse confronto de ideias, noções de nacionalidade e Brasil estavam em jogo, bem como os modelos e os procedimentos empregados para análise.

De um lado, sob inspiração filosófica e historicista, no ISEB, estudos vinculados a diversas áreas procuraram construir uma noção de Brasil vinculada às suas características particulares e centrada na análise das relações sociais, na variedade de experiências e nas linhas de continuidade da vida brasileira. Na USP, sob inspiração da sociologia francesa,

inclusive com a vinda de intelectuais estrangeiros, tivemos a importação do modelo estruturalista, calcado na compreensão de grandes sistemas vinculados a determinados períodos de tempo, preocupados com as relações econômicas e encarando o projeto de nação como dependente do capitalismo internacional.

Ao comparar os caracteres dessas duas escolas, em seu livro sobre Álvaro Vieira Pinto, Norma Côrtes diz:

Entre o modelo nacional historicista e o estruturalismo cosmopolita que se lhe seguiu houve um longo e surdo conflito de interpretações que, tal como uma revolução científica (o conceito de Thomas Kuhn), polarizou duas gerações de pensadores sociais e suas respectivas formas de compreender e explicar a experiência civilizacional brasileira. O que opunha esses dois grupos geracionais, além do fato de possuírem distintas e excludentes auto-imagens acerca dos seus papéis como pensadores e intelectuais. Vieira Pinto acreditava expressar a consciência social de um dizer comum e popular; enquanto seus críticos imaginavam edificar uma ciência radicalmente contrária aos saberes vulgares e aos ditos ideológicos., eram duas visões radicalmente antagônicas de Brasil. Subdesenvolvimento versus desenvolvimento combinado e dependente; cosmopolitismo versus nacionalismo; consciência versus ciência; lógica dual versus lógica dialética; historicismo versus estruturalismo; razão histórica versus razão sociológica: tais dicotomias revelavam duas weltanschauungen que disputavam o significado da realidade social, travaram um conflito de interpretações acerca da sociedade brasileira e se chocaram pela prerrogativa de definir a melhor chave explicativa do mundo dos homens. Rivals, seus modos de percepção da realidade brasileira revelam paradigmas cognitivos irreduzíveis, incomparáveis e absolutamente díspares entre si. Suas diferenças, portanto, nem indicam evolução cognitiva, nem significam qualquer modo de aprimoramento epistêmico ou resultam numa suposta ampliação do conhecimento da sociedade. Antes, elas exprimem visões de mundo opostas que mobilizam teorias, padrões de raciocínio, métodos, conceitos, prognósticos e soluções práticas incompatíveis e incomensuráveis. (CÔRTEZ, 2003: 38)

Essa disputa intelectual, não somente estava conectada às análises históricas e sociológicas, como também respingava em todas as áreas de estudos do período, bem como nas produções artísticas. A própria noção de modernidade para a arte brasileira passou por uma querela. A USP vincula esse termo ao modernismo de 1922 e seus ditos desdobramentos e, para o ISEB, sem negar a geração de 22, encontrou essa produção, mais profundamente no concretismo, no futurismo, no neo-concretismo e na bossa nova. De um lado a razão, a ciência, o sistema, o sociológico, o subdesenvolvido dependente; do outro a desrazão, a ludicidade, o absurdo, o histórico, o filosófico, o original.

À grosso modo, Sábato e Décio construíram suas leituras históricas, também propondo uma querela entre um teatro “científico” da encenação e um teatro lúdico e empresarial da velha guarda teatral que também, mais posteriormente, se dividiu entre Rio de Janeiro e São Paulo.

Muitos pontos em comum podem ser estabelecidos entre as propostas da USP e o livro que aqui apresentamos e analisamos. Sábato, com certeza, se insere em algum grau nessas proposições e serve como auxiliar nessa construção de identidade proposta por esses intelectuais dentro da Escola de teatro.

A característica próxima que mais chama a atenção é a questão da dependência da Europa, que aqui se traduz na nossa dependência de modelos. O máximo que podemos construir é uma cena com algumas características particulares, a partir das fórmulas internacionais. O tal cosmopolitismo dependente que Norma Côrtes aponta em seu texto.

Em segundo lugar, temos o caráter estruturalista. Sábato constrói grandes sistemas para interpretar a cena nacional, fechados, que não apresentam continuidade em períodos históricos diferentes, no máximo evoluem. Momentos estanques e sequenciais se seguem no livro que nunca podem acontecer simultaneamente. Além disso, as relações sociais internas dos períodos, tão caras ao historicismo, se esvaziam e só aparecem temperadas pela subjetividade da crônica, quase em tom de “fofoca”.

Também é preciso considerar que nesse livro o modernismo de 1922 e seus desdobramentos são as referências de construção da arte moderna, tendo em Oswald de Andrade a figura do autor moderno por excelência, mas não montado em sua geração, e em Nelson, para ele representante da terceira geração desse modernismo segundo as leituras de Sábato sobre o autor, a modernidade realizada.

Panorama do teatro brasileiro é dedicado a Antônio Cândido¹⁵, autor que estava propondo-se a mesma operação, na mesma universidade, para a escrita da história da literatura brasileira. Mas, é em Décio de Almeida Prado, também professor da USP, que em teatro ele mais dialoga.¹⁶

Dessa maneira, ao dedicar o livro a Antônio Cândido e anunciar sua interlocução com Décio, Sábato propôs estar intelectualmente vinculado à escola “uspiana” e suas propostas, considerando que eles estavam na mesma universidade e também colocaram-se a pesquisas sobre a identidade nacional em suas áreas.

Antônio Cândido, na literatura, também defendeu um modelo progressivo para sua história literária, estruturalista, que escolherá marcos e colocará em Machado de Assis o papel da modernização que Sábato dá a Nelson Rodrigues. Para ele, a literatura brasileira também

¹⁵ **Antonio Cândido de Mello e Souza** (1918 –) é um importante escritor, crítico literário, sociólogo e professor vinculado a Universidade de São Paulo/ USP, principal nome ligado à escrita da história da literatura brasileira.

¹⁶ Ver GUINSBURG; PATRIOTA, 2012.

nasce desse “jogo dialético” entre o nacional e o europeu, ou seja, no “cosmopolitismo dependente” que propõe Sábato.¹⁷

Décio, também propôs-se a escrever nossa história teatral, indo mais fundo nas opções “uspianas” no sentido de se afastar do modelo da crônica e tentando desenvolver metodologias de análise que se arrisquem a tratar tanto do texto como da cena e crie pontes, ainda que frágeis e sem aprofundamentos, entre os acontecimentos políticos e econômicos e as produções teatrais.

Mas, Sábato, também, se opõe em diversos aspectos das proposições dessa visão de análise e de Brasil: economia, política e superestruturas sociais passam ao largo de sua análise, ele traz de volta modelos do século XIX de análise literária, vinculados a uma escola historicista mais antiga e cientificista, aproxima-se de autores de história de teatro com inspiração historicista, não se preocupa com um linguajar científico, preferindo a subjetividade da crônica, o que muitas vezes o afasta do “racionalismo sociológico” e não constrói métodos precisos de análise.

A influência dos estudos literários do século XIX e início do século XX (ligados a sua formação em Minas Gerais, estado onde nasceu), dos primeiros historiadores do teatro e do formato cronístico (no Rio de Janeiro, cidade onde viveu e trabalhou como crítico no início de sua carreira), não o colocam exatamente na escola “isebiana”, mas com certeza aproximam-no, em alguns pontos da metodologia e da liberdade discursiva.

Assim, por mais que Sábato deseje empunhar a bandeira da escola paulista, mesmo que o faça em alto grau, não é totalmente comprovável na análise dessa obra, por suas inspirações mineiras e cariocas.

Dessa maneira, um trabalho híbrido e original nasce, misturando diversas fontes de referência, unindo história literária, crônica, primeiras propostas para uma história do teatro e pensamento sociológico da Universidade de São Paulo, além das leituras sobre história do teatro ocidental. *Panorama do teatro brasileiro* propõe uma narrativa para a história do nosso teatro, onde ele começa com a chegada dos padres jesuítas e o teatro de catequese e caminha, em uma linha evolutiva progressiva, ao teatro moderno, tendo *Vestido de noiva*, como clímax da história a ser contada.

Mas, mesmo tendo diversas influências para construção de seu modelo de análise, algumas até antagônicas, é a vinculação à USP que traz a fama ao livro e à Sábato Magaldi, inclusive internacional.

¹⁷ Ver mais em BAPTISTA, 2005 : 41-80.

De qualquer forma, como nos lembra Norma Côrtes:

Mas não posso deixar de ressaltar que o paradigma interpretativo, fixado pela tradição sociológica paulista, não apenas obteve notável sucesso, como também alcançou uma penetração social impressionante. No mundo acadêmico, a hegemonia intelectual desse modelo de civilidade brasileira se verifica nas indicações bibliográficas adotadas pelas diversas disciplinas universitárias que aparecem listadas como obras de referência em monografias ou teses de mestrado elaboradas durante os últimos dez anos. (2003: 31)

E, ainda,

O êxito social desses autores é ainda mais notável que a frequência com que são referidos. Encontrada na grande maioria dos livros didáticos de história do Brasil da atualidade, a interpretação que formularam sobre nossa experiência civilizacional se tornou uma espécie de narrativa oficial da sociedade brasileira e atinge um público incomparavelmente maior do que toda a comunidade universitária reunida. (32).

E isso explica, em grau considerável, boa parte do sucesso e da longevidade da obra aqui analisada. E, assim, criou-se uma narrativa oficial para contar a história de nosso teatro, publicada em 1962, que sua relevância para os estudos atuais é tão marcada que Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota chamam a atenção, em seu livro *Teatro brasileiro*: ideias de uma história, da importância do livro para as pesquisas atuais:

Em primeiro lugar, cabe destacar que mesmo as pesquisas monográficas, que atualmente correspondem a quase totalidade da produção universitária do país, buscam nas narrativas abrangentes um referencial para a localização de seus temas no espaço e no tempo.

Como desdobramento dessa evidência, procuramos localizar quais os trabalhos mais citados, e, nesse sentido mesmo reconhecendo a existência de inúmeros outros, constatamos que os livros de J. Galante de Souza, Sábato Magaldi e Gustavo Dória são recorrentes na bibliografia dos estudos sobre teatro brasileiro. (2012: 89)

Dessa maneira, o sucesso do livro é o sucesso da cena moderna e de uma visão de teatro e de Brasil, importada de fora, mas tendo as arestas aparadas pelas nossas tradições intelectuais e atualizada pelo modernismo de 1922 e seus desdobramentos. Ou seja, é um trabalho de um mineiro “acariocado” da escola paulista dos anos 1950.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSUNÇÃO, Maria de Fátima da Silva. *Sábato Magaldi e as heresias do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste*. Campinas: Unicamp, 2005.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BRANDÃO, Tânia. Org. *O teatro através da história*. Volume I e II – O teatro brasileiro e O teatro ocidental. Rio de Janeiro: Editora Entourage/CCBB, 1994.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1959.

_____. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

CÔRTEZ, Norma. *Esperança e democracia*. As idéias de Álvaro Vieira Pinto. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Iuperj, 2003.

DÓRIA, Gustavo. *O moderno teatro brasileiro – crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

FARIA, João Roberto Faria; GUINSBURG, Jacó. (Org.). *História do teatro brasileiro*. 1ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, v. 1 e 2.

GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais – Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: idéias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEITE, Rodrigo Moraes. *A formação da historiografia teatral brasileira (1888-1938): consonâncias e dissonâncias*. 2013. 169 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2013.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: DESA, 1965.

_____. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações*. São Paulo: Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1987; 2.a edição, revista e ampliada, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Global Editora, 1997. [1962]

_____. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global Editora, 2004.

_____. *Temas da história do teatro*. Porto Alegre: Curso de arte Dramática da Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul, 1963.

O percebejo: revista de teatro, crítica e estética, ano 9/10, nº 10/11. Teatro brasileiro nos anos 40 e Os festivais de teatro amador no Brasil. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2001/2002.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 1ª reimpressão. [1988].

ROMERO, Sílvio. *Quadro sintético da evolução dos gêneros na literatura brasileira*. Porto: Livraria Chardron, 1909.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil – vol. 1 e 2*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

SÜSSEKIND, Flora. Crítica a vapor – a crônica teatral brasileira na virada do século XX. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, págs. 53-90.

VERÍSSIMO, José. História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 1o milheiro. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & Cia, 1916.

Sites

Antônio Cândido de Mello e Souza. Biografia. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa378/Antonio-Candido>. Data de acesso: 13 de Outubro de 2013.

Décio de Almeida Prado. Biografia. Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=728&lst_palavras=&cd_idioma=28555. Data de acesso: 12 de Março de 2013.

Gustavo Dória. Biografia. Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=756. Data de acesso: 12 de Março de 2013.

Sábato Magaldi. Biografia. Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=841&lst_palavras=&cd_idioma=28555. Data de acesso: 12 de Março de 2013.

Ziembinski. Biografia. Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=864&lst_palavras=&cd_idioma=28555. Data de acesso: 12 de Março de 2013.