



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
CURSO DE MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

LETÍCIA FONSECA FALCÃO

**ENTRE O EXERCÍCIO DA CRÍTICA E A ESCRITA DA
HISTÓRIA: O LUGAR DE SÁBATO MAGALDI NA
HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO**

UBERLÂNDIA

2017

LETÍCIA FONSECA FALCÃO

**ENTRE O EXERCÍCIO DA CRÍTICA E A ESCRITA DA
HISTÓRIA: O LUGAR DE SÁBATO MAGALDI NA
HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia como exigência para obtenção do título de Mestre em História,

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos

UBERLÂNDIA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F178c
2017 Falcão, Letícia Fonseca, 1990-
Entre o exercício da crítica e a escrita da história : o lugar de Sábato
Magaldi na história do teatro brasileiro / Letícia Fonseca Falcão. - 2017.
95 f.

Orientadora: Rosangela Patriota.
Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. Teatro brasileiro - História - Teses. 3. Crítica
teatral - Teses. 4. Magaldi, Sábato, 1927- - Teses. I. Patriota, Rosangela,
1957-. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

(Orientadora)

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Prof. Dr. Julierme Sebastião Morais Souza

Universidade Estadual de Goiás (UEG)

O nascimento e o desenvolvimento de uma vocação demandam espaço: espaço e
silêncio – o livre silêncio do espaço.

NATALIA GINZBURG

AGRADECIMENTOS

Foi sempre um grande privilégio ter em minha vida pessoas por quem sou extremamente grata por tudo que me fizeram sem que eu jamais precisasse pedir nada. A essas pessoas dedico meu esforço diário por sem alguém melhor e dedico também esse trabalho.

Aos meus pais agradeço todos os dias pela confiança, pelo zelo, pelo carinho e pela liberdade que eu sempre pude desfrutar ao fazer minhas escolhas. Agradeço por deixarem em pedaços seus corações para que eu pudesse encarar o mundo e a vida à minha maneira. Vocês são minhas maiores fontes de inspiração.

À minha irmã agradeço por ter vindo primeiro, por ter cometido por mim os mais básicos erros, para que eu chegasse ao mundo eu pudesse aprender tudo com você. Agradeço por ter em você o carinho e as lembranças que não posso dividir com mais ninguém.

À minha madrinha, Rute, de quem eu jamais precisei exigir a presença, pelo grande exemplo de mulher, de força e de independência. Se eu tivesse que personificar História, ela teria seu rosto e falaria como você.

Aqueles para quem eu jamais permitiria que chegasse a hora de partir, mas partiram mesmo assim: Vó Clara, Vô João Vó Maria, Vô Cuco, Tia Nina, Tia Virgínia, Tio Minguinho, adoraria poder dizer a vocês que sou mestre em história. Espero que vibrem comigo de onde estiverem.

Ao Rafael, meu grande companheiro de todos os erros e acertos, por ser paciente e aguentar firme as crises que se abatem sobre alguém que ataca o mundo para se defender das próprias inseguranças. Você é quem faz mais fácil a vida para alguém tão difícil como eu.

Às amigas que não precisam dizer ou fazer muita coisa para manter vivos nossos laços. Angélica e Amanda, vocês são um alívio por compreender ou por mostrar que podia ser pior. Seria menos divertido sem vocês.

Amigos se fazem presentes independente das circunstâncias. Rafael, Laila e Carol, obrigada por serem trazerem equilíbrio me mostrando a vida de uma forma que não vejo sozinha. Tenho vocês sempre em meus pensamentos. Obrigada, Sérgio, pelas conversas, conselhos, pizzas e soluções de problemas domésticos, e por fazer todo possível pelos amigos como se isso não fosse nada demais. Obrigada pela certeza de poder confiar em alguém e pelo empenho e cultivar o carinho nas pessoas ainda que de uma maneira bem particular.

Ao Hugo, meu amigo por quem eu escreveria mais uma dissertação, me faltam palavras para dizer o quanto sou grata por ter você em minha vida. Obrigada pelos exemplos de força e caráter que você tem me dado desde que nos conhecemos. Quero estar presente a cada vitória sua, e sei que serão muitas.

Grace e Lays, a vocês agradeço pelas presenças constantes e marcantes que foram para mim durante todo esse caminho. Estejamos sempre prontas para enfrentar as tais ciladas que não acabam jamais. Em boas companhias fica mais fácil.

A todos os professores e alunos que passaram e passarão pela minha vida, agradeço pela oportunidade singular de aprender com cada um de vocês.

À Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota agradeço pela possibilidade de trilhar esse caminho contando com sua confiança. Mais do que isso sou grata pela marca indelével deixada em minha formação como professora, como pesquisadora e como ser humano. Observar sua trajetória por tantos anos me faz orgulhosa em dizer que serei sempre uma mente ansiosa diante de você. Obrigada pelo equilíbrio entre o silêncio e as palavras que me permitem trilhar esse caminho.

Ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, minha gratidão pelo convívio e pelo aprendizado sempre temperado por um humor ácido, e ainda mais pelas valiosas contribuições para essa pesquisa.

Ao Prof. Dr. André Luís Bertelli Duarte pelas contribuições na banca de qualificação, pela gentileza e firmeza nas críticas e pela disposição em participar sempre da discussão que permitiu a discussão desse trabalho.

Ao Prof. Dr. Julierme Sebastião Morais Souza pela disponibilidade em participar da banca, com o mesmo empenho em que sempre esteve disposto a contribuir com discussões que possibilitaram também a construção deste trabalho.

Agradeço também aos professores e colegas do NEHAC por cada contribuição e cada discussão que sem dúvidas ressoam neste trabalho. Obrigada pela generosidade e por compartilharmos não somente nosso olhar para a arte e para a cultura, mas principalmente as angústias e as descobertas. É uma honra ser parte dessa história. Que seja possível continuarmos brindando as conquistas de cada um.

RESUMO

Essa dissertação de mestrado apresenta uma reflexão acerca da produção da crítica teatral de Sábato Magaldi e da escrita da história do teatro brasileiro. A compreensão do sujeito e dos lugares de onde partem suas reflexões configuram-se como ponto de partida para que enfim seja possível pensar seu lugar na construção de uma narrativa histórica de nosso teatro. A partir da análise de textos de crítica teatral, expõe-se a consolidação desse discurso crítico na construção de uma narrativa sobre o grupo Teatro de Arena de São Paulo. Finalmente, o olhar para as obras panorâmicas, que buscam apresentar a trajetória de nosso teatro, respondem às inquietações iniciais da pesquisa no intuito de compreender o modo pelo qual o discurso da crítica teatral, por vezes, é reelaborado ganhando ares de narrativa histórica e ocupando lugar de referência para pesquisas na área.

Palavras-chave: Crítica teatral. Sábato Magaldi. História do teatro brasileiro.

ABSTRACT

This master's thesis presents a contemplation about the production of the theatrical review of Sábato Magaldi and the writing of the history of Brazilian theater. The understanding of the subject and the places from which his thoughts emerge are the starting point for a finally thinking about his place in the construction of a historical narrative of our theater. From the analysis of texts of theatrical criticism, the consolidation of this critical discourse at the construction of a narrative about the group *Teatro de Arena de São Paulo* is exposed. Finally, the look at the panoramic works that try to show the trajectory of our theater, respond to the initial concerns of this work in order to understand the way the discourse of theatrical criticism is, sometimes reworked getting an air of historical narrative and occupying status of reference for research in the area.

Keywords: Theatrical review. Sábato Magaldi. Brazilian theater's history.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1 - SÁBATO MAGALDI: DO PRINCÍPIO DA CRÍTICA À CRÍTICA COMO PRINCÍPIO	20
CAPÍTULO 2 - SÁBATO MAGALDI CONTA ARENA: O OLHAR PARA DA TRAJETÓRIA DO TEATRO DE ARENA DE SÃO PAULO NAS PÁGINAS DA CRÍTICA TEATRAL DE SÁBATO MAGALDI.....	42
2.1 - O Teatro de Arena de São Paulo e a busca pela nacionalização dos palcos: brasilidade em cena	46
2.2 - <i>Arena conta Zumbi</i> e <i>Arena conta Tiradentes</i>: “Desapiedada autocrítica, é o menos que se pode dizer dessa análise...”	58
CAPÍTULO 3 - SÁBATO MAGALDI: CRÍTICO E HISTORIADOR.....	71
CONSIDERAÇÕES	
FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92

INTRODUÇÃO

Nosso ofício percorreu um longo caminho para que hoje possamos nos permitir iniciar uma discussão que assume a validade do diálogo entre Arte e História. Afirmamos isso respaldados por um sem número de pesquisas de fôlego e significativa relevância no meio acadêmico. Nesse cenário, o caminho investigativo que permitiu a confecção da presente dissertação é tributário daqueles que voltaram suas atenções para a construção desse diálogo antes de nós. Entretanto, enquanto herdeiros dessa que já é uma tradição de pesquisa estabelecida e reconhecida, temos cada vez mais nos colocado diante de novas questões que se apresentam na forma de instigantes desafios metodológicos para a construção de nossas pesquisas. Quando nos aventuramos na realização de uma pesquisa em história e quando lidamos com o objeto artístico para a construção desse conhecimento histórico, partimos inevitavelmente da premissa de que não seremos os primeiros a colocar os olhos naquele artefato. Portanto não seremos jamais os primeiros leitores daquele documento que, como discutiremos a seguir, já se apresenta a nós historiadores circundado de diferentes camadas de interpretação.

O historiador que se debruça sobre temas da história do teatro, por não ser o primeiro sujeito a ter contato com o documento, enfrenta um percurso que inevitavelmente deve passar por essas camadas de interpretação já construídas a partir daquele objeto – seja ele o texto dramaturgico ou o espetáculo. Ainda que não sejamos pegos tão facilmente pelo fetiche de sermos os primeiros leitores de nossos documentos, ou aqueles que apresentarão aos leitores um artefato inédito da cultura humana; esse exercício de investigação que penetra essas camadas de interpretação em busca da construção do conhecimento histórico, no caso do teatro brasileiro, encontra-se inevitavelmente, em um desses níveis, com um saber construído a partir de um discurso especializado e dotado de uma autoridade intelectual tida como incontestável: a crítica teatral.

A crítica teatral manifesta-se então ocupando esse lugar de autoridade, por vezes se afirmando e sendo reconhecida enquanto lugar onde se cristalizam os saberes acerca da história de nosso teatro. Desse modo se estabelece uma relação bastante estreita entre teatro e crítica teatral, que nos permite vislumbrar que “Na história da arte, assim como

na história do teatro, o objeto e sua crítica são indissociáveis. Por isso a história da crítica teatral se confunde, necessariamente, com a história do teatro”.¹

Dessa forma, ao tratar da crítica teatral e dos sujeitos que se dedicam a laboriosa tarefa de sua produção temos diante de nós não somente um registro jornalístico, ou um vestígio capaz de nos levar a conhecer as impressões sobre um texto dramatúrgico, de nos reportar a ocasião de um espetáculo ou de nos dizer da recepção do mesmo. Mais do que isso, trata-se de perceber as fartas dimensões com as quais podemos nos deparar diante de um texto de crítica teatral, e os múltiplos significados que se desdobram daquelas páginas.

As ideias e as palavras, da forma como foram impressas por vezes em páginas de grande relevância no âmbito da imprensa, em nada podem ser consideradas casuais ou ingênuas. Tais palavras são sim representantes de um pensamento e uma forma ímpar de interpretar aquilo que se colocava em nossos palcos. Diante de tamanha complexidade, não nos caberia jamais olhar para o crítico enquanto um sujeito a quem foi dada a tarefa de levar às páginas dos jornais suas impressões pura e simplesmente.

Aqui faz-se necessário localizar esta pesquisa em função de seu lugar de produção, bem como dos questionamentos que a impulsionaram e dos referenciais que nos ajudaram a estabelecer as bases das reflexões aqui presentes. A preocupação evidente com a atividade crítica e com o registro histórico fabricado nas páginas que permeiam os questionamentos aqui presentes, responde a uma preocupação por compreender o ofício do crítico em função de sua relação com os lugares de produção artística e sua posterior ressignificação enquanto referências no processo de construção do conhecimento histórico. O esforço em estabelecer uma contribuição junto a esse debate, através desta pesquisa de mestrado e da dissertação que frutifica da mesma, não poderia ser concebida sem que levássemos em conta trabalhos de significativa importância que têm sido realizados especialmente nos níveis de pós-graduação.

Para que fosse possível avançar nas discussões e reflexões que surgiam nos caminhos desta pesquisa, foi preciso tomar contato com aquilo que já havia sido produzido a partir de inquietações semelhantes. Dessa forma, no diálogo entre História e Arte, alguns trabalhos que partiam de figuras ligadas a crítica para enfim compreenderem

¹ BERNSTEIN, Ana; JUNQUEIRA, Christine. **A crítica teatral moderna**. In: FARIA, João Roberto (dir.). História do Teatro Brasileiro. Volume 2: Do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 161.

o lugar dessas narrativas na construção de uma historiografia foram essenciais para que compreendêssemos o lugar dos questionamentos de nossa pesquisa. A historiografia do teatro brasileiro, bem como a historiografia de nosso cinema, não tem sido feita descolada das produções dos críticos de tais atividades, e justamente por isso as páginas de crítica tem suscitado tantas inquietações entre os pesquisadores que se dedicam a esses temas.

Para que se faça justiça e possamos mencionar minimamente aqueles que tem dado corpo a esse debate, cabe fazer referência às teses de doutorado de Maria Abadia Cardoso² e Julierme Sebastião Morais Souza³, que em trabalhos de fôlego e profundidade buscam debruçar-se sobre as figuras de importantes críticos do teatro e do cinema brasileiro, buscando, respectivamente, compreender a historicidade inerente à teoria crítica e a própria prática criativa desses sujeitos e o impacto dos mesmos para uma historiografia já estabelecida e em construção. Para tanto, os pesquisadores não abdicaram da árdua tarefa de dialogar amplamente com a formação e a produção intelectual desses sujeitos. Nesse caminho, inevitavelmente fizeram uma incursão pelos conceitos recorrentes em suas obras, sendo capazes de nos apresentar a concepção de teatro e cinema para esses intelectuais, nos permitindo compreender a singularidade de suas construções e suas contribuições para o debate estético de seu tempo e seu estabelecimento enquanto referências para a construção de um conhecimento histórico.

Em sua tese de doutorado, Maria Abadia Cardoso não economiza esforços para apresentar ao leitor às múltiplas facetas que constituem o sujeito que é central para as reflexões que a autora propõe. Somos apresentados a Anatol Rosenfeld como crítico e pensador, sendo de suma importância conhecer seus espaços de sociabilidade, sua formação, o lugar de onde produz e o público a que se direcionam seus escritos. Somente dessa maneira torna-se possível compreender as dimensões estéticas e históricas de seus escritos, para enfim pensar o lugar desses escritos enquanto documentos históricos e o lugar ocupado por ele quando pensamos a historiografia de nosso teatro a partir da crítica teatral.

² CARDOSO, Maria Abadia. **Anatol Rosenfeld: O Crítico como Pensador**. 2014. 340 f. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

³ SOUZA, Julierme Sebastião Morais. **Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro**. 2014. 432 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

A história do cinema, por sua vez, tem clamado por uma discussão também nesse viés, uma vez que os críticos da sétima arte são de suma importância para compreendermos a forma como a história de nosso cinema tem sido pensada. Nesse filão, são indispensáveis as ponderações elaboradas por Julierme Sebastião Morais Souza em sua tese de doutorado, quando propõe se debruçar sobre a figura de Paulo Emílio Salles Gomes. Numa profícua reflexão acerca da história e historiografia do cinema nacional, o autor faz uma infatigável incursão pela trajetória do crítico em questão, nos apresentando a debates conceituais enquanto explora incansavelmente a formação e atuação desse sujeito. Desse modo, somos postos diante de uma interpretação de nosso cinema que tem gerado ecos na produção de conhecimento histórico acerca do cinema Brasil, a medida que se tornou um discurso tomado como referência por muitos pesquisadores.

O diálogo próximo com os caminhos metodológicos das pesquisas acima mencionadas foi essencial para que se delineassem os caminhos percorridos até aqui e a urdidura desta dissertação. Isso porque tornou-se cada vez mais evidente a necessidade de se pensar a relação entre teoria e prática criativa, reflexão mais do que necessária ao debruçar-se sobre a atividade crítica. Para tanto, alguns caminhos deveriam ser percorridos previamente ao delinear dos caminhos percorridos por Sábato Magaldi, crítico sobre o qual pretendemos nos debruçar, o caráter de sua formação e do repertório que mobiliza, os espaços pelos quais transitou, o alcance e lugar de sua produção, e o status desses escritos no tempo presente, de onde emanam as inquietações que movem esta pesquisa.

O caminho para que seja possível a compreensão do ofício da crítica teatral e sua função frente a arte teatral em nosso país e perante o público que se constituiu através das décadas, exige que sejamos atentos quanto a própria constituição desse gênero. O olhar para a sociedade em que se insere, a análise atenta daquilo que se produz e especialmente a relação com a esfera pública são, por definição, essenciais para a realização da crítica. Embora ainda jovem e distante no tempo e no espaço, nossa crítica teatral, assim como toda a crítica moderna, não deixa de ser tributária em alguma medida de uma crítica europeia, resultado de uma luta contra o Estado absolutista. A elaboração de um espaço discursivo específico e o próprio conceito de “crítica” e de “esfera pública” merecem ser trazidos ao debate para que enfim possamos transitar com segurança no terreno da crítica moderna.

Dito isso, é de grande valia retomar algumas discussões desenvolvidas por Terry Eagleton⁴, em obra que visa defender a tese de que a crítica atual teria perdido sua relevância social, tornando-se apenas parte do ramo das relações públicas, da indústria literária e cultural, ou até mesmo uma questão totalmente interna às academias. A parte a ausente relevância social que não nos caberá tratar em minúcia, o autor nos mostra uma frutífera argumentação acerca da função da crítica desde seus primeiros passos naquele cenário de efervescência política da Europa do século XVIII.

A partir da assertiva: “Todo julgamento é concebido com vistas a um determinado público, e a comunicação com o leitor é parte integrante do sistema. Através de sua relação com o público leitor, a reflexão crítica perde seu caráter privado.”⁵, podemos tatear uma discussão imprescindível para o conhecimento historiográfico. Tomando consciência da dimensão da crítica em comunicação com o leitor, tratamos de seu caráter público e de seu poder de gerar debates e reações. Trata-se de perceber o alcance desses escritos, mas não sem antes colocar em questão seu lugar de produção, sua circulação. Buscamos enfim, mais uma vez, e sempre, fazer emergir o determinante fator do lugar social onde se forjam essas narrativas.

Se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. Implica um meio de produção que circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhe serão propostas, se organizam.⁶

A crítica teatral, assim como a narrativa histórica, inevitavelmente parte de um lugar social, e diz muito a respeito deste ao passo que suas questões partem de demandas, momentos e vivências do mesmo. Da mesma forma trata-se de discursos que não se encerram em si mesmos, havendo, portanto, também um público ao qual se direcionam, seja tocando a esfera pública burguesa liberal em ascensão nos primórdios do século XVIII, seja influenciando nas escolhas estéticas e políticas da classe teatral e do público no Brasil do século XX.

Até as primeiras décadas do século XX, a maioria dos jornais, salvo raras

⁴ Terry Francis Eagleton é forte representante da tradição britânica de crítica cultural materialista. Filósofo, professor e crítico literário, Eagleton fora aluno de Raymond Williams, e pode contribuir amplamente para o debate teórico acerca da atividade crítica. Entre suas obras de maior circulação é válido citar “Teoria da literatura: uma introdução”, “Depois da teoria” e “A função da crítica”, sendo esse último de grande contribuição ao fornecer subsídios para o debate da atividade crítica que se pretende estabelecer na presente dissertação.

⁵ EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 4.

⁶ CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p. 66.

exceções, não possuía seção teatral fixa. É verdade que escritores do porte de Martins Pena, Machado de Assis, João do Rio e Artur Azevedo ocuparam-se da crítica teatral em diferentes momentos. Não sua maior parte, entretanto, a crítica era exercida por redatores sem maior preparo para a função e que frequentemente desdobravam-se em outras seções dos diários.⁷

Os primeiros passos da crítica teatral no Brasil estão ligados àqueles jornais que começariam a dedicar uma seção fixa ao tema, contando com a colaboração de nomes que continuam sendo para nós referências não somente no campo da crítica teatral e crítica literária, mas especialmente no campo da literatura. Por vezes estes nomes surgem ao lado do termo “cronistas”, justamente devido ao espaço limitado que fazia com que esses textos muitas vezes tomassem mais o caráter de crônica social ou mesmo de divulgação publicitária das produções da época. Paulatinamente alguns destes nomes iam adquirindo certo destaque devido ao uso de uma linguagem mais sintética e incisiva em textos de caráter mais ensaísticos, nos quais aos poucos o protagonismo seria assumido por uma avaliação completa do fenômeno teatral, levando em conta todos os aspectos preponderantes para a composição do espetáculo.

Clima iria revelar um conjunto de críticos que se afirmaria como o mais importante de sua geração nas artes e na literatura. De fato, a revista iria se distinguir por ser o primeiro veículo de uma nova crítica, de uma nova mentalidade, resultante da formação universitária e, mais precisamente, da influência dos professores franceses que compunham o departamento de Filosofia da USP, tais como Jean Maué, Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide e Paul Arbousse Bastide.⁸

Aos poucos o caminho para a consolidação da crítica teatral moderna ia se delineando através das reflexões e das realizações de grupos engajados nessa atividade. Desde de os movimentos artísticos que culminaram na Semana de Arte Moderna de 1922, a despeito do que muitas vezes se diz sobre a ausência da arte teatral nesse momento, concentravam-se discussões em torno do teatro, artes e literatura. A fundação da Revista *Clima*, em 1941, foi um desses momentos. A organização em torno de figuras como Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Antônio Cândido, Rui Coelho Gilda de Mello e Souza, mesmo que em breve trajetória, é essencial para a compreensão dos lugares que passariam a ser ocupados pela crítica e o compromisso desses sujeitos com a arte no Brasil. Dessa maneira, algo que se pode perceber em torno da consolidação dessa crítica é uma preocupação com o estabelecimento de um senso estético e a criação uma consciência cultural.

⁷ BERNSTEIN, Ana; JUNQUEIRA, Christine. **A crítica teatral moderna**. In: FARIA, João Roberto (dir.). História do Teatro Brasileiro. Volume 2: Do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 163.

⁸ Ibid., p. 164.

A criação de uma consciência teatral é, como dissemos, uma das preocupações centrais do crítico. Daí o caráter informativo, didático, que suas críticas exibem num primeiro momento, privilegiando não tanto a discussão estética mais aprofundada mas antes a abordagem histórica, buscando sempre situar autor e peça em seu contexto literário e social.⁹

A preocupação com a formação do espectador e com a criação de uma consciência teatral, jamais deixaram de estar presentes, desde Machado de Assis até a crítica contemporânea, que já se permite muitas vezes um caráter mais ensaístico em torno das questões estéticas. O interesse por refletir acerca do lugar da crítica teatral e do papel do crítico também já ocuparam grandes momentos de reflexões desses sujeitos.

A defesa desse ofício, que vai muito além de estabelecer algum juízo de valor, tem sido também tema de constantes reflexões daqueles que se dedicam a essa atividade. O compromisso com seu ofício e com a própria arte, distancia suas narrativas daquilo que poderia servir meramente para enaltecer ou depreciar realizações tendo como base somente seus afetos e preferências pessoais. O “bom crítico” tem sido desenhado em reflexões desses sujeitos que, não raro, propõe-se a pensar o próprio ofício.

Machado de Assis, um dos primeiros nomes que surgem quando nos referimos ao estabelecimento da crítica no cenário nacional, já publicou em 1865 um ensaio onde buscava delinear o ideal do crítico. Para ir além da defesa dessa tarefa, que não é tão fácil quanto poderia parecer a muitos, Machado lança um brado em favor daqueles que se dedicavam a essa árdua tarefa, mas não sem antes estabelecer aquelas que ele acreditava serem as virtudes essenciais à crítica.

Antes de mais nada, Machado de Assis propunha que o crítico fosse além de resumir em poucas linhas o julgamento acerca de determinada obra, para ele era essencial que se meditasse longamente sobre a obra e seu sentido mais íntimo, aplicando-lhe as leis poéticas para que, enfim as palavras do crítico pudessem servir à obra concluída tanto quando à obra embrião. Portanto, a análise era então qualidade indispensável para a crítica. Somente deixando de lado a cômoda postura de um julgamento raso e mergulhando na análise mais profunda do sentido da obra é que o trabalho do crítico poderia render frutos.

Não lhe é dado defender nem os seus interesses pessoais, nem os alheios, mas somente a sua convicção, e a sua convicção, deve formar-se tão pura e tão alta, que não sofra a ação das circunstâncias externas. Pouco lhe deve importar as simpatias ou antipatias dos outros; um sorriso complacente, se pode ser recebido e retribuído com outro, não deve determinar, como a espada de Breno, o peso da balança; acima de tudo, dos sorrisos e das desatenções, está o dever

⁹ Ibid., p. 167.

de dizer a verdade, e em caso de dúvida, antes calá-la que negá-la.¹⁰

Dentre as condições principais para o exercício sério da crítica, Machado destaca ainda aquilo que ele chama de consciência, referindo-se a virtude principal que se espera de um crítico quanto a seu ofício e a veracidade daquilo que escreve. Suas sentenças não devem jamais responder a outro interesse que não seja o da análise honesta da obra e do compromisso com suas convicções, independente de quaisquer relações que isso possa envolver. Do crítico consciente e independente, não se espera que seja feito de suas páginas espaço de cultivo de vaidades dele ou de terceiros, pois ao crítico não cabe a tarefa de enaltecer ou depreciar uma obra respondendo a suas simpatias ou cegas adorações. Justamente por isso, a tolerância é outra das virtudes essenciais a essa atividade, pois as preferências do sujeito não devem influenciar em seu julgamento como crítico, devendo estar ele aberto para o reconhecimento das grandes obras mesmo daquelas escolas que pouco regozijam seu gosto pessoal.

Por fim Machado aponta as virtudes da moderação e da urbanidade como também imprescindíveis ao crítico ideal. É necessário, portanto que o crítico seja capaz de enunciar suas ideias, mesmo as de desaprovação, sem que para isso se utilize de fórmulas ásperas. Para um crítico não há melhor forma de convencer, influir e dirigir do que fazê-lo com delicadeza de maneiras. Isso não significa de modo alguma bajulação, mas sim uma prudência em não ferir de modo desnecessário a vaidade do artista.

As obras que passarem do cérebro do poeta para a consciência do crítico, em vez de serem tratadas conforme o seu bom ou mal humor, seriam sujeitas a uma análise severa, mas útil; o conselho substituiria a intolerância, a fórmula urbana entraria no lugar da expressão rústica, - a imparcialidade daria leis, no lugar do capricho, da indiferença e da superficialidade.¹¹

Tais características, aliadas certamente a perseverança necessária para a construção de um repertório sólido o suficiente para que se façam análises honestas e relevantes, são o suficiente para que se complete aquilo que Machado de Assis delinea em seu ensaio como sendo o ideal do crítico. Como veremos, tantos outros críticos nos mais diversos momentos puseram-se a refletir sobre seu ofício e acerca daquilo que constitui um crítico. Nesse esforço, por muitas vezes essas características aqui apontadas são retomadas, especialmente no âmbito da relação entre crítico e artistas, a saber a existência de um compromisso com a análise e com a crítica séria que vai muito além da

¹⁰ ASSIS, Machado de. **O ideal do crítico**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol III, 1994. Disponível em <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact13.pdf>> acesso em 03/03/2016.

¹¹ ASSIS, Machado de. **O ideal do crítico**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol III, 1994. Disponível em <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact13.pdf>> acesso em 03/03/2016.

propagação imperativa de um gosto pessoal. O crítico sério, compromete-se com a arte mais do que com seu gosto ou afetos pessoais.

O crítico não é o algoz de seus companheiros, mas deles se aproxima através de uma equidade social e codiscursiva, que o transforma mais em seu porta-voz do que em censor. Como transitório e simbólico representante do domínio público, e mero invólucro do conhecimento que este tem de si mesmo, o crítico deve condenar e corrigir a partir de um pacto social e primordial com seus leitores, sem reivindicar qualquer *status* ou posição de sujeito que não decorra espontaneamente dessas estreitas relações sociais.¹²

Não é difícil perceber a presença de uma consonância que se estabelece entre os escritos de Machado de Assis e Terry Eagleton, quando estes se demoram em estabelecer, em alguma medida, o papel do crítico diante da arte e especialmente diante do público. A Eagleton é ainda mais clara a necessidade de determinar o compromisso que o crítico tem com a informação e, por conseguinte, com o estabelecimento de um certo nível de repertório compartilhado com esse público.

Detentor e regulador de um humanismo geral, guardião e instrutor do gosto público, o crítico deve desempenhar essas funções a partir de uma responsabilidade mais fundamental de repórter e informante, um mero mecanismo, ou instância, graças ao qual o público pode estabelecer uma uniformidade imaginária mais profunda consigo mesmo.¹³

Terry Eagleton interpreta que o cenário do século XIX, do qual Machado de Assis formula também seu conceito de crítico e estabelece-se como tal, tenha sido um momento em que a crítica teria se tornado mais um ponto de discórdia política do que um terreno de consenso cultural. A partir disso o autor julga que seja possível avaliar o um momento em que restaria à crítica dois caminhos: tornar-se inimiga da arte ou adotar uma postura filosófica acerca do ato criativo.

O crítico, então, não é mais primeiramente juiz, administrador de normas coletivas ou repositório de uma racionalidade iluminada; também não é primeiramente estrategista cultural ou catalisador político, pois essas funções também estão sendo transferidas para os domínios do artista. Ele deixou de ser, fundamentalmente, um mediador entre a obra e o público, pois, se a obra atinge seus resultados, ela só o faz através de uma proximidade intuitiva que se manifesta entre ela própria e o leitor, e que só poderia ser dissipada ao passar pelo crivo do discurso crítico.¹⁴

Qual a possibilidade então, da realização plena da atividade crítica quando a arte é sua própria verdade e se realiza e se auto valida, em último nível, no contato com o público? Diante desse impasse, a quem o crítico se dirige e que papel lhe cabe uma vez que nunca ambicionou meramente o papel de intermediador entre artista, obra e público?

¹² EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 14-15.

¹³ Ibid., p. 16.

¹⁴ Ibid., p. 34.

Cabe erguer uma nova discussão, capaz de compreender o caráter autônomo da atividade crítica, que se realiza em si mesma e nas relações que estabelece a partir de suas análises.

Ao passo que por vezes pensamos a crítica teatral antes enquanto representações da própria prática teatral, sabendo-se da efemeridade desta arte que se esvai entre o abrir e fechar de cortinas, é através dessas representações que o ato e a arte ficam registrados. Ainda que hoje exista a possibilidade de se capturar o efêmero em imagens, as impressões humanas, as reações e a recepção do teatro, encontram alguma possibilidade de permanecer através da crítica. É válido quanto a isso, refletir o que Roger Chartier já colocou acerca dessa relação em que a prática se torna apreensível através da representação.

Esta é, evidentemente, uma das grandes questões da história cultural. Para o historiador dos séculos XVI-XIX, as práticas, quaisquer que elas sejam, apenas são apreensíveis através das representações que lhe são dadas; as práticas culturais, por exemplo(...) daí um grande problema. Com efeito, é-nos necessário aceitar, com Foucault, Bourdieu ou Certeau, a heterogeneidade radical existente entre as lógicas que dirigem as práticas e as que governam a produção dos discursos e, de maneira geral, a das representações textuais ou imagéticas.¹⁵

A crítica teatral, que assume um papel crucial em diversos momentos da História do Teatro Brasileiro, frequentemente, é tomada apenas enquanto uma representação da prática teatral, uma vez que assume amplamente a tarefa de teorizar a recepção das obras e constitui-se ainda enquanto um lugar de registro dessas impressões e da construção de direcionamentos para os caminhos da cena nacional.

No entanto, amiúde parecemos ter nos esquecido de que essas páginas são lugares também de construção de um conhecimento histórico, tornando-se, inclusive, referências para pesquisas na área. Nas múltiplas facetas adquiridas por essas narrativas, notamos a possibilidade de leitura de uma história de nosso teatro, escrita a partir de vozes dotadas de autoridade, por se tratarem em sua maioria de sujeitos intimamente ligados com a arte teatral e especialmente preocupados com a qualidade e o desenvolvimento da mesma em nosso país.

Vale ressaltar ainda que nos deparamos, entretanto, com uma distinção pontual que se manifesta entre as lógicas que dirigem essas práticas tão diversas. Trata-se da diversidade presente quando colocamos em diálogo a prática artística e o exercício crítico, que podem ser tomados muitas vezes enquanto a prática cultural e sua representação

¹⁵ CHARTIER, Roger. **A verdade entre a ficção e a história**. In: SALOMON, Marlon. (Org) História, verdade e tempo. Chapecó: Argos, 2001, p.352

concernente. Dessa forma, é imprescindível compreender as especificidades desses dois campos para que possamos estabelecer os caminhos através dos quais se torna possível entender a relação entre eles.

A partir do momento em que a crítica teatral assume o protagonismo desta pesquisa, se colocando no centro das discussões, percebemos que através destas é possível realizar um acompanhamento sistemático da recepção das obras e dos espetáculos pelo público através das opiniões sistematizadas nos textos publicados. Nos colocamos frente a todas essas possibilidades com a clareza da necessidade do reconhecimento da historicidade inerente a essas críticas, de modo que elas não sejam trazidas enquanto meras ilustrações de hipóteses pensadas *a priori* e seja possível realizar a pluralidade cabível à essa pesquisa como nos propõe a seguir a historiadora Rosangela Patriota:

a utilização do material crítico, muitas vezes, foi feita sem que se lhe considerasse a dimensão histórica, isto é, os textos acabam sendo retirados das circunstâncias que lhes deram origem e reapropriados como instâncias autônomas. (...) reconhecer essa historicidade e as implicações valorativas nela contidas possibilita que, mesmo com a predominância de uma dada temporalidade, o caráter plural da pesquisa se efetive (...)¹⁶

Diante disso, propomos como central a reflexão acerca da figura de Sábato Magaldi que, enquanto crítico teatral, preocupa-se visivelmente com a construção de uma narrativa histórica construída a partir de um compromisso fiel estabelecido com a cena teatral no Brasil. Essa figura, capital para as discussões pretendidas nesta pesquisa, mostra-se tão complexa quanto completa. Sua sólida formação, o alcance de sua produção enquanto crítico e sua frequente preocupação em refletir acerca de seu próprio ofício, nos instigam à tentativa de estabelecer um debate que nos proporcione compreender mais largamente a figura multifacetada do crítico teatral e o alcance de sua atuação plural no trânsito que consegue entre arte, sociedade e política.

Uma obra não existe isolada. Uma peça de Shakespeare é ela mesma e mais tudo o que se escreveu sobre ela (...). Uma obra de arte acaba incorporando todos os reflexos que ela produziu através do tempo, e é esta uma das razões que justificam a crítica. Quando a crítica é aguda, atilada, honesta e sincera, ela está refletindo não apenas os valores do crítico, mas, na medida do possível, todos os componentes de uma sociedade pensante que, naquele momento, reflete sobre a arte e sobre o teatro em particular.¹⁷

¹⁶ PATRIOTA, Rosangela. **O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica**. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). *A história invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 40-41.

¹⁷ MAGALDI, 1987, P. 83/84 apud PATRIOTA, Rosangela. **O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica**. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela (Orgs.) *A história invade a cena*. São Paulo: HUCITEC, 2008, p. 40.

Se uma obra de arte é ela somada a tudo aquilo que se diz sobre ela, a crítica teatral assume um papel crucial na compreensão que construímos acerca do teatro. O efêmero de um espetáculo, o singular do contato entre atores e plateia, a comoção imediata dos espectadores é fugaz e se esvai com o fechar das cortinas. A crítica teatral é onde se pode encontrar, em alguma medida, o registro do que não se pode reproduzir. Mas mais do que registro e sistematização da recepção de um espetáculo, mais do que discurso especializado e com reconhecida autoridade para análises estéticas, a crítica teatral é palco de lutas e disputas.

Para além de teorizar a recepção de espetáculos e contribuir no traçado de caminhos para a transformação de nosso teatro, podemos perceber a crítica teatral enquanto espaço de debates, de lutas e mesmo da construção de uma memória e de uma narrativa histórica de nosso teatro. Quando lançamos nosso olhar para a trajetória do teatro brasileiro ao longo das décadas, torna-se possível observar a presença de ideias que ao longo de diferentes períodos impulsionaram a nossa produção dramatúrgica e que, de alguma forma, eram o centro das discussões e das preocupações de nossos críticos de teatro.

Refletir sobre a produção crítica é uma tarefa extremamente delicada e complexa porque embora, em inúmeros casos, exista a expectativa de que ela contenha interpretações definitivas, o seu conteúdo resulta da conjunção entre a apreensão dos elementos inerentes ao processo criativo e as apreciações que o objeto artístico recebeu em momentos históricos distintos.

Dito de outra maneira: a crítica não formula verdades e sim validades de consenso sócio-histórico e estético que precisam ser circunstanciadas a fim de que se possa verificar a complexidade das temáticas e das circunstâncias que as propiciaram.¹⁸

Tendo tais reflexões no horizonte, propusemos apresentar as reflexões que resultaram desse processo de pesquisa através de uma organização que julgamos contemplar não somente o processo de construção do conhecimento pelo qual passamos, mas especialmente uma narrativa que se construa, dentro do possível, de modo a contemplar o leitor. Dessa maneira, os capítulos se sucedem numa resposta a necessidade compreender o sujeito, sua atividade crítica e enfim seu esforço em prol da construção de uma narrativa histórica.

Dito isso, traremos no primeiro capítulo um esforço inicial visando compreender a especificidade de Sábato Magaldi enquanto crítico teatral e sujeito central da presente

¹⁸ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **O Pensamento Crítico e Estético**. In: FARIA, João Roberto(dir.). História do Teatro Brasileiro. Volume 2: Do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013 p. 277.

pesquisa. Para tanto, nos debruçamos sobre sua formação, sua trajetória profissional, sua relação com os homens de teatro e a forma como ele mesmo concebia a atividade crítica. Para isso, nos valem não somente de dados biográficos, mas especialmente de suas reflexões acerca de seu ofício, e seus escritos, que nos permitiram, de algum modo, entender de que maneira esse sujeito compreendia a arte teatral.

Para que nos permitíssemos uma incursão mais profunda em suas páginas de crítica teatral, propusemos para o segundo capítulo refletir sobre um momento crucial de seu estabelecimento enquanto crítico teatral. Neste capítulo, conferindo protagonismo a seus textos de crítica, buscamos compreender como o olhar para o Teatro de Arena de São Paulo começa a se construir a partir da interpretação de Sábato Magaldi. Tal escolha responde a relação presente num momento em que, tanto a trajetória de Sábato Magaldi como crítico teatral quanto as realizações do Teatro de Arena se consolidam e garantem seu lugar na história de nosso teatro.

Somente a partir da discussão realizada ao longo dos dois primeiros capítulos é que podemos ousar refletir sobre a questão crucial que conduz a pesquisa. Desse modo, somente no terceiro capítulo buscaremos compreender como as ideias elaboradas nos textos de crítica teatral são ressignificados por Sábato Magaldi, no esforço da construção de uma narrativa histórica acerca dos caminhos de nosso teatro. Portanto, apenas neste último capítulo voltaremos nosso olhar para obras “panorâmicas” da história de nosso teatro que, urdidas por nosso sujeito crítico-historiador, nos oferecem subsídios para pensar em que medida Sábato Magaldi reelabora essas narrativas e experiências, e em que escala podemos pensá-lo enquanto matriz para a construção de narrativas sobre o Teatro de Arena de São Paulo ou mesmo sobre a História do Teatro Brasileiro. Em função dessas obras nas quais emergem narrativas históricas, buscaremos pensar como as ideias do crítico ressurgem a partir de uma ressignificação se estabelecem em alguma medida enquanto referências para se pensar a história de nosso teatro.

Satisfazemo-nos com a certeza de ter encontrado ao longo do caminho da pesquisa, bem como durante a construção dessa narrativa, novas inquietações e junto com elas a certeza de não termos encerrado as possibilidades de debate. Se, mesmo não tendo embarcado nesta pesquisa com a utopia de chegar a conclusões definitivas, pudermos vislumbrar ao menos ter oferecido uma contribuição mínima ao debate que se encontra em eterna construção, a recompensa já é suficiente.

CAPÍTULO 1

SÁBATO MAGALDI: DO PRINCÍPIO DA CRÍTICA À CRÍTICA COMO PRINCÍPIO

É possível que, diante de uma obra de arte, eu compreenda os valores que ela comunica e que, ainda assim, não os aceite. Nesse caso, posso discutir uma obra de arte no plano político e moral e posso rejeitá-la, contestá-la justamente porque é uma obra de arte. Isso significa que a Arte não é o Absoluto, mas uma forma de atividade que estabelece uma relação dialética com outras atividades, outros interesses, outros valores. Diante dela, na medida em que reconheço a obra como válida, posso operar minhas escolhas, eleger meus mestres. A tarefa do crítico pode ser também e especialmente esta: um convite a escolher e a discernir. Cada um de nós, lendo uma obra literária, ainda que professe os critérios técnico-estruturais aqui expostos, pode e deve encontrar uma relação emocional e intelectual, descobrir uma visão de mundo e do homem. É justo que existam pessoas com a sensibilidade mais apurada que nos comuniquem as suas experiências de leitura para que possamos nos tornar também.

Umberto Eco

Tendo em vista os caminhos delineados desde o surgimento da crítica em nosso país, e com os olhos na breve discussão que buscamos esboçar de antemão, torna-se possível avançar um pouco mais na mesma. Isso porque a crítica literária de forte presença no Brasil de Machado de Assis e mesmo a crítica teatral que já se estabelecia naquele período não permaneceram imutáveis, enraizadas sobre os mesmos pilares ao longo dos séculos.

Assim, embora seja de fato indispensável conhecer as bases sobre as quais esse gênero se consolidou, faz-se necessário compreender as transformações atravessadas pelo mesmo ao longo do tempo e como isso toca o caminho de nosso teatro. Ao perseguir essa trilha, podemos enfim contemplar com ainda mais clareza o modo como a crítica e a arte muitas vezes se entrelaçam e se confundem, sobretudo nos momentos de transformações e viradas criativas e de interpretação em que se desenham novas diretrizes.

A trajetória de Sábato Magaldi, que aqui pretendemos apresentar ainda que de forma panorâmica, afirma-se, essencialmente, ao longo da consolidação de nosso teatro moderno. Não é equivocado afirmar que a própria crítica moderna se erigia sobre bases ímpares e consolidava-se também naquele momento, inclusive pela consolidação de uma percepção da arte teatral que se afinava com as mudanças empreendidas e desejadas para nossos palcos. Tais bases, veremos adiante, respondiam intimamente a maneira como esses intelectuais interpretavam nossa dramaturgia, as necessidades de nosso palco, nossa situação em relação as produções internacionais e ao modo como se davam as relações entre autor, palco e plateia. Dessa forma, as referências de um crítico formado e consolidado no seio dessa modernidade, devem ser também exploradas para que possamos lançar luz as reflexões presentes nas páginas de suas críticas.

O crítico sobre o qual nos debruçamos ao longo dessa pesquisa, de imediato nos remete a figura de um intelectual, de formação sólida e declaradamente cúmplice do teatro e amante de um bom espetáculo. Olhando mais de perto, mesmo a olho nu, nos vemos diante de um sujeito multifacetado, de trajetória bastante peculiar, e de algum modo sempre movido por essa proximidade de compromisso com os caminhos de nosso teatro. Penetrando os meandros de seus espaços de produção e suas redes de sociabilidade torna-se possível analisar com mais afínco as relações de interesses em jogo e mesmo a consagração de discursos de autoridade em espaços especializados e cruciais para a produção intelectual desse período. Todas as facetas desse sujeito nos interessam não a título de curiosidade, muito menos com a propósito de construir um mal pintado retrato

biográfico do mesmo, especialmente por considerar a colossal pesquisa que demandaria tal tarefa, bem como a imensa lista de nomes munidos de repertório de envergadura infinitamente mais sólidas para a execução de empreendimento de tal dimensão.

Ainda que não tenhamos aqui a ousadia de apresentar as minúcias dessa trajetória, consideramos indispensável como um primeiro passo para a discussão a que essa pesquisa se propõe, perceber a singularidade deste importante crítico de nosso teatro, de modo a refletir como sua trajetória construiu uma fortuna crítica singular acerca de décadas cruciais na história de nosso teatro. A presença de Sábato Magaldi foi sentida e notável em diversos âmbitos, seja enquanto teórico; crítico teatral; professor e finalmente como historiador do teatro brasileiro. Este último título ele é atribuído em função de tantas vezes ter buscado dedicar-se a construção de obras voltadas para uma narrativa que procurava organizar a partir de aspectos temporais as experiências vivenciadas e registradas através de sua atividade junto a crítica teatral.

Possivelmente sua presença nas prateleiras de História do Teatro Brasileiro deva-se a omissão de nossa produção historiográfica sobre o tema diante de uma maior abertura e presença marcante de pesquisadores de nosso teatro, durante longo período. Tais fatores contribuíram para que houvesse um lugar quase cativo para os escritos do crítico-historiador entre os principais referenciais de pesquisadores do tema, fato que nos leva a pensar tais produções e mesmo o compromisso da pesquisa e da escrita histórica. A marca indelével de sua atuação em todos esses papéis é também o que nos instiga a compreender um pouco mais como todos esses sujeitos mesclam-se num só, capaz de tamanha influência em nosso palco e especialmente nas narrativas que já foram produzidas sobre o teatro brasileiro.

Ao enfrentar o trato com a crítica teatral, encaramos o desafio de nos colocar diante de páginas nas quais estão delineadas lutas, juízos estéticos e políticos; e especialmente páginas que são decisivas na construção do conhecimento histórico acerca da arte teatral em nosso país. Para tanto não poderíamos passar de maneira displicente por aquilo responde ao repertório de Sábato Magaldi, sua formação, a forma como apresenta suas convicções, sua atuação profissional, os espaços por onde transitava, as influências que recebia e exercia em seus espaços de sociabilidade e, principalmente, a compreender a preponderância de seu lugar e tempo de produção.

Mineiro de Belo Horizonte, Sábato Magaldi formou-se em Direito pela Universidade de Minas Gerais, tendo cursado seu último ano em 1949 já no Rio de Janeiro para onde havia se mudado no ano anterior. Desse mesmo período data também o início de sua colaboração efetiva enquanto crítico do jornal *Diário Carioca* no qual permaneceu oficialmente de 1950 a 1953. Durante esse período deu-se sua estadia em Paris (1952-1953) para a obtenção de seu certificado em estética pela *Sorbonne*, onde foi aluno de Étienne Souriau. Essa formação, que exigia ainda aprovação nos cursos de psicologia e história da arte moderna, concluiu-se sem que sua contribuição com o jornal se interrompesse durante esses anos, uma vez que ele seguia as enviando para o impresso de origem carioca desde a capital francesa.

Seu regresso ao Brasil ao final dessa temporada abre ainda mais espaço para que as muitas facetas desse personagem se revelem. A convite de Alfredo Mesquita¹⁹, Sábato Magaldi transfere-se para a capital paulista para lecionar na Escola de Arte Dramática (EAD). A instituição, que mais tarde seria incorporada à Universidade de São Paulo (USP), havia sido criada no ano de 1948 numa iniciativa em prol da renovação do teatro brasileiro e voltava-se para a formação de profissionais de teatro, especificamente de atores, acabou por estabelecer-se como um paradigma no ensino de teatro no Brasil.

Nesse período delineiam-se relações com grupos que estão à frente de instituições de grande relevância, tanto no campo da produção do conhecimento quanto da propagação de ideias e valores. A mesma família Mesquita que esteve à frente da presença de Sábato Magaldi na Escola de Arte Dramática era também líder no principal instrumento de reflexão e mesmo de ação disponível aos intelectuais da época: o *jornal O Estado de São Paulo*, fundado em 1875. Esse sólido periódico daria também espaço para que Sábato Magaldi se firmasse e estabelecesse de maneira sólida e marcante a presença de seus textos de crítica no Suplemento Literário por longos anos. Compreender os meandros dessas relações de poder da produção artística e intelectual da época tornam-se também determinantes para compreender o lugar ocupado por Sábato Magaldi

O convite para que Sábato Magaldi assumisse a cadeira de História do Teatro na EAD nos remete ao próprio currículo dessa instituição que, desde o início, buscava

¹⁹ Alfredo Mesquita foi autor e diretor, fundador do conjunto amador Grupo de Teatro Experimental (GTE), realização que encontra-se nas raízes da criação do Teatro Brasileiro e Comédia (TBC). Esteve envolvido também na criação da revista *Clima*, instrumento de divulgação de novas ideias e posicionamentos culturais. Foi também criador da Escola de Arte Dramática (EAD), empreendimento a que se dedicaria integralmente e onde Sábato Magaldi ocuparia a cadeira de História do Teatro.

construir um programa baseado em uma ampla formação cultural, técnica e também extensamente voltada para a montagem de espetáculos, denotando a valorização da realização cênica numa concepção de teatro moderna. O projeto contemplava e era contemplado em grande escala pela ampla bagagem de formação cultural, estética e histórica que o crítico levaria para sala de aula e que serviria a uma renovação estética que se pretendia naquela altura.

A renovação estética pretendida necessitava de um treino teórico e prático para esse novo ator. Aquilo que os amadores iniciaram em seus grupos, iria transformar-se numa instituição pedagógica em São Paulo. Fundar uma escola de teatro que resolvesse os problemas práticos de desempenho para o novo teatro foi um desafio aceito por Alfredo Mesquita(...).²⁰

Além de sua presença na formação de homens de teatro, sua mudança para São Paulo também significou também sua atuação junto a redação do jornal *O Estado de São Paulo*, no qual esteve à frente da coluna de teatro do *Suplemento Literário* desde sua criação em 1956 até o ano de 1969. Ao longo desse extenso período em que Sábato Magaldi esteve encarregado da seção de teatro de um dos mais importantes jornais do país, nossos palcos vivenciaram momentos ímpares, em que as questões sociais e políticas foram combustível para a produção artística. Grande parte da fortuna crítica produzida nesse período por Sábato Magaldi encontra-se hoje publicada em grande volume²¹, no qual podemos percorrer, não sem parar para tomar novo fôlego, um denso período da história de nosso teatro através da pena deste que era admirado por muitos pela acuidade analítica de sua crítica.

A década de 1950 é essencial para a consolidação de sua presença das mais diversas formas, uma vez que sua contribuição foi contínua, tanto nas salas de aula e quanto nas páginas de sua crítica. Como repetidas vezes bradou em seus escritos, Sábato defendia fortemente a cumplicidade do crítico e seu comprometimento com o desenvolvimento da arte. Coerente a isso participou em 1958 do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena, que como pretendemos discutir mais a frente, deu-se num momento essencial para a consolidação de um palco voltado para o nacional.

²⁰ SILVA, Armando Sérgio da. **Uma oficina de atores: a escola de arte dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo: Edusp, 1987, p. 39.

²¹ Lançado em 2014 por Edições SESC São Paulo o volume “Amor ao Teatro” organizado por Elda Van Steen para a coleção Sesc críticas reúne, em mais de mil páginas, importantes textos do período de vai de 1966 a 1988, englobando, portanto, momentos ímpares de sua expressão não somente estando a frente do Suplemento Literário, mas também de momento posterior quando assumiu por mais de duas décadas a tarefa de crítico do Jornal da Tarde. Jefferson Del Rios definiu em seu texto de contracapa a tarefa dessa publicação como pedagógica por mostrar “o processo que alça um intelectual à condição de crítico”

A década de 1960 frutificou em novos desafios, com o crítico enveredando-se também nas publicações editoriais, tendo sido responsável por dirigir a coleção Teatro Universal da Editora Brasiliense. Na década seguinte esteve também a frente da coleção Teatro Vivo, dessa vez pela Editora Abril. Levando ainda em conta sua contribuição na formação intelectual, vale ressaltar ainda a chegada de Sábato Magaldi ao posto de professor titular de Teatro Brasileiro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), fundada no ano de 1966. A mesma instituição concedeu ao crítico no ano de 2000 o título de professor emérito.

Sua vasta obra conta com a aclamada publicação de *Panorama do Teatro Brasileiro*, que no ano de 1962 teve sua primeira edição e viria a consagrar-se enquanto uma das obras canônicas da historiografia de nosso teatro. O volume, que analisa as manifestações dramáticas e cênicas no Brasil desde os autos de Anchieta, propõe-se a fazer uma apresentação da constituição desta arte em nosso país, cumprindo o papel de apresentar-nos aos caminhos percorridos e as diferentes fases pelas quais nosso palco transitou.

De imediato basta dar ao leitor o conhecimento da existência desse empreendimento ao longo da carreira de nosso crítico. No entanto, voltaremos a falar de modo mais particular sobre essa obra, uma vez que a mesma tem ainda grande importância para a presente pesquisa por nos fazer pensar acerca do estabelecimento de um referencial historiográfico, bem como por permitir que tomemos contato com a organização de uma narrativa por parte do crítico que visa, em certa medida, contar-nos os caminhos de nosso teatro num espaço diverso das habituais páginas da crítica teatral nos grandes periódicos do país. Além disso será essencial para que sejamos capazes de discutir as facetas de crítico e historiador, pensando como os saberes e narrativas são reelaborados para a construção de uma obra desse teor que alia a visão histórica a uma perspectiva estética.

Essa perspectiva de trabalho demonstra a intenção deliberada do autor em explicitar a presença das ideias na organização temática e cronológica da narrativa que, ao longo dos tempos, passou a ser identificada como a História do Teatro Brasileiro.²²

Sobre a importância dessa obra, que se tornou indispensável na bibliografia sobre o teatro no Brasil, podemos nos voltar para a reflexão de Jacó Guinsburg acerca da

²² GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro: Ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 70.

densidade das análises e reflexões presentes na obra, que remontam a um comprometimento metodológico e mesmo a acuidade do processo criativo do crítico teatral, que reelabora seu olhar para a trajetória de nosso teatro, num esforço que remonta a um recorte temporal extenso de diversas fases.

(...) no *Panorama do Teatro Brasileiro* está sintetizado, por assim dizer, o esboço de todo esse programa de revisão e fundamentação de nossa herança dramática e cênica. Não apenas como exposição de concepções e problemas gerais sobre o tema, mas principalmente como estudo sistemático das peças e das montagens, dos autores e dos atores, no seu quadro estético-histórico. (...) para se situar nessa posição num estudo histórico, não basta a correção e a certeza do erudito. Não resta dúvida que este livro é trabalho de quem leu, de quem compulsou arquivos e dados para se certificar. Porém, para escrevê-lo, algo mais era requerido: entusiasmo.²³

Em sua trajetória profissional, a década de 1970 também foi de suma importância, tendo conquistado em 1972 o título de doutor através da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) com a tese *Teatro de Oswald de Andrade*²⁴. Se essa leitura pode aguçar a curiosidade sobre outro dramaturgo brasileiro, é possível que isso se faça também, em relação a Nelson Rodrigues²⁵, com quem o crítico estabeleceu algumas aproximações em relação a dramaturgia de Oswald de Andrade.

Como não poderia deixar de ser, Nelson Rodrigues, em toda sua complexidade, configurou um novo desafio enfrentado por Magaldi em sua livre docência. Assim, no ano de 1983 obteve o título de livre docente pela ECA/USP, defendendo a tese: *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*; publicado também mais tarde, em 1987, pela editora perspectiva, como livro essencial para aqueles que se debruçam sobre a obra desse dramaturgo. Sábato Magaldi acaba por assumir lugar enquanto um dos mais afincos leitores e críticos de Nelson Rodrigues, tendo encarado ainda o desafio e organizar e

²³ MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Texto de Jacó Guinsburg na orelha do livro. 6ª edição São Paulo: Global, 2004.

²⁴ Sua tese de doutorado, mais tarde publicada em formato de livro sob o título “Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade” o crítico percorre toda a trajetória desse dramaturgo desde suas experiências mais iniciais para enfim debruçar-se sobre três obras cruciais - *O Rei da Vela*, *O Homem* e *A Morta*- para analisar o aspecto de ruptura de sua dramaturgia em relação aquilo que se produzia predominantemente durante a década de 1920 no Brasil. Nesse caminho o crítico busca refletir acerca dos aspectos modernos dessa dramaturgia para enfim analisar o motivo de uma possibilidade e encenação da modernidade presente em *O Rei da Vela* apenas décadas mais tarde com o grupo de Teatro Oficina.

²⁵ Nelson Falcão Rodrigues destaca-se enquanto dramaturgo, tendo sido ainda grande jornalista, romancista cronista de aspectos do cotidiano brasileiro. Sua trajetória carrega a marca de grandes transformações levadas aos palcos brasileiros através de seus textos polêmicos e de grande carga psicológica. *Vestido de Noiva* é aclamado como a estreia de nosso teatro moderno graças a encenação empreendida por Ziembinski combinada aos cenários de Santa Rosa e ao ousado jogo de iluminação permitindo o trânsito entre as diferentes temporalidades do texto teatral. Sábato Magaldi é o maior estudiosos de sua obra e da assimilação e recepção da mesma, tendo inclusive se dedicado a organização de seus textos completos.

prefaciou, entre os anos de 1981 e 1989, os quatro volumes da publicação que reúne toda a obra o Anjo Pornográfico, sob o objetivo título, *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Nessa organização deu-se a divisão das obras em três categorias – peças psicológicas, míticas e tragédias cariocas – para as quais o crítico redigiu cuidadosos prefácios dedicados a esclarecer eventuais equívocos que tantas vezes acompanharam o lançamento dos espetáculos. Mais tarde esses mesmos prefácios foram reunidos em livro autônomo, mais uma vez empreendendo um esforço em engrossar o arsenal capaz de interessar àqueles que viessem a se dedicar ao conhecimento da dramaturgia

Ainda na década de 1980 Sábato Magaldi mais uma vez assume a tarefa de narrar fora das páginas da crítica teatral, com que tem tanta intimidade, um capítulo ímpar da história de nosso teatro. Trata-se de um período especialmente importante para o crítico, que tão de perto se envolveu nas realizações e que, como poucos, estaria apto a dar a conhecer o aclamado Teatro de Arena de São Paulo. Assim, na obra introdutória de 1984, intitulada *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo*, Magaldi cumpre o papel de legar-nos uma obra capaz de apresentar de maneira ampla à trajetória desse grupo, passando pelas diferentes fases e dando a conhecer a expressiva contribuição cênica desse grupo para a história de nosso teatro. Nessa obra, que cumpre o papel de introduzir o leitor a trajetória de um dos mais aclamados grupos de teatro do país, a interpretação do crítico encontra a possibilidade de consolidar-se enquanto narrativa histórica, assumindo um lugar importante na literatura que versa sobre nosso teatro.

O contato com sua produção do crítico nos apresenta já de antemão um sujeito versátil, de trânsito fácil entre os mais diversos gêneros e capaz de apresentar as questões de sua reflexão das mais variadas maneiras. A lista de suas publicações vai muito além, e aqui vale ressaltar a especificidade que, para nós se apresenta enquanto um instigante caminho para a investigação desse sujeito: a ressignificação do teatro, seu principal objeto de reflexão, e a consolidação de narrativas singulares capazes de recuperar ou reelaborar seu sistemático acompanhamento das realizações dadas em nosso palco. A capacidade de reelaboração desses momentos e construção de uma narrativa maciça, sem dúvidas foi capaz de garantir ao crítico um lugar relevante na bibliografia especializada. O olhar que lançamos para o lugar de historiador de nosso teatro auferido por Sábato Magaldi, nos pede uma reflexão cuidadosa acerca das estratégias que permitiram o fixar sua interpretação enquanto conhecimento histórico acerca de nosso palco.

Cabe ainda mencionar sua expressiva atividade junto a arte e sua relevância no cenário paulistano de cultura, quando de seu exercício enquanto primeiro Secretário Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, durante o mandato do prefeito Olavo Egydio de Sousa Aranha Setúbal (1975 – 1979), que fora indicado pelo então governador do Paulo Egídio Martins. A presença do crítico e sua escolha para ocupar tal cargo, denota mais uma vez sua relevância na conjuntura que se desenhava e a importância de sua atuação no fomento das artes, especialmente na capital paulista.

Ainda nessa breve síntese de momentos significativos da trajetória de Sabato Magaldi, vale mencionar sua atuação docente. Nesse âmbito, nosso crítico esteve responsável, não somente por bases sólidas da formação de homens e mulheres dedicados a nosso teatro e comunicação de modo geral, como também pode oferecer a contribuição professoral na França, na Universidade de Paris – Sorbonne (1985 – 1987), motivo pelo qual licenciou-se de seu posto de membro no Conselho Federal de Cultura. Mais tarde, outra vez, afasta-se de um posto, desta vez de membro do Conselho Cultural da Coordenadoria Cultural da Universidade de São Paulo para lecionar também na Universidade de Aix-en-Provence (1989 – 1991), com notável reconhecimento por parte do governo Francês.

No ano de 1994 foi eleito para compor o quadro de notáveis da Academia Brasileira de Letras, sendo o quinto ocupante da cadeira de número vinte e quatro, sucedendo Ciro dos Anjos. Na ABL, elegeu-se segundo secretário para a diretoria de 1996 e primeiro secretário para a diretoria de 1997 – 1998. Em ocasião de sua posse, o discurso de Ledo Ivo, que o recebeu, ressaltava o significado de sua presença entre os imortais por tudo que representava a atividade crítica moderna e a concepção de teatro moderno no Brasil, que contemplava de modo amplo os diversos sujeitos envolvidos no fazer teatral e no desenvolvimento dessa arte no Brasil.

Aqui estais. E não vindes sozinho. Trazeis convosco todos os que compõem a Arte Cênica: os autores, os diretores, os atores e atrizes, os cenógrafos, os figurinistas, os iluminadores, os músicos, os dançarinos, os empresários, os espectadores, até os bilheteiros e operários que, na humildade de suas vidas anônimas, tanto contribuem para a implantação dos sortilégios e o prolongamento dos aplausos.²⁶

²⁶ Discurso disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/sabato-magaldi/discurso-de-recepcao>>, acesso em 07/01/2017

Os prêmios e distinções dedicados a Sábato Magaldi foram inúmeros²⁷. O prestígio de tornar-se um imortal de nossa literatura acompanha outros tantos louros, frutos de sua trajetória dedicada a cultura e ao teatro. Entre esses prêmios podemos citar alguns, por exemplo a Medalha de Ouro da Associação Paulista de Críticos Teatrais como Personalidade Teatral de 1962, ano do lançamento da primeira edição de *Panorama do Teatro Brasileiro*; o Prêmio Jabuti de Teatro da Câmara Brasileira do Livro em 1963 e 1965; o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto de sua obra em 1990 entre tantos outros.

Diante dessa breve apresentação daquilo que constitui a trajetória e a produção de Sábato Magaldi, assumimos estar diante de um sujeito que se consolidou enquanto uma figura de presença marcante que emerge, inevitavelmente, quando o assunto é o teatro no Brasil. Sábato Magaldi esteve presente em momentos cruciais para a nossa cena teatral, acompanhando sistematicamente as produções, envolvido com os homens de teatro e atuante também no campo político e burocrático, com vistas a fomentar a arte teatral e a realização de espetáculos de qualidade em nosso país.

Desse modo, quando tomamos sua produção enquanto objeto de nossa pesquisa, mantemos os olhos na peculiaridade desse crítico que de maneira singular transitou entre os espaços de cultura, intelectualidade e política de sua época. A autoridade do crítico enquanto um leitor de repertório privilegiado, no caso de Sábato Magaldi, acresce-se do rigor de um homem de cultura e trânsito livre em espaços preponderantes para se pensar o estabelecimento da arte teatral no país. É deste sujeito incomum que tratamos, e por isso nosso olhar busca ponderar a construção de suas reflexões entre as páginas de crítica teatral e a elaboração de narrativas de caráter histórico para, enfim buscar a compreensão de sua interpretação sobre a história de nosso teatro.

As páginas da crítica teatral não serão, para essa pesquisa, instrumento de corroboração de determinada interpretação acerca da história de nossa cena. Mais do que a busca por “verdades” dessa historiografia, nos interessa sobremaneira circunstanciar essa produção, percebendo as peculiaridades desses sujeitos, a formação de seus repertórios e a construção de suas interpretações históricas e estéticas. Tomar os textos de crítica teatral enquanto objeto exige uma compreensão acerca de sua constituição que,

²⁷ Uma lista completa dos títulos e homenagens conferidos à Sábato Magaldi pode ser encontrada de maneira sistematizada em sua página no site da Academia Brasileira de Letras, consultada para esta pesquisa. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/sabato-magaldi/biografia>>, acesso em 02/01/2017.

no Brasil desde o século XIX, passou por muitas mudanças, desde a crítica literária até a consolidação da crítica teatral moderna firmemente estabelecida até os dias atuais, sendo entendida mesmo enquanto um processo de criação artística, como o defende Sábato Magaldi,

O crítico sério participa do processo teatral, atua para o aprimoramento da arte. Não é necessário citar as numerosas campanhas que ele patrocinou ou apoiou, para a melhoria das condições dos que trabalham no palco. [...] porque o crítico, à semelhança de qualquer espectador, gosta de ver um bom espetáculo, e sente perda a noite, se não aproveitou nada do que viu.²⁸

Assim, é necessário empreender o esforço em tratar o processo criativo da crítica, de modo a compreendê-lo também como o lugar no qual se forjam as impressões e se cristalizam saberes a respeito do fazer teatral, tanto referente ao texto como as encenações, constituindo-se, portanto, enquanto o canal por onde o grande público tem acesso a esses saberes e impressões em relação ao espetáculo. Além disso, essas páginas acabam de tornarem-se artefatos imprescindíveis para pesquisadores do tema por permanecerem como representações do impacto causado à época.

Na maior parte das vezes, os registros dos espetáculos do teatro nacional são, justamente, as críticas jornalísticas, pois, mesmo as fotografias de espetáculos, até o início do século XX, eram utilizadas em raríssimas ocasiões (...). Dessa forma, a crítica é uma das poucas fontes de resgate e de estudo das encenações desse período.²⁹

É imprescindível pensar a crítica como sendo também um lugar de autoridade intelectual, compreendendo ainda seu momento atual, de uma forte presença no ambiente acadêmico, desde sua produção, até sua posterior tomada enquanto objeto de pesquisa, como propomos aqui. Além disso, é relevante ponderar acerca da figura de Sábato Magaldi e do lugar que ele assume em nossa crítica teatral, bem como sua formação e a maneira como o mesmo reflete acerca de sua trajetória e sua atividade.

Magaldi começa a escrever para o jornal em 1950, e logo adquire o respeito do meio teatral carioca. Em 1952, o crítico vai estudar na França, e de lá continua a enviar artigos sobre espetáculos franceses. Convidado por Alfredo Mesquita para lecionar na Escola de Arte Dramática (EAD) de São Paulo, Sábato Magaldi muda-se para a capital paulista em 1953. Além da função de professor na EAD, ele fica responsável pelo noticiário teatral de *O Estado de São Paulo*, fazendo reportagens e escrevendo uma coluna informativa. Quando o Suplemento é criado, Décio de Almeida Prado entrega a Sábato a seção teatral em que o crítico publica ensaios semanais, posteriormente reunidos em livro.³⁰

²⁸ MAGALDI, Sábato. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 27.

²⁹ ASSUNÇÃO, Maria de Fátima da Silva. **Sábato Magaldi e as heresias do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 27.

³⁰ BERNSTEIN, Ana; JUNQUEIRA, Christine. **A crítica teatral moderna**. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do Teatro Brasileiro. Volume 2: Do Modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 168.

Destacando-se por seu estilo desde a década de 1940, Sábato Magaldi chega ao jornal *Diário Carioca* em 1950, a partir de então sua produção enquanto analista do teatro brasileiro adquiriria ainda mais reconhecimento ao passo que se tornaria ainda o principal crítico de nossa cena moderna. Sua sólida formação em estética, sua militância jornalística, seu compromisso com o teatro brasileiro e seu apreço pela escrita garantiram-lhe lugar cativo na bibliografia especializada.

Mescla-se com sua trajetória pessoal o espaço privilegiado que a crítica teatral passou a adquirir em nosso meio intelectual, assim como é impossível desvencilhar seu nome da formação de um vasto número de profissionais diretamente ligados à nossa cena teatral. Nesse aspecto, não somente sua atuação enquanto crítico é levada em conta como local de orientação para as realizações de nosso palco, como também sua atuação enquanto professor da Escola de Arte Dramática de São Paulo.³¹

Mais do que um espectador, crítico e professor, Sábato Magaldi pode ser considerado um engajado interlocutor da cena teatral brasileira. Seu compromisso declarado com a cena, com o público e com a arte teatral como um todo lhe conferiu ainda o título de historiador do teatro brasileiro. Isso porque há nas páginas de suas crônicas traços de considerável aspecto historiográfico, não somente pela característica periódica e quase imediata de suas publicações, como também pela sensibilidade de sua escrita sempre tendendo a tematizar o tempo.

Ora, o que é o crítico senão um leitor? E não será o crítico uma espécie de leitor ícone, especializado, sofisticado? O crítico é o leitor que se faz leitura, produz leitura. Não é um intérprete. É o sujeito em atrito, em experiência face a face com aquilo que lê, aquilo que vê, aquilo que ouve e sente. O leitor, seja ele crítico, intelectual ou pessoa comum, na situação de face a face, tem suas percepções acionadas quando algo entra em atividade antes do intelecto: o gosto.³²

³¹ A Escola de Arte Dramática (EAD) é fundada por Alfredo Mesquita no ano de 1948, voltando-se para a formação dos profissionais do teatro, especialmente os atores. Mais tarde, em 1968, seria incorporada a Universidade de São Paulo (USP) fixando-se como referência na formação de atores no Brasil. O momento de sua fundação responde a um contexto de anseio pela renovação do teatro brasileiro, dentro do qual buscava-se ultrapassar o panorama teatral posto até então, de companhias escoradas nas figuras de grandes atores. A superação de tal cenário só seria possível portanto contando com a possibilidade da formação dos atores. A convite da família Mesquita, a frente também do jornal *O Estado de São Paulo*, Sábato Magaldi é figura de circulação e atuação certa nesses espaço de grande relevância para o meio teatral. Sobre a EAD o crítico ressalta seu expressivo papel para o florescimento do Teatro de Arena. “A Escola de Arte Dramática de São Paulo, que a princípio parecia o laboratório de preparação dos atores que alimentariam o Teatro Brasileiro de Comédia e os conjuntos que se desmembraram dele, acabou criando também o núcleo inicial de um grupo que veio a contestar toda a política por eles desenvolvida: o Teatro de Arena.” VARGAS, Maria Thereza; MAGALDI, Sábato. **Cem anos de Teatro** em São Paulo: 1875-1974. São Paulo: SENAC, 2000, p. 288.

³² ASSUNÇÃO, Maria de Fátima da Silva. **Sábato Magaldi e as heresias do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 211.

Se é possível conceber o crítico teatral como essa espécie de leitor ícone, especializado e sofisticado, Sábato Magaldi não deixa dúvidas sobre sua singularidade enquanto esse leitor, cujo juízo figura nas páginas da imprensa e das obras históricas. O lugar privilegiado que lhe cabe foi forjado especialmente a partir da formação de seu repertório e da construção de sua intimidade com o tema e com o próprio ato da escrita.

O crítico, de qualquer forma, seria uma espécie de espectador privilegiado, pela intimidade maior com o tema e o hábito da escrita. Forneceria ele ao leitor uma média das opiniões do público? Ou sustentaria um ponto de vista de vanguarda, opondo-se ao gosto conservador da maioria? O domínio técnico daria ao comentário um rigor científico, sepultando o cultivo do achismo? Como encarar a relação do crítico especializado com o leitor do jornal e a linha da empresa?³³

Especificamente no texto *Sobre a crítica*, Sábato Magaldi discorre sobre aquilo que compreende enquanto as principais características desejáveis a um crítico, assim como observamos que também fizera antes Machado de Assis. Esse grande nome da crítica nacional propõe-se a uma reflexão a qual devemos encarar como a mesma se apresenta, ou seja, um arquétipo ideal de crítico. Essa figura construída no campo das ideias não corresponde necessariamente àquilo que é factível na prática desses sujeitos, mas serve para apresentar-nos parâmetros desejáveis da conduta desses intelectuais dedicados à atividade crítica.

Dentre essas características, figuram não somente virtudes como a honestidade e a habilidade narrativa, mas também e principalmente o compromisso com o conhecimento e construção de um repertório. Para o crítico, o conhecimento da história do teatro, e especificamente em nosso país, é indispensável para o exercício pleno de sua atividade. O crítico aconselha ainda o conhecimento da obra daquele autor que esteja sendo levado ao palco, para que dele se possa falar com alguma propriedade, além de ser minimamente informado sobre as condições de produção de determinado espetáculo sobre o qual esteja dedicando seu julgamento:

A primeira função da crítica é detectar a proposta do espetáculo, esclarecendo-a, se preciso, pelo veículo de comunicação – jornal, revista, rádio, tevê. Em seguida, cabe-lhe julgar a qualidade da oferta de sua transmissão ao público. É importante ajuizar o equilíbrio do conjunto, algumas vezes prejudicado pelo mau desempenho de um intérprete ou pela inadequação do cenário, das vestimentas ou da luz. Enfim, o crítico precisa estar atento a todos os pormenores da encenação, salientando suas possíveis sutilezas.³⁴

³³ MAGALDI, Sábato. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 25.

³⁴ MAGALDI, Sábato. **Teatro em Foco**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 148.

Dessa maneira, o juízo do crítico ultrapassa a frivolidade de seu gosto pessoal. Seu olhar deve ser capaz de alcançar o conjunto do espetáculo. Ao crítico cabe: leitura do texto, a consciência das escolhas estéticas e políticas do encenador e das condições de realização do espetáculo, a percepção aguçada quanto ao desempenho do elenco e a idealização do cenário e do figurino. Sábato vai além, atribuindo ainda àqueles que se dedicam a esse ofício a necessidade de se integrarem enquanto parte da chamada classe teatral, assumindo posições frente as reivindicações legítimas da classe.

Em profícua reflexão acerca de seu longo caminho dedicado a atividade da crítica teatral, Sábato Magaldi não se furta a análise de seu trabalho intelectual em suas múltiplas facetas. Ainda assim não se esforça em exaltar a crítica teatral enquanto último reduto onde podemos ter contato com a experiência vivenciada. Assume – como podemos ler no trecho a seguir – as funções desta narrativa, desde o registro da recepção até a busca pela manutenção de uma memória.

[...]se examinarmos o papel desempenhado pela crítica através dos tempos, seremos coagidos a concluir que suas manifestações representam uma história de equívocos.

A partir de premissa tão negativa, o debate quase se tornaria supérfluo. Entretanto, não negarei que a crítica exerce uma função. Desde a mais humilde, que é a de registrar a recepção de um espetáculo. O vídeo, o filme ou a fotografia, por mais que documentem uma montagem, não apreendem a essência do fenômeno cênico, definida pelo contato direto entre ator e plateia. Todos sabemos que a arte do teatro vive do efêmero, porque nem uma representação é idêntica a outra. A crítica não preenche essa lacuna, mas fixa em palavras algo que está registrado apenas na memória dos espectadores.³⁵

A autoridade conferida a esse discurso faz com que estes textos se tornem lugar de referência. A memória instituída através desses intelectuais adquire uma proporção de parâmetro, de tal modo que outras avaliações e estudos feitos posteriormente, com frequência, mergulham-se em suas ideias tomando-as como um norte a partir do qual é possível começar a pensar a experiência estética em questão. Portanto, não olhamos aqui para a crítica teatral enquanto baluarte capaz de reascender as cinzas esvaídas no efêmero da arte teatral. Isso porque compreendemos que também a produção crítica se localiza num momento específico e versa também sobre uma experiência finita, e que somente adquire novos significados e um novo fôlego interpretativo, a partir do olhar do pesquisador que lhe atribui novo significado a cada nova investigação acerca da história de nosso teatro.

³⁵ MAGALDI, Sábato. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 21.

As páginas da crítica teatral muitas vezes carregam juízos capaz de definir o lugar de determinada realização para a história de nosso teatro, dando a estabelecer a relevância de certos momentos de nosso palco. Dessa maneira, olhamos para essas páginas como lugar em que muitas vezes se forjam marcos dessa história, partindo da validade de um discurso de autoridade incontestável a nos dizer do poder transformador desta ou daquela montagem para os rumos de nosso teatro. Mais do que isso, compreendemos a validade da discussão do processo de se forjar um fato histórico, a contemplação de determinados ideais e a exclusão de tantos outros. Entretanto, ao lado disso percebemos que esta construção e o ato de questionar este procedimento, é próprio de um pensamento historicamente responsável que impulsiona nossa pesquisa. Dessa forma, não há estranheza na existência de indagações que emanam destas análises, perigoso seria se compreendêssemos enquanto límpidos e transparentes qualquer marco que nos apresentassem, por mais unânimes que eles possam parecer à primeira vista. Sobre isso, é enriquecedor abarcar a essa discussão uma reflexão de Calos Alberto Vesentini que diz:

Na sua definição, o fato contém um conjunto de ideias [...] O crescimento e as divergências ocorrem na faixa das significações alocadas, permitindo maior ou menos abrangência cronológica e um círculo igualmente ampliado ou reduzido de fatos e agentes[...] A transubstanciação liga, no tempo, algumas ações, e ações coletivas, com certas ideias, criando o fato[...] retomá-lo para interpretá-lo, então, torna-se muito mais. Significa mantê-lo e ampliá-lo. E se ele foi produto da ação e pensamento dos homens e traduz, em si mesmo, toda uma série de ideias, este momento de sua existência e esta nuance podem sugerir mais um dispositivo para manter o pensamento vivo, preso num campo fechado. Novamente, uma pergunta: por quê?³⁶

Podemos ainda, como tantas outras vezes, recorrer às densas reflexões que o autor propõe quando nos convida a questionar acerca do estabelecimento de uma memória a partir de discursos prevaletentes. Nesse caso, cabe a nós pensar, portanto as páginas da crítica teatral também, como lugar em que se forjam discursos capazes de se transubstanciar em memória histórica acerca de determinados momentos. Tantas vezes, entretanto, a memória que se estabelece a partir desses discursos, como por exemplo em torno do ideal de modernização de nossos palcos, deixa de nos dar a conhecer sobre o processo e os agentes que estiveram em embate em torno daquelas ideias. Desse modo, nosso olhar volta-se nesse sentido para a crítica teatral e para as reelaborações de significados por parte do crítico, que se propõe a pensar de maneira mais ampla sobre a história de nosso teatro.

E a relação facilmente estabelecida entre a época e a análise posterior (obra da ciência), quando se estabelece um “real” entre o que era consciente e

³⁶ VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1997, p. 45-46.

perceptível aos próprios agentes e aquilo fora de seu alcance, uma vez que age em outro prazo e obedece outra lógica, pode perfeitamente dar-se as mãos com relação muito próxima, já definida pela memória”.³⁷

Sabe-se ainda o espaço de luta que se configura nas páginas dessas críticas. Isso nos remete especialmente ao período de estabelecimento da crítica moderna, que se posicionava em relação ao atraso do teatro que se produzia no Brasil diante das tendências internacionais. A luta em prol da atualização de nosso palco pautava-se numa compreensão de teatro que abrangia muito mais do que o texto dramaturgico, valorizando o aspecto cênico e o desempenho e preparação dos atores, em oposição ao “teatrão” comercial realizado até então. O discurso da crítica teatral moderna, portanto, carregava um tom característico, voltado para o esforço por se formar e conduzir a opinião dos espectadores comuns, de modo a engrossar o coro que clamava por essa modernização. Entretanto, se nesse momento o leitor principal dessas críticas são os leitores de jornais, enquanto espectadores comuns, nem sempre foi assim, outrora o papel didático desses textos direcionava-se mais a uma análise capaz de interferir e colaborar com a formação daquela montagem. Essa “mudança de foco” causaria certa frustração no meio artístico, como nos diz Magaldi:

Quanto a seu destino, ela se endereça ao leitor do jornal. Sei que essa condição frustra em grande parte o artista, que pouco a aproveita para seu aprimoramento. Nem sempre aconteceu assim. Quando os cotidianos dedicavam mais espaço aos comentários, e o teatro nascente reclamava uma postura quase didática do crítico, era possível o aprofundamento minucioso da análise, servindo eventualmente de orientação para os participantes da montagem.³⁸

Os movimentos de transformação pelos quais a produção da crítica teatral passou, foram além dessa mudança de direcionamento de suas análises. Especialmente nesse momento, em que se ansiava por uma atualização de nosso teatro, é possível que se perceba que esses escritos que antes teciam demoradas análises dos textos teatrais agora não se restringem somente a esse aspecto. Especialmente por conceber e defender que o teatro vai além de um gênero literário, a crítica deixa de focar-se prioritariamente no texto e passa a dedicar-se cada vez mais aos aspectos cênicos do espetáculo.

O crítico tem como objeto o conjunto do espetáculo e não apenas um de seus elementos. Houve tempo em que a crítica se demorava mais na análise do texto, e não apenas por facilidade, já que ele pode ser lido antes ou depois da estreia. Essa preferência correspondeu a uma fase de evolução do nosso teatro, na qual era importante dar relevo ao prisma literário [...]³⁹

³⁷ Ibid., p. 140.

³⁸ Ibid. p. 24.

³⁹ MAGALDI, Sábato. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 21.

A valorização do conjunto de elementos do espetáculo vem corroborar com a concepção de que a cena é mais do que um veículo ou uma linguagem para que se transmita o texto. A cena e cada um de seus elementos – a marca, os cenários, os figurinos e etc. – são, ao lado do texto, realizados em sua amplitude. Assim, empreendeu-se também através da crítica um esforço em superar essa fase de hipervalorização do texto em detrimento dos outros elementos, caminhando para esse entendimento mais amplo do teatro, importantíssimo para o momento de renovação de nossa cena.

Os nomes pioneiros da crítica teatral moderna, encarregaram-se da tarefa de denunciar o caráter negativo das companhias que se mantinham presas a velha forma de fazer tetro, reféns de um desejo de garantir tão somente as risadas do público, os lucros das companhias e o prestígio das grandes estrelas. Nesse cenário pouco se arriscava na montagem de novos textos ou na adoção de novas formas de representação. Enquanto intelectual e crítico, Alcântara Machado⁴⁰ deixava clara sua insatisfação frente ao retardo do desenvolvimento do teatro nacional, e são evidentes as marcas que sua geração legaram para críticos como Sábato Magaldi, especialmente no papel de militância em prol da qualidade e do desenvolvimento de nosso teatro.

Os intelectuais brasileiros das décadas de 1920 e 1930, essenciais para o estabelecimento daquilo que compreendemos enquanto crítica moderna, tinham nítida consciência da situação de atraso de nosso teatro em relação ao crescente processo de modernização do teatro estrangeiro. Entre nós, já circulavam, em grande volume, ideias sobre a evolução dessa arte, autores modernos amplamente reconhecidos, e a importância do encenador para que essas ideias fossem realizadas. Entretanto o que se via em nossos palcos não acompanhava o debate tão caro às classes intelectuais. Diferente do que se desejava, nossas produções continuavam estagnadas nos velhos moldes do teatro do século XIX.

Esse descompasso entre o teatro moderno estrangeiro e o velho e imutável teatro nacional provocaram em intelectuais como Alcântara Machado um desejo de renovação. O coro de críticos de sua estirpe foi engrossado pouco a pouco por autores brasileiros que se aventuravam em tentativas de modernização, que vieram a render frutos junto a grupos

⁴⁰ Contista, cronista, romancista, jornalista e crítico literário, Antônio Castilho de Alcântara Machado d'Oliveira tem envolvimento direto com o movimento modernista e íntima ligação com a imprensa. Tal sujeito constitui-se enquanto uma das referências mais cruciais para que se possa discutir acerca da constituição da crítica teatral moderna no Brasil e emerge nessa pesquisa por estabelecer-se enquanto figura essencial para a compreensão da formação de Sábato Magaldi enquanto crítico teatral.

amadores posteriormente. Em defesa de caminhos que nos levariam a realização de um teatro verdadeiramente nacional, Alcântara Machado condenava a obsessão pelo estrangeiro, principalmente por nosso confinamento a repertórios estrangeiros numa estéril imitação do teatro francês.

Nesse sentido, a passagem de um século a outro do marcada por interpretações que a definiram como momento de decadência do teatro brasileiro, embora nesse período estivessem em plena efervescência as comédias de costumes, as revistas de ano, as burletas, entre outros gêneros. De forma inequívoca, o diálogo com o público efetivava-se, porém muito distante das expectativas que advogavam a missão civilizatória das artes cênicas.⁴¹

A crítica moderna assumia, especialmente nas primeiras décadas do século XX, uma missão de caráter formativo junto ao público, bem como ao lado dos homens de teatro. O esforço empreendido era no sentido da formação de um repertório estético e dramático, que nos possibilitasse vislumbrar um cenário de compasso junto ao circuito internacional e especialmente as realizações europeias. Nesse contexto a crítica teatral moderna assume um protagonismo na busca pela modernização de nossa cena, e esses sujeitos, que primeiro se lançaram nessa cruzada tem grande responsabilidade na construção do referencial que estabelece o cerne e a solidez da atividade crítica de Sábato Magaldi anos mais tarde.

Em consonância com debates modernistas, Alcântara Machado valorizava o autor nacional na busca pela “cor local”, que faltava a nossa dramaturgia e a possibilidade da busca pelo tipo brasileiro através da linguagem e da própria representação do cotidiano desse povo, objetivando a criação de um teatro inédito e livre. Esse novo teatro deveria ser capaz de conquistar a plateia pequeno-burguesa que não frequentava os espetáculos, que até então tinham a finalidade despretensiosa de distrair o público, até então não muito exigente. Nesse contexto, a crítica moderna estabelece-se com um papel crucial na formação de repertório do público, bem como no acompanhamento e comprometimento com a qualidade daquilo que se produzia, engajando-se na luta pela renovação da cena nacional, além de consolidar uma percepção da arte teatral que valorizava o espetáculo, ou seja, a realização cênica do texto dramático em todas as suas possibilidades. Assim, vemos uma forte influência desses precursores da crítica moderna na construção do pensamento e da crítica teatral de Sábato Magaldi.⁴²

⁴¹ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro: Ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 93.

⁴² Para um panorama sobre a situação do teatro nacional na primeira década do modernismo e o posicionamento dos críticos nesse período, bem como seu papel na luta pela renovação de nossos palcos

Sabendo-se desse anseio pela atualização da cena nacional – e tendo contato com os textos desses sujeitos, nos quais se tornava evidente o grande esforço dos mesmos em prol desse movimento de modernização, através de suas críticas, àquilo que vinha sendo feito – construímos a percepção da existência de algo que pode ser denominado enquanto um “projeto” de modernização. A saber, este projeto partia de sujeitos específicos, os críticos, e que não eram os mesmos sujeitos responsáveis pela realização do teatro, no entanto a interação e o trânsito nesses segmentos era constante, de modo que a influência seria inevitável. Havia, no entanto, um descompasso entre este projeto que vinha se construindo – que assim chamamos por tratar-se da discussão realizada num âmbito em que os críticos projetavam seus anseios de transformação para a arte teatral – e o processo que se desenrolava em outro ritmo no fazer teatral propriamente dito, gerando assim severos julgamentos quanto a seu atraso.

Além do atraso de nosso teatro, sobre o qual muito se lamentava em relação à cena teatral internacional, percebia-se também uma estagnação em comparação as demais artes no país. Literatura, música e artes plásticas tiveram a chance de alcançar a modernização por ocasião da Semana de Arte Moderna de 1922, o teatro, entretanto, não parece ter encontrado uma chance de consolidar sua modernidade neste momento.

Sabendo-se que a arte teatral já vinha sendo compreendida de forma mais abrangente a partir da concepção de que ia muito além do texto dramaturgico, surgem possibilidades e hipóteses de explicação para este atraso. Uma vez que já se compreendia o teatro enquanto realização cênica do texto, englobando assim o espetáculo em si e tudo aquilo está envolvido nele, por diversas vezes apontou-se para a ausência de sujeitos capazes de realizar montagens que fossem além daquilo com o que já se estava acostumado.

Nesse sentido, a posteriori, surgiram discursos que atribuíram grande responsabilidade aos encenadores, de modo que quando se lançava o olhar para as décadas de 1920 e 1930, percebia-se um movimento de modernidade nos textos teatrais, mas que não se realizava no palco. *O Rei da Vela* de Oswald Andrade é um exemplo: o texto datado da década de 1930, com forte carga de modernidade, trazia críticas as elites burguesas e a decadente aristocracia rural. Ainda assim, a obra de um dos grandes nomes

indica-se entre outras obras o artigo de RIEGO, Christina Barros. O Teatro brasileiro nas revistas literárias e culturais do modernismo: 1922 – 1932. Disponível em: <http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/cristhina.pdf>, acesso em 10/01/2017.

do modernismo permaneceu sem ser encenada até 1967, mesmo com um caráter tão moderno não a tomamos como responsável pela atualização de nosso teatro, uma vez que não havia sido concretizada nos palcos.

A atribuição da impossibilidade da solidificação dessa modernidade no teatro, pela ausência da figura do encenador, diz muito do quanto essa figura foi imprescindível para a modernização de nosso teatro. Sua presença imprimiu em nossos palcos uma nova forma de realizar espetáculos, uma nova forma de conceber a encenação e a atuação. A grande importância atribuída a esses sujeitos é argumento recorrente nos discursos dos críticos teatrais, como podemos observar em diversos escritos, a exemplo do trecho abaixo de Sábato Magaldi, no qual contemplamos sua proximidade aos debates mais aguçados da crítica moderna:

Qual a maior conquista teatral dos últimos tempos? Creio que a quase totalidade dos teóricos responderá: o reconhecimento do teatro como arte autônoma, não como um apêndice da literatura. A que se deve ele? A aparição do encenador, artista que assumiu a autoria do espetáculo, enquanto o dramaturgo é o autor do texto. Durante muito tempo os próprios autores ou algum intérprete se responsabilizavam pela tarefa de levantar o espetáculo. Os ensaiadores limitavam-se a ordenar o conjunto, subordinados à leitura escrita dos diálogos ou à missão de não perder de vista o predomínio do primeiro ator. Nesse quadro era inevitável o advento da figura do encenador, para o pleno brilho da montagem.⁴³

Vale ressaltar que a reflexão desenvolvida a partir das apreciações dos textos de crítica teatral tem, a priori, consciência da carga de subjetividade agregada a estes, ou seja, a construção desse discurso tende a carregar juízos de valor e especialmente ideias estéticas e políticas inerentes à formação política e intelectual do crítico enquanto sujeito. Dessa maneira, não há a ilusão de se apreender a partir disso uma verdade inscrita nesses textos, e sim a pretensão de se compreender o que eles representam, e perceber essa própria particularidade do processo de escrita. Tomando esses escritos enquanto documentos, já pressupomos que os mesmos se configuram enquanto “um ato de poder [...] sendo representação [...] e parte do real⁴⁴, especialmente por tratar-se de um discurso sabidamente especializado, portador então de certa autoridade naquilo que se propõe.

A crítica teatral, assim como a narrativa histórica, inevitavelmente parte de um lugar social, e diz muito a respeito do mesmo, dado que se “se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural[...] Ela está, pois, submetida a imposições,

⁴³ MAGALDI, Sábato. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 6.

⁴⁴ MARSON, Adalberto. **Reflexões sobre o Procedimento Histórico**. In: *Repensando a História*. São Paulo: Marco Zero, 1984, p. 53.

ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade”⁴⁵. E é justamente essa infundável relação de seres subjetivos que faz da relação Arte/História um vasto campo de possibilidades.

Tantas vezes nos deparamos com críticos teatrais empenhados na tarefa de interpretar determinado momento de nossa dramaturgia pelos mais variados vieses: a modernização, o engajamento político, a internacionalização do palco brasileiro, etc. O discurso construído por esses sujeitos tem então um caráter multifacetado e nos permite olhá-los e compreendê-los a partir dos mais diversos vieses. Cabe ao pesquisador, no contato com esses documentos, questioná-lo e dispor-se a ouvir o que eles ainda têm a dizer, compreendendo-os enquanto lugares de memória que são.

O esforço na construção de uma interpretação estética e histórica de nosso teatro, como vemos em Sábato Magaldi, nos permite afirmar a existência de muitas possibilidades de diálogo entre Arte e Política, História e Estética, a partir de um olhar cuidadoso para a prática desse sujeito e o modo como o mesmo se articula com seu ofício, seu tempo e seu lugar.

Em sua larga atuação como crítico teatral, Sábato configura-se enquanto figura central quando se pretende compreender momentos cruciais da História do Teatro Brasileiro. Não somente por ocupar-se da sistematização da recepção desses espetáculos, mas também por envolver-se em debates caros para compreendermos os momentos de nossa dramaturgia e de nossa cena, e sobretudo por empreender um esforço em organizar essa narrativa a partir de seu olhar crítico e histórico, sem que isso signifique ambicionar a escrita da História do Teatro Brasileiro de forma definitiva.

Panorama do Teatro Brasileiro, de Sábato Magaldi, procurou destacar a abrangência do teatro brasileiro. Escrito originalmente em 1962, esse trabalho, como o próprio título revela, ao contrário dos anteriores, não se propôs a confeccionar uma História do Teatro Brasileiro e sim apresentar um panorama do que tem sido a atividade teatral no Brasil desde a chegada dos Portugueses na América.⁴⁶

Não cabe de pronto levar a cabo a análise dessa densa obra que é *Panorama do Teatro Brasileiro*, mas é válido tocá-la no sentido de enfatizar a lucidez do autor quanto ao alcance de sua interpretação histórica. A consciência com que Sábato Magaldi constrói as reflexões deste livro, faz com que possamos mais uma vez encontrar maneiras de

⁴⁵ CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p. 66.

⁴⁶ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro: Ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 68.

compreender o crítico em exercício e a construção de sua interpretação. Não há em *Panorama* a pretensão de escrever a história definitiva de nosso teatro, tampouco existe ingenuidade quanto àquilo que figura nessas páginas. Desse modo, em alguma medida somos também levados a refletir sobre a dificuldade enfrentada pelo crítico, que se dispôs a organizar uma narrativa dessa dimensão para separar aquilo que é de um valor “circunstancial” daquilo que é de valor “permanente”

Ciente da impossibilidade de que uma única obra possa abarcar toda a complexidade inerente à escrita da História do Teatro Brasileiro, Magaldi propõe ao leitor um panorama com o intuito de apontar as possibilidades interpretativas e a discussão de ideias que subsidiaram diversas Histórias do Teatro no Brasil.⁴⁷

A História do Teatro Brasileiro, portanto, não cabe ser escrita em um único volume, nem pode ser-nos dada ao conhecimento através de um único intérprete. Múltiplas são as formas de registro da experiência teatral no Brasil, assim como podem haver as mais distintas interpretações sobre esse fenômeno. Isso nos diz a respeito do caráter híbrido da historiografia que trata de nosso teatro, mas nos diz ainda mais sobre as amplas – e talvez inesgotáveis – possibilidades de análise desse fenômeno. Isso porque “não é possível entender processos artísticos e históricos se não se considerar o movimento das ideias que norteou os mesmos”.⁴⁸

O crítico teatral, mesmo que não ambicione a escrita de uma história em caráter definitivo, tem um papel decisivo uma vez que seu olhar crítico e histórico acaba por nortear de alguma forma a escrita das inúmeras histórias do teatro brasileiro. Sábato Magaldi não se omitiu quanto a isso, e mesmo por isso torna-se necessário compreender o engajamento que o crítico da noite sempre manteve com o historiador do dia no cumprimento da função deste homem comprometido com a arte teatral.

Somente a partir dessa breve reflexão é que poderemos enfim nos colocar algumas perguntas acerca do olhar crítico e histórico de Sábato Magaldi sobre nosso teatro. Finalmente poderemos adentrar algumas discussões a respeito da relação deste crítico com os homens de teatro e com as diferentes concepções dessa arte, além de refletir a respeito do estabelecimento de um discurso em torno de determinadas realizações, que em alguma medida emergem no discurso crítico e historiográfico, dotadas de um caráter icônico para determinados momentos de nossa cena.

⁴⁷ Ibid., p. 68-69.

⁴⁸ Ibid., p. 88.

CAPÍTULO 2

SÁBATO MAGALDI CONTA ARENA: O OLHAR PARA DA TRAJETÓRIA DO TEATRO DE ARENA DE SÃO PAULO NAS PÁGINAS DA CRÍTICA TEATRAL DE SÁBATO MAGALDI

“Há quase um esnobismo em negar-se a existência da nossa dramaturgia: os autores deleitam-se na ilusão de que são os primeiros a fazer bom teatro no país; os intérpretes não precisam preocupar-se com os textos da língua, desejando apenas encarnar os heróis universais; e os críticos justificam-se inconscientemente a sua ignorância podendo acreditar, também, que inauguram, também a sua profissão. Não será nem a próxima geração a mudar essa perspectiva para exame do teatro brasileiro. Precisamos, antes de uma análise que possa mudar essa considerar-se rigorosamente sistemática da dramaturgia nacional, proceder ao levantamento e à publicação dos textos. Sem que se disponha dos documentos, será vã qualquer tentativa de elaboração de uma história do nosso teatro. Tateamos no escuro, emitimos juízos que poderão, à luz de novos dados, ser totalmente refeitos. Paralelamente à valorização que hoje se processa do teatro brasileiro, é tarefa obrigatória o lançamento das bases de nossa historiografia cênica. ”

Sábato Magaldi

Uma vez que o cerne dessa pesquisa se estabelece a partir de um olhar para as interpretações de Sábato Magaldi acerca da história de nosso teatro, enquanto crítico que declara-se comprometido com essa arte, não teria cabimento percorrer esse caminho sem debruçarmo-nos sobre o acompanhamento sistemático que o mesmo realizou junto a uma das mais relevantes companhias teatrais do país, especialmente notável na década de 1960, tendo em vista o olhar que já se construiu quando a aproximação dessas suas trajetórias, sendo possível afirmar que:

Magaldi se distinguiu sempre por uma postura engajada, de efetivo diálogo com a prática teatral e em especial com o teatro de Arena, tendo participado ativamente dos Seminários de Dramaturgia, importantíssimos para a subsequente valorização do autor nacional.⁴⁹

É notável que o Teatro de Arena de São Paulo, por décadas tem sido capaz de suscitar as mais diversas inquietações, desembocando inúmeras vezes em pesquisas de estudiosos que buscam compreender a trajetória de tal grupo e sua inegável relevância para diferentes momentos da arte teatral em nosso país. Isso porque de um modo geral podemos perceber a atuação do grupo, marcada por propostas e realizações, a que se pôde tantas vezes atribuir um caráter de ineditismo; seja por suas preocupações estéticas que desembocavam em grandes inovações em nossos palcos, seja pelas temáticas abordadas, capazes de refletir o indelével compromisso que buscavam estabelecer com as questões políticas e sociais. Assim, o Teatro de Arena acaba por atrair esses olhares atentos, por ter sido capaz de catalisar as inovações do tempo e lugar em que se inseria, no que diz respeito tanto a forma quanto ao conteúdo, tornando-se notável pela capacidade de nos dizer do Brasil de seu tempo.

Seu surgimento na década de 1950 localiza-se num momento crucial da história de nosso país. A recente democracia vivenciada naqueles dias abriu caminho para uma efervescência cultural, que sem dúvidas gerava espaço fecundo para as produções teatrais e as novas propostas. Estes eram dias também de muito entusiasmo para nosso teatro, especialmente por tratar-se de um período de diversas transformações que se avultavam já desde a década anterior, quando os debates acerca da modernização de nossa cena se intensificaram. Em síntese, o cenário cultural no país fervia sob a égide de uma geração

⁴⁹ BERNSTEIN, Ana; JUNQUEIRA, Christine. **A crítica teatral moderna**. In: FARIA, João Roberto (dir.). História do Teatro Brasileiro. Volume 2: Do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 168.

esperançosa quanto as promessas de um país mais integrado socialmente e mais relevante no cenário internacional.

O teatro brasileiro da década de 1950 já vivenciava avanços notórios. No que se refere ao aperfeiçoamento técnico, formação de plateia, especialização de atores, cenógrafos, figurinistas e encenadores, havia um crescimento evidente que carregava a marca de um esforço em prol da modernização de nossa cena, que se empreendeu de forma vigorosa ao longo de toda a década de 1940, momento que percebemos como crucial para a arte dramática no país, e para a configuração do que hoje conhecemos como o Teatro Brasileiro Contemporâneo. Tratou-se de um período no qual as tendências modernas começaram a ser incorporadas por grupos amadores, que buscavam uma mudança na forma de se fazer teatro e muitas vezes uma atualização tomando como referência a cena europeia.

É neste recorte temporal sobre o qual nos debruçaremos em breve reflexão, que se inserem os anos capitais para que se possa compreender a formação e a produção do Teatro de Arena dentro de seu contexto político, social e cultural. É também ao longo das décadas de 1950 e 1960 que, o mineiro de Belo Horizonte firma definitivamente os pilares que garantem a solidez de sua carreira de crítico teatral. Como já abordamos, tais pilares se fixam na estabilidade do terreno preparado por nomes de grande influência nos círculos acadêmicos e da imprensa paulista, lugares de grande importância para a consolidação da autoridade intelectual que circunda o discurso de Magaldi. Nosso crítico, portanto, não rompe com a rede de relações dos intelectuais da época, e nos importa manter isso em nosso horizonte à medida que nos permite construir um olhar menos ingênuo quando à sua produção e sua consagração nos lugares que ocupou.

Como buscamos apresentar no capítulo anterior, os caminhos de sua trajetória profissional e pessoal, permitiram a Sábato Magaldi experiências essenciais entre o principal eixo de produção cultural daqueles anos, a saber as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Com livre trânsito entre os homens de teatro destas metrópoles, nosso crítico estabeleceu-se enfim na capital paulista, onde já nos anos de 1950 ocupava um posto de considerável relevância enquanto crítico teatral, tendo em vista seu lugar junto ao *Suplemente Literário* do *O Estado de São Paulo*, jornal de grande circulação. Percebemos, portanto, a possibilidade de buscar entender a relação entre o crítico em busca de sua afirmação e seu encontro com um grupo em formação e em notável

crescimento, uma vez que ambos alcançam a consagração de sua relevância para a história de nosso teatro a partir deste período.

Dito isso, pretendemos ao longo deste capítulo apresentar o encontro dessas trajetórias, empreendendo um esforço interpretativo em busca de compreender, através das páginas da crítica teatral de Sábato Magaldi, o acompanhamento da trajetória do grupo em questão e a possibilidade de uma consequente elaboração de uma narrativa histórica acerca do mesmo. Através dos textos de recepção, pretendemos mapear construção de uma interpretação própria capaz de nos dar a conhecer aspectos essenciais dos caminhos e realizações desse grupo, através do viés interpretativo de Sábato Magaldi. Desse modo, mais adiante teremos a possibilidade de analisar em que medida essa interpretação se reelabora, ao dar subsídio para a construção de uma narrativa histórica em obras como *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo e Panorama do Teatro Brasileiro*, mais especificamente.

A trajetória do Teatro de Arena é bastante extensa, e não cabe ao propósito aqui estabelecido ir à exaustão no mapeamento dos textos de recepção de cada um dos espetáculos levados ao palco por esse grupo. Assim será possível notar que, a partir de questões essenciais para que se compreenda as tomadas de direções do Arena, serão trazidos para o centro de nossa discussão textos da crítica capazes de nos auxiliarem na compreensão dos caminhos pelos quais o grupo se enveredou, bem com a relevância das proposições apontadas por Sábato Magaldi, levando em conta sua estreita relação com o grupo.

Nesse caminho é possível perceber que, dentro dessa longa trajetória, alguns momentos ganham especial destaque e demoradas reflexões por parte do crítico, a saber o empenho do grupo em prol da nacionalização de nossos palcos e o esforço empreendido na consolidação do método coringa. Diante disso, esses contextos serão aqui explorados de modo mais longo tomando como ponto de partida a as reflexões do crítico acerca de tais momentos. Entretanto, vale lembrar que aqui são justamente a esses textos de crítica teatral publicados por Sábato Magaldi a que pretendemos dar protagonismo nesse capítulo, uma vez que é justamente a produção desse sujeito e a ressignificação de suas interpretações que mais nos interessam no caminho desta pesquisa. Por isso, advertimos que apenas mais adiante mergulharemos de modo mais atenciosos em obras de fôlego, nas quais nosso sujeito empreende um esforço pela construção de uma narrativa da história de nosso teatro, na qual muitas vezes suas interpretações e reflexões acabam por

ser resinificadas, de modo a dar corpo a uma reflexão que nos leva a pensar a construção de marcos e de uma memória histórica acerca do teatro brasileiro.

2.1 - O Teatro de Arena de São Paulo e a busca pela nacionalização dos palcos: brasilidade em cena

Os primeiros anos de existência do grupo foram pela experimentação. Assim, até 1956 o Teatro de Arena transitava por diferentes gêneros e autores em busca do estabelecimento de um repertório que respondesse a uma estética própria, consolidada pelo conjunto. A chegada de nomes como Augusto Boal⁵⁰, Gianfrancesco Guarnieri⁵¹, Oduvaldo Vianna Filho⁵², entre outros, conduz novos posicionamentos estéticos e políticos do grupo, que são determinantes para o momento de grande fôlego do Teatro de Arena a partir do ano de 1958, capaz de aplacar uma severa crise. O encontro com os textos de autores nacionais de grande fertilidade e o grande sucesso desses espetáculos, nos remetem a uma fase em que o Arena se compromete com a preocupação com o momento vivenciado por nossa arte dramática, uma preocupação de cunho político e estético.

No referido contexto, estabelecia-se ainda uma crítica direcionada a subordinação existente em nosso palco frente aos autores estrangeiros, crítica essa muitas vezes voltada às companhias atuantes naqueles anos e que ainda mantinham seu repertório pautado nos textos estrangeiros, como é o caso do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Inserido nesse cenário, o Teatro de Arena de São Paulo desde suas raízes, em alguma medida, lança questionamentos e procura estabelecer-se a partir de uma luta em prol da derrubada do

⁵⁰ Diretor, autor e teórico. Por ser um dos únicos homens de teatro a escrever sobre sua prática, formulando teorias a respeito de seu trabalho, torna-se uma referência do teatro brasileiro. Principal liderança do Teatro de Arena de São Paulo nos anos 1960. Criador do teatro do oprimido, metodologia internacionalmente conhecida que alia teatro a ação social. Texto extraído de: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4332/augusto-boal>>

⁵¹ Autor e ator. Nome de proa nos anos 1960 e 1970, ao lançar textos voltados à realidade nacional e discutindo, com densidade dramática, problemas sociopolíticos de impacto. *Eles Não Usam Black-Tie*, escrito por ele, abre o período da fase nacionalista do Teatro de Arena, do qual é integrante. Como ator, e eventualmente diretor, distingue-se pela busca de uma expressividade brasileira nas caracterizações. Texto extraído de: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6223/gianfrancesco-guarnieri>>.

⁵² Autor e ator. Participante ativo do Teatro de Arena, fundador do Centro Popular de Cultura da UNE e do Grupo Opinião, Oduvaldo Vianna Filho personifica a trajetória de uma luta contra o imperialismo cultural. Sua dramaturgia coloca em cena a realidade brasileira através do homem simples e trabalhador, sendo unanimemente considerada a mais profícua de sua geração, com textos como *Chapetuba Futebol Clube*, *Papa Highirte* e *Rasga Coração*. Filho do importante dramaturgo Oduvaldo Vianna, passa a ser chamado de Vianinha pela classe teatral e a imprensa. Texto extraído de : <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26597/oduvaldo-vianna-filho>>

tabu até então existente em torno do autor nacional. Desde sua fundação na década de 1950, o grupo aos poucos torna-se um dos maiores disseminadores da dramaturgia nacional e é justamente o movimento pela nacionalização de nosso palco que situa categoricamente o grupo dentro da história de nosso teatro.

Nessa altura, já são constantes algumas preocupações referentes à organização das companhias teatrais e de suas chances de se manterem ativas frente ao cenário que se estabelecia. Sábato Magaldi toca com certa frequência nisso, que ele considera problemas para esses grupos. Para ele o desdobramento do elenco e o processo de solidificação dos mesmos respondia a uma série de falhas nas encenações, que naturalmente seriam mais facilmente sanadas alcançando a almejada estabilidade. No entanto, uma grande questão por vezes levantadas em suas críticas dizia respeito a necessidade de organização e gerência desses grupos teatrais enquanto empresas, visto que, uma vez que a profissionalização era o objetivo, questões de ordem prática deveriam entrar em pauta, para que os insucessos econômicos não viessem a pegar de surpresa esses grupos. No caso específico do Teatro de Arena, essa instabilidade devia-se em grande medida a diminuta plateia para a qual o grupo se apresentava, fazendo com que mesmo grandes êxitos como *Eles não usam black-tie*, fossem por vezes insuficientes para cobrir com segurança o rombo financeiro de uma carreira menos bem-sucedida.

Vinha o Teatro de Arena de diversos malogros quando o êxito de “Eles não usam black-tie” lhe reanimou as forças e lhe deu posição privilegiada no atual panorama. A capacidade da casa de espetáculos, contudo, não lhe permite muita folga financeira. O lucro alcançado com uma encenação de sucesso não é suficiente para cobrir o “déficit” de um fracasso, e falta assim segurança a empresa. Precisa o Teatro de Arena de uma plateia maior para atingir a estabilidade tranquilizadora.⁵³

O referido êxito de *Eles não usam black-tie*, ocorre num momento decisivo do Teatro de Arena, que esteve antes disso a beira de encerrar suas atividades. O novo fôlego foi dado pela montagem do texto do jovem autor Gianfrancesco Guarnieri e dizia muito do projeto empreendido pelo grupo naqueles anos. Nesse sentido, como tantas vezes, o olhar para a trajetória do Arena acaba tendendo por segmentá-la em fases, estamos diante daquilo que seria a denominada fase de valorização do autor nacional, da chamada nacionalização de nossos palcos, através da discussão da realidade nacional, através da arte teatral em textos carregados de um posicionamento político marcadamente de esquerda. Desde *Eles não usam black-tie* e *Chapetuba Futebol Clube*, esse viés fica

⁵³ MAGALDI, Sábato. **O problema das companhias**. O Estado de São Paulo, São Paulo, Suplemento Literário, 17 mai. 1958, p.5.

evidente, o que requer um olhar mais atento e compreender como se deu essa virada em nossa cena através do Arena naquele período.

Tal fase, a qual por vezes nos referimos como sendo na história de nosso teatro uma fase “nacionalista” ou de “valorização do autor nacional”, é marcada impacto do espetáculo *Eles não usam black-tie*. A peça, provocativa ao habitual público das companhias de teatro do momento desde o título que ironizava suas vestimentas, de Gianfrancesco Guarnieri foi encenado por José Renato em 1958, estabelecendo uma relação com os conflitos urbanos do país e se colocando num debate de cunho notadamente social, escapando das armadilhas de impor uma visão pitoresca do morro, levando tais conflitos a público com autenticidade capaz de mostrar a cor local.

A montagem marca um período em que, a tônica das produções era dada por uma abordagem da realidade social do país e especialmente crítica quanto a negligência do Estado frente a situação do povo brasileiro. Esse esforço em prol de levar aos palcos autores nacionais e que fossem capazes de comunicar-se com um público sobre questões de nossa sociedade através de uma linguagem legítima, dialoga com uma época que em alguma medida debatia o anseio por estabelecer um teatro verdadeiramente nacional. Ainda que já houvesse um movimento nesse sentido, inclusive através de uma imposição para que as companhias encenassem uma peça brasileira para cada duas estrangeiras, parecia não ser o bastante para que a busca “brasilidade” estivesse enfim sob as luzes da ribalta.

O ideal seria apresentar o mais possível, peças brasileiras, mas o nosso repertório é insuficiente até para abastecer a absurda exigência da lei dos 2x1. Esquivam-se as companhias ao compromisso encenando textos infantis ou textos, na maioria, para adultos retardados, que estes têm público. Onde a função artística do teatro?

Não temos com essas considerações, o propósito de negar os sérios esforços que vem mantendo vivo, apesar de tudo, o teatro brasileiro. Gostaríamos apenas que todos os profissionais – empresários, diretores, interpretes – interrompessem um momento sua atividade vertiginosa para fazer um sereno e profundo exame de consciência.⁵⁴

Para Sábato Magaldi, no entanto, por um longo período esse empenho para que se apresentasse em maior escala peças brasileiras parecia vão. Embora houvesse um esforço ao qual não se pode negar a validade, parecia ferir de alguma forma a função artística e mesmo a autonomia do teatro. O simples cumprimento dessa obrigatoriedade não garantia o estabelecimento de uma arte teatral verdadeiramente brasileira, nem mesmo de

⁵⁴ Idem.

qualidade. Além disso, a comunicação com o público por vezes era preterida diante da escolha displicente de tais textos.

Por isso o texto de Gianfrancesco Guarnieri estabeleceu, a partir de temas e linguagens nacionais, um novo esforço de comunicação com o público e isso responde ao processo criativo e ao projeto de nacionalização de nossos palcos, que eram a pauta quente para o Teatro de Arena naquele momento. Ao tratar de temas como uma greve operária e apresentar personagens e seus problemas sociais e econômicos e mesmo os conflitos do “fura-greve”, *Eles não usam black-tie* atinge um êxito surpreendente e consegue longa carreira. A permanência do espetáculo por doze meses em cartaz e sua excursão pelo interior de São Paulo e Rio de Janeiro deram novo fôlego a companhia, que mergulhou ainda mais a fundo no propósito de valorização e estabelecimento de uma dramaturgia nacional. Preocupados com a qualidade do que se produzia e daquilo que levariam ao palco, impulsionaram o projeto do Seminário de Dramaturgia⁵⁵, de onde saíam textos para as montagens seguintes.

A concepção em torno do abasileiramento de nosso palco era nessa altura acompanhado da busca pela construção de uma identidade, de um teatro genuinamente nacional, e isso pedia mais do que apenas uma aproximação com os autores brasileiros já conhecidos. O grupo apontava para a necessidade de se pensar em novas formas e também novos conteúdos, não lhes bastava o palco como era concebido e ocupado até então, bem como veremos que os textos para a plena realização desses ideais germinavam do seio de todo esse debate, que se aprofundava no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo. Sábato Magaldi em seu acompanhamento e sua proximidade com o grupo nesse processo, mesmo em sua participação junto as atividades do Seminário de Dramaturgia, nos permite, através de seus textos, ter dimensão de como apostas do Arena para esse momento perpassavam propostas estéticas, que representavam um grupo que abandonava o palco italiano e se aventuravam no espaço reduzido de uma plateia de poucos assentos.

Acha-se em funcionamento, no Teatro de Arena, o Seminário de Dramaturgia. Não tem ele o caráter de curso, no qual um professor ensinaria aspirantes autores dramáticos as noções básicas da arte de escrever para o teatro. Com efeito, antes de passar aos seus trabalhos normais, o Seminário teve algumas palestras nas quais se ofereceram um panorama da linguagem dramática, princípios de dramaturgia e um balanço da atualidade cênica. Analisaram-se,

⁵⁵ Iniciativa do grupo, surgida no ano de 1958 com intuito de fomentar a criação de textos voltados para a realidade brasileira. Tal realização foi essencial dentro de um processo em que o grupo voltava-se para a investigação de uma dramaturgia própria, inseridos num contexto ainda de valorização do autor nacional.

também, alguns textos clássicos, como “Antigone”, de Sofocles, e “Casa de Bonecas”, de Ibsen, com o objetivo de apreciar o processo criador de dois grandes escritores. Mas os trabalhos mais interessantes do seminário começaram com o exame dos textos de seus próprios participantes. O jovem autor tem oportunidade de ler sua peça, discutir seus problemas e criticar, com os colegas, os resultados que alcançou.⁵⁶

O Seminário de Dramaturgia cumpria um papel fundamental para a realização dos anseios do grupo naquele momento. Ainda que cumprisse um papel didático, se distanciava bastante do formato de curso, uma vez que não havia a premissa de necessariamente “ensinar” aos aspirantes a autores a fórmula para o texto teatral. Mais do que isso, era lugar de debate acerca da linguagem dramática e a atualidade cênica, fundamentais para que se construísse um alicerce para a compreensão das propostas do grupo para a renovação cênica que se empreendia.

Serão muitas as peças produzidas por elementos do Seminário, utilizáveis pelas nossas companhias? A resposta deve ser dada dentro de alguns anos, pois não se pode pensar em reuniões desse gênero com espírito imediatista. Em face dos resultados artísticos de “Eles não usam black-tie” e “Chapetuba Futebol Clube”, o Teatro de Arena resolveu modificar sua política de repertório, encenando, quanto possível, peças brasileiras, oriundas de autores do Seminário. Estamos informados de que elencos novos do Rio de Janeiro desejam aproximação com os jovens dramaturgos paulistas, afim de aproveitar também suas peças. Desde que os trabalhos tenham valor, não há dúvidas de que serão encenados pelas melhores companhias profissionais.⁵⁷

Para além desses momentos de debates e contato com os clássicos, o aspecto mais atraente do Seminário de Dramaturgia se encontrava justamente no exame dos textos dos participantes, em que se fazia a leitura das peças dos jovens dramaturgos, discutindo-as em detalhes junto dos colegas. Depositavam-se no Seminário os anseios que dali saíssem os dramaturgos capazes de subsidiarem com seus textos a empreitada que se pretendia para nosso palco. Sabia-se, no entanto, que a real dimensão do impacto desse momento formativo e a relevância desses novos dramaturgos e das peças produzidas por ele, só se conheceria com o passar dos anos. Sábato Magaldi não se aventurava numa conclusão imediatista, mas ainda assim percebia o calibre de tal realização, especialmente para o Teatro de Arena empenhado em encenar, o quanto fosse possível, peças desses jovens autores brasileiros.

O que é animador acerca do grupo é que nenhum de seus elementos está distanciado dos demais problemas artísticos e humanos, não formando, assim, um círculo fechado. Uma das maiores preocupações de todos é criar consciência da realidade brasileira, a fim de que o teatro se torne de fato uma expressão dela. Com um nacionalismo saudável, que não procura apenas prevalecer-se da obrigatoriedade de apresentação de um texto brasileiro para dois estrangeiros, é de esperar-se que obras significativas e que se tornem uma

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Idem.

real expressão do nosso povo acabem por surgir de autores tão devotados à sua arte. O Seminário de Dramaturgia, nesse momento em que nosso teatro procura afirmar-se por todos os meios, está capacitado para constituir uma das forças mais vivificadoras do palco brasileiro.⁵⁸

Aquilo a que Sábato vai se referir como um “nacionalismo saudável”, era o cume a que se pretendia chegar com essa formação. O grupo tinha preocupações em comum e plena consciência dos problemas artísticos que o teatro brasileiro enfrentava, e por isso buscava a criação de uma consciência da realidade brasileira que se pretendia retratar. Essa ação, destaca Sábato, não dizia respeito a questões legais ligadas a obrigatoriedade da encenação de um texto brasileiro para cada dois textos estrangeiros que fossem levados ao palco pela companhia. Mais que isso, buscava-se que nossa dramaturgia fosse capaz de produzir obras significativas por si só, capazes de expressar em nossos palcos questões nacionais e que se fizessem relevantes dentro do rol de textos de nossa dramaturgia a ponto de chamarem pelas encenações. O Seminário de Dramaturgia prestava esse serviço à medida que servisse a uma dramaturgia que buscava firmar-se naquele período.

Não é exagerado, portanto, perceber dentro desse contexto que há em *Eles não usam black-tie*, uma centelha que incendiaria a criatividade do grupo, inscrevendo-o enquanto um dos conjuntos de maior representatividade em São Paulo na década de 1960. A partir dessa centelha seguiram-se diversos espetáculos que levavam aspectos do Brasil ao palco, numa séria incursão por peças de autoria nacional que fossem capazes de levantar questões brasileiras através de um olhar brasileiro. A partir do sucesso, que afastou a crise que ameaçava a existência do grupo, seguiram-se novas produções que seguiam os trilhos de trazer para o centro da discussão os problemas nacionais.

Após o sucesso de *Eles não usam black-tie*, segue-se o primeiro grande sucesso de direção de Flávio Rangel: *Gimba, o presidente do Valentes*, escrita também por Gianfrancesco Guarnieri, exigia cenicamente um palco de maiores dimensões, e por isso acaba sendo encenado no Teatro Maria Della Costa, uma vez que o produtor Sandro Polloni se interessa pelo texto. Os personagens da favela e representação da dura realidade dos morros sinaliza para uma consonância em relação ao sucesso precedente. Sábato Magaldi percebe o caminho que parecia levar de *Eles não usam black-tie* à *Gimba* com certo otimismo, especialmente em relação aos sinais de estabelecimento concreto de um teatro verdadeiramente nacional.

Tantos valores bastariam para deixar o crítico inflado de satisfação, porque *Gimba* contém muitas das qualidades que se reclamam permanentemente do

⁵⁸ Idem.

teatro nacional. O impulso honesto de todos – imprensa e espectadores – é o de prestigiar uma montagem expressiva de tantos pontos de vista em nosso panorama cênico.

Já alcançamos, porém, um estágio em que não é possível permanecer na atitude primária do elogio irrestrito ou da condenação categórica. Há alguns anos atrás, justificava-se uma benevolência real com as tentativas serias do nosso palco, porque era necessário impor politicamente uma nova mentalidade artística, demolindo a herança perempta que procurava perpetuar-se.⁵⁹

Nessa crítica, em que Sábato demora-se em análises mais densas do segundo espetáculo emplacado por Gianfrancesco Guarnieri, muito da continuidade de temas e tipos sociais dos personagens do sucesso anterior é apontado. Ainda que a ambiência do morro fosse a mesma, em *Gimba* os personagens se faziam parecer mais genuinamente pertencentes àquela realidade. Ainda assim o crítico percebe uma queda no que ele chama de “sinceridade artística” em relação ao espetáculo anterior. Isso porque, ainda que com defeitos aparentes, especialmente relativos a imaturidade artística do autor, *Eles não usam black-tie* demonstrava uma força criadora mais evidente. Os avanços na construção da segunda peça são reconhecidos, entretanto o crítico também não hesita em apontar para o prejuízo no resultado final em decorrência de uma busca por apoio nos esquemas dramáticos tradicionais.

É muito comum ver-se, em qualquer arte e especificamente na literatura e a dramaturgia, que uma obra, por não esgotar de todo o veio expressivo de um autor, se prolonga em outra, que se torna o tema para moldá-lo em direção diversa. Nesse sentido, *Gimba* é feita com o que sobrou de *Eles não usam black-tie*, embora o cenário seja muito mais adequado ao conflito. Em *Eles não usam black-tie*, a favela carioca servia de moldura romântica, simbólica de possível vida comunitária, já que o problema narrado era urbano, decorrente da formação dos grandes centros industriais. As personagens de *Gimba* são mais naturalmente do morro, onde, pelas condições de vida, impostas pela sociedade, tendem a proliferar os criminosos e os malandros. Não obstante a ambientação ajustada, a peça perdeu em sinceridade artística e em contundência, na denúncia social. Dramática e ideologicamente, *Gimba* representa um recuo que não consegue passar despercebido.

Poderíamos omitir a questão política, que em princípio não deve turvar o juízo estético, se a nosso ver os dois aspectos não estivessem tão fundidos no macrocosmo da peça. *Eles não usam Black-tie* apresentava defeitos de estrutura, em face da imaturidade artística do autor, mas na indisciplina de muitas cenas havia uma força espontânea altamente criadora. *Gimba* esforçou-se por ser melhor construída e, ao invés de terem sido dominados certos vícios estruturais, escamotearam-se sem inteiro êxito as deficiências com o apelo para o receituário teatral. O texto abdica de uma forma própria de narrativa para apoiar-se nos esquemas tradicionais de fatura dramática o que acarretou o recurso a personagens com funções consagradas desde a tragédia grega. Essa mitização (ou mistificação, se se quiser) da realidade do morro adoçou a mensagem do autor, tornou-a candente para os ouvidos mais delicados, fez do texto pretexto para um lindo espetáculo, libreto para uma quase comédia musical, enfraquecendo o que poderia haver de sólido e eficaz.⁶⁰

⁵⁹ MAGALDI, Sábato. De “Black-tie” a “Gimba”. O Estado de São Paulo, São Paulo, Suplemento Literário, 9 mai. 1959, p. 5.

⁶⁰ Idem.

No que diz respeito ao processo criador do dramaturgo, Sábato traz também para o centro de sua análise o fato de haver, em *Gimba*, uma retomada de funções desempenhadas por personagens na peça anterior. A retomada de conflitos e tipos de relação do sucesso que fora *Eles não usam black-tie*, surge como dado de uma constante, presente na obra de Gianfrancesco Guarnieri naquele momento, que opta por inserir em sua nova trama uma fórmula que já havia funcionado anteriormente junto ao público.

Vários personagens retomam em *Gimba* a função desempenhada em *Eles não usam black-tie*. Não vai nessa afirmativa nenhuma crítica, mas simples verificação para estudo do processo criador do dramaturgo. Já que todos os autores apresentam constantes invariáveis na obra, Amelia e Rui constituem um contraste de amor espontâneo e irresponsável com *Gimba* e Guió como apareciam em *Black-tie* Therezinha e Chiquinho em relação a Maria e Tião. Jesuino era na primeira peça o malandro venal, como Mãozinha em *Gimba*, que se completa com a função de mensageiro. Há, nas duas peças, o mesmo compositor de sambas, cujas obras circulam com o nome de outros. O encontro de *Gimba* consigo mesmo aparenta-se ao de Tião em *Black-tie*, e sua estrutura ética, apesar dos caminhos diversos, é semelhante, porque ambos se prendem a consciência do mal. A mãe Romana, de generosa humanidade, transforma-se em Guió, amante de grandeza incontestável. Carlão reúne as funções do pai e do amigo solícito do texto de estreia. Não houve, porém, repetição, desenvolvendo-se as personagens às vezes em coordenadas mais amplas.⁶¹

Enfim, após apontamentos contundentes quanto aos erros e acertos da segunda peça do dramaturgo, o crítico reitera sua constante preocupação com o estabelecimento de um teatro verdadeiramente nacional, em diálogo com os autores nacionais e afirma a maturidade do dramaturgo em questão do domínio do instrumento do teatro. Desse modo justifica as críticas dispensadas ao espetáculo, na busca por caminhos que sejam capazes de erigir em firmes bases a dramaturgia brasileira que se pretende, advertindo-nos uma vez mais quanto ao compromisso do crítico junto a arte teatral.

Com *Gimba*, Gianfrancesco Guarnieri confirma que é dramaturgo nato e domina o instrumento do teatro como poucos nomes entre nós. Talvez, para o espectador que se tenha entregue ao sortilégio do espetáculo do Teatro Maria Della Costa, nossa crítica ao texto possa parecer severa em demasia. Não pusemos em dúvida, porém, as qualidades fundamentais do autor, importantes para o papel que lhe cumpre exercer na dramaturgia brasileira. Apontamos os descaminhos de *Gimba*, para que sua terceira peça não represente um novo e mais perigoso retrocesso.⁶²

Para voltamos novamente nosso olhar para as realizações do Teatro de Arena, sempre subsidiados pelas questões centrais levantadas nos textos de crítica teatral de Sábato Magaldi, não podemos nos furtar a compreender o significado da encenação de *Chapetuba Futebol Clube* dentro dessa trajetória. O texto era também descendente da valorização dos jovens autores nacionais envolvidos com o Seminário de Dramaturgia, e

⁶¹ Idem.

⁶² Idem.

usufruída do frisson em torno do grupo após o estrondoso sucesso de *Eles não usam black-tie*. Em 1959, quando o Teatro de Arena levou aos palcos o texto de Oduvaldo Vianna Filho, sob a direção de Augusto Boal, a empreitada em prol de um teatro verdadeiramente nacional era indiscutivelmente a grande bandeira do Teatro de Arena, ao das novas propostas estéticas empreendidas pelo grupo.

O realismo psicológico buscado pelo grupo nesse período, tem lugar na encenação de *Chapetuba F.C.*, que tem mais uma vez como personagens os pobres e os desvalidos. O mundo do futebol, já significativo para a brasilidade perseguida, serve de pano de fundo para uma trama que gira em torno das paixões despertadas pelo esporte e das inúmeras trapaças que por vezes determinavam a conclusão de alguns campeonatos. Os bastidores do futebol e as artimanhas da cartolagem se revelam a partir do funcionamento de um pequeno time que vislumbra alçar voos maiores.

No entanto, “Como encarar *Chapetuba F.C.*?”. É justamente com esse questionamento que a crítica de Sábato Magaldi se inicia, dando o tom do que é um de seus textos de maior relevo para pensarmos a atuação do crítico em questão frente as realizações do Teatro de Arena. O peso daquilo que se levava ao palco era inegável. No entanto, Sábato fazia, através de duas ponderações, o convite a uma reflexão quanto ao lugar que aquilo teria em nosso teatro quando pensado de maneira mais ampla. Além disso, algumas das ressalvas feitas pelo crítico, parecem encontrar lugar na precária “maturidade dramaturgica” do autor, ainda estreante, que por vezes gera um descompasso mesmo que por excesso de zelo em algumas dimensões.

Chapetuba incorre em insuficiências que beiram a inverossimilhança. Nota-se que o autor se escravizou a noção de conflito, segundo a qual devem sempre estar contracenando opositores permanentes ou ocasionais. A peça descamba as vez, por isso, para um equivalente dramático da briga de galos, em que os contendores não se concedem um instante de repouso, e há pouca transição psicológica. É evidente que as discussões, que em princípio se justificam pelo clima de nervosismo que antecede os grandes prélios, levam o desempenho em certas cenas a inevitável melodramaticidade. O autor carrega as cores nas reações.⁶³

Tais ponderações referem-se ao que no momento fora um dos grandes problemas apontados por Sábato em relação a *Chapetuba*; por vezes o pecado do excesso é o que mais salta aos olhos. A intensidade das ações, especialmente dos momentos de conflito pesam no tom da peça que beira muitas vezes a inverossimilhança. O próprio crítico, no

⁶³ MAGALDI, Sábato. **Problemas e “Chapetuba F.C.”**. O Estado de São Paulo, São Paulo, Suplemento Literário, 4 abr. 1959, p. 5.

entanto, percebe tratar-se de um problema gerado talvez pelo excesso de zelo por parte do dramaturgo, que possivelmente em razão de sua imaturidade comete tais exageros. Mesmo a construção dos personagens demonstra o excessivo cuidado na busca por deixar nenhum deles em segundo plano, zelando pelo desenvolvimento psicológicos dos mesmos e dando-lhes a chance de definir-se diante do público.

A generosidade criadora do dramaturgo espraia-se na preocupação até abusiva de não deixar nenhuma personagem em segundo plano, sendo todas merecedoras de se carinho. As várias criaturas têm oportunidade de definir-se – em determinada cena se abirão para o público de molde a não deixar dúvidas sobre sua verdade. O pecado em *Chapetuba* é de excesso. O desvelo do dramaturgo às vezes acompanhou em demasia o itinerário de cada personagem, retendo-o amorosamente na pintura dos caracteres quando o painel ganharia com o contraste das figuras em plano diverso ou a fusão mais completa da história num ritmo coeso. Apresentam-se desequilíbrios na estrutura pelo objetivo de que todas as personagens tenham, cada um por sua vez, ensejo de manifestar-se.⁶⁴

A minúcia na construção do texto, é vista pelo crítico como fator que revelaria a imaturidade dramaturgica do autor, tomando como base *Black-tie*, que para ele é vista como uma modelo ideal. Esse aspecto é posto ainda como algo que dá ao espetáculo um tom quase didático, que para Sábato Magaldi distancia-se grandemente de uma dramaturgia autêntica. O demasiado cuidado na preparação de cada cena, embora fosse capaz de tornar a peça mais digerível ao público médio, acabava por sufocar o enredo num quase didatismo. Mais uma vez a análise do crítico pesa sobre a questão da inexperiência, que não são inesperadas e nem mesmo inválidas. A experimentação desses autores é legítima diante do processo de criação e de leitura dos mesmos dentro do contexto do Seminário de Dramaturgia, e tem imenso valor pelo papel que cumprem na missão da nacionalização de nosso palco, empreendida pelo Teatro de Arena naqueles anos. Os apontamentos do crítico sinalizam enfim, para o olhar atento que o mesmo dedicara às realizações do grupo e ao projeto empreendido pelo mesmo.

As peças bem arrumadas na aparência podem construir o gaudio do público médio, que fica satisfeito em perceber a preparação ordeira para cada cena e para o desfecho. Mas a dramaturgia autêntica está longe desse jogo mecânico de relaxamento e tensão, preparo e ataque. *Chapetuba*, sob esse aspecto, encontra-se no justo limite em que um pouco mais de indicações mergulharia dos diálogos em fácil didatismo.⁶⁵

Apesar ressalvas feitas a *Chapetuba*, especialmente em relação ao excesso de cuidado do autor, que leva a peça a tender a um quase didatismo que arrisca roubar-lhe a autenticidade, o crítico reconhece de pronto a relevância de Oduvaldo Vianna Filho, no

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Idem.

modo pelo qual o jovem autor entra e se estabelece de pronto na dramaturgia brasileira. Mais do que reconhecer-lhe o talento e o significado da realização do espetáculo para os caminhos do teatro brasileiro, Sábato atribui ainda grande valor a política feita pelo Teatro de Arena em prol da emancipação de nossa cena que enfim, nos poderia fazer capazes de orgulharmo-nos de nossa dramaturgia, genuinamente brasileira.

Oduvaldo Viana Filho entra na dramaturgia pelo grande caminho. Essa estreia é muito mais que a simples estreia de um autor talentoso: ele se coloca, desde já, na primeira linha do nosso teatro, entre os poucos dramaturgos que merecem consideração. Prestigiar o espetáculo do Arena é fazer a única política elevada para a emancipação da cena brasileira. É contribuir, conscientemente para que possamos em breve orgulhar-nos de nossa literatura dramática.⁶⁶

No período que correspondeu ao final da década de 1950 e início da década de 1960 – o mesmo que assistiu à expansão da proposta de valorização do autor nacional⁶⁷ pelo Arena e as encenações que seguiram o clima de entusiasmo do enorme sucesso de *Eles não usam black-tie* – o país vivenciava um clima permeado por promessas de um aprofundamento de uma jovem democracia que aflorava após um duro período ditatorial, que fora marcado pela censura aos artistas e intelectuais.

Além disso, a empreitada pela valorização do autor brasileiro e nacionalização de nosso palco, dentro da perspectiva do nacionalismo crítico, ganhava corpo. O Teatro de Arena reafirmava a cada oportunidade a fase em que nos encontrávamos, em que o autor brasileiro estava em evidência e era encenado mais do que nunca. Nossa matéria prima dramática enfim encontrava espaço e o abasileiramento de nossos palcos se consumava graças a formação e atuação de diretores e encenadores envolvidos nesse mesmo ideal. Para Sábato, essa nacionalização apenas tinha sentido devido a uma transformação também no sentido da arte teatral, que começava a abandonar os ares de puro entretenimento e passavam enfim a oferecer o que o crítico chama de “espetáculos empenhados”. Enfim, em seus costumeiros balanços de final de ano Magaldi não deixa de atribuir a importância cabida ao Teatro de Arena por carregar essa bandeira, que já era capaz de influenciar e servir de ponto de partida para outras companhias.

O Teatro de Arena concluiu todos os seus comunicados à imprensa com a frase: “Ano do autor brasileiro”. A luta pela imposição de nossa matéria prima, recrudescida nos últimos anos, tornou-se amplamente vitoriosa. O nacionalismo no teatro (sem que essa política implique estúpida recusa da colaboração estrangeira de mérito), é hoje um fato consumado. São brasileiros,

⁶⁶Idem.

⁶⁷ Quando nos referimos aos empreendimentos de nacionalização do palco bem como de valorização do ator brasileiro o fazemos em relação a perspectiva do chamado “nacionalismo crítico”, que prezava pelo destaque das camadas subalternas da sociedade como protagonistas dos conflitos

também, os diretores estáveis das principais companhias. Os encenadores estrangeiros em atividade são assimilados aos ideais aceitos pela maioria pensante. Mas, a nós pelo menos, o simples caráter de brasilidade nunca satisfez, e acharíamos até saudável presentear a outros países elementos nascidos nessas terras. A nacionalização do teatro só teria sentido se acompanhada de uma real consciência de seus problemas e dos valores a afirmar. E foi esse, sem dúvida, o grande e específico passo dado em 1960: as companhias começaram a oferecer espetáculos empenhados, libertando-se da condenação a ficar no puro entretenimento ou do desejo de exprimir uma arte desvitalizada. (...)

No Teatro de Arena, a tendência não se fez sentir especialmente, porque ela já era sua bandeira, cujas cores não foram alteradas e serviram de exemplo e ponto de partida para as experiências das outras empresas.⁶⁸

Na década de 1960, deu-se ainda o retorno de José Renato⁶⁹, que vinha de um estágio na França. Sua presença impulsionou uma série de realizações que buscavam colocar em prática a noção de teatro popular, que desembocaria no esforço de reatualizar os clássicos da dramaturgia numa fase que ficou conhecida como a nacionalização dos clássicos. Numa perspectiva ajustada a concepção brechtiana, essa fase resultou em grandes realizações, em que foram encenados baluartes da dramaturgia como: *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Brecht em 1962 e *Mandrágora* de Maquiavel no mesmo ano.

No entanto, após do desligamento de José Renato em 1962, o Arena passa a ter entre seus sócios Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, que tocam o grupo num momento de imensas expectativas. Entretanto as perspectivas promissoras que moviam os setores mais progressistas da sociedade, se encerraram numa total desilusão com o Golpe de 1964. Em abril daquele ano, resistência dos setores mais conservadores da sociedade frente aos avanços que se esboçavam encontraram-se finalmente no poder, com deposição do presidente democraticamente eleito João Goulart. A partir daqueles avanços e debates acerca das reformas sociais que vinham se construindo desde a queda do Estado Novo seriam barrados, frustrando imensas expectativas de setores confiantes no estabelecimento de uma democracia madura em nosso país.

A desagregação de tais projetos que vinham se colocando como uma possibilidade de avanço, configurou-se num momento de completa desilusão para os setores que até então sentiam-se entusiasmados com os caminhos da nova política brasileira. Esse momento de desencanto, inevitavelmente, desembocaria numa reformulação de todo

⁶⁸ MAGALDI, Sábato. **Considerações de fim de ano**. O Estado de São Paulo, São Paulo, Suplemento Literário, 31 dez. 1960, p. 5.

⁶⁹ Diretor. Fundador e idealizador do Teatro de Arena, diretor do espetáculo *Eles Não Usam Black-Tie*, considerado divisor de águas, que introduz o nacionalismo no teatro brasileiro. Texto extraído de : <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349684/jose-renato>>

aquele contexto político através da formulação de uma resposta que frutificaria entre os intelectuais e ainda mais particularmente entre o meio artístico brasileiro. A autocrítica dos projetos derrotados da esquerda brasileira, a reflexão diante da frustração da revolução que não chegou a acontecer, eram questionamentos que encontrariam lugar entre os movimentos artísticos no Brasil.

2.2 - *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*: “Desapiedada autocrítica, é o menos que se pode dizer dessa análise...”

A partir do Golpe de 1964 e da instauração do governo militar, muitas das peças que faziam parte do repertório da companhia, inclusive as brasileiras passaram a ser proibidas pela censura. O grupo deparava-se então com a necessidade de encontrar novas formas de se comunicar com seu público e driblar a censura. Musicais que tratavam de grandes temas da história nacional foram a saída encontrada por Boal e Guarnieri, e estas criações foram também lugar de consolidação de um novo sistema de encenação, um procedimento cênico-interpretativo desenvolvido e consolidado pelo Teatro de Arena através das montagens dos musicais em questão.

Através dos musicais *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), temos a oportunidade de acompanhar como o Teatro de Arena lidou com os anseios e questionamentos dos primeiros anos do regime militar e do recrudescimento da censura, por se tratarem de produções realizadas no período entre o golpe que instaurou o regime militar no Brasil e o Ato Institucional nº 5 que fechou ainda mais o cerco da censura no país. O grupo lançava sua voz, através dos espetáculos, num período onde a resistência se fazia mais necessária do que nunca diante de uma conjuntura repressiva, e era ainda uma realidade possível, em que ainda não se colocavam com tanta veemência sobre os artistas, as violentas represálias dos censores.

(...). De parceria com Augusto Boal, Guarnieri elaborou, sucessivamente, em 1965 e 1967, *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Os heróis históricos dos títulos serviam apenas para acobertar o exame da situação atual, exortando o público à resistência contra o regime iníquo imposto a população. A violenta repressão que se seguiu ao Ato Institucional nº5, de 13 de dezembro de 1968, estimulou nos autores marcada subjetividade, que não omitiu um delírio explosivo. Para a dramaturgia de Guarnieri, que em *Zumbi* e *Tiradentes* adotou uma postura extremamente racional, a introspecção foi benéfica.⁷⁰

⁷⁰ MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004, p. 304.

Os espetáculos encenados diante desse novo cenário político que se impunha, empreendiam um esforço no sentido de estabelecer um elo, uma comunicação entre artistas e público, tomando o passado como escudo para debater questões relativas a seu próprio tempo.⁷¹ Uma vez que o público do Teatro de Arena era majoritariamente estudantil, essa identificação construía-se através de um questionamento direcionado às questões políticas e sociais que estavam na agenda dos movimentos de esquerda. Nesse contexto em que, mais do que nunca, o teatro se impôs enquanto arte social e politicamente engajada, os musicais foram lugares importantes na busca pela compreensão do fracasso do movimento de resistência frente a investida dos militares.

O Teatro de Arena, que partia de uma concepção que enxergava a cultura como um elemento essencial para a revolução brasileira, encontrava-se então diante da derrota desse projeto. Dessa forma, o conjunto adentra a década de 1960 com a necessidade de então se reinventar para que seja capaz de comunicar-se com seu público, que partia de uma identificação com o projeto de esquerda diante desse cenário de quebra de expectativas. Através do olhar para esse momento e especialmente para a realização desses musicais é possível, em alguma medida, compreender as especificidades desse grupo.

Especialmente os primeiros anos que se seguiram ao golpe de 1964, assistiram a uma grande movimentação do setor artístico na busca por formas de se comunicar com seu público e continuar levantando questionamentos quanto ao contexto político e social do país naquele momento. A esperança na revolução socialista à brasileira talvez tivesse ficado para trás, mas a convicção no papel da cultura para enfrentar os tempos que se abatiam sobre os revolucionários não. Contudo, mesmo que tenha sido um momento frutífero para se pensar as relações cada vez mais estreitas entre teatro e política, o teatro político não podia ser pensado como uma voz uníssona. Diante disso, nos preocupa poder compreender as especificidades do Teatro de Arena, que adota uma perspectiva de formar e educar o espectador sem que isso deixe de proporcionar também divertimento. Num outro viés se pode pensar o Teatro Oficina, outro expoente da arte teatral engajada

⁷¹ Aqui nos deparamos com a estratégia que busca ressignificar obras ou momentos históricos a partir da possibilidade de estabelecer um diálogo com as questões de seu próprio tempo. Mais do que valer-se do passado como um escudo para abordar problemas do presente, vale refletir sobre os usos dessas alegorias já discutidos em minúcia na obra RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: EDUSC, 2002.

politicamente na contestação ao regime militar e a sociedade burguesa – ao qual nos dedicamos de maneira mais pormenorizada em outro momento dessa narrativa –, que a partir de uma perspectiva agressiva buscava desmascarar a morbidez da sociedade.

Arena conta Zumbi estreia em 1965, inaugurando também esse novo procedimento que seria denominado como Sistema Coringa. Em cena, todos os atores fariam todos os papéis, possibilitando o distanciamento entre ator e personagem. Um coringa seria responsável por conduzir a narrativa e estabelecer o elo entre o enredo e a plateia, e a identificação de personagem em cena se daria pelo uso de algum adereço para identifica-lo. O grande sucesso de *Zumbi* se atribui, com grande frequência, as músicas de Edu Lobo. Tanto que anos mais tarde, em razão da excursão do espetáculo aos Estados Unidos, em uma crítica⁷² do ano de 1969, Sábato ressalta o papel determinante da música para a manutenção do ritmo da trama e seu sucesso entre os espectadores.

O passado quatro anos desde a estreia, e sem o ardor polêmico daquele momento, é possível decompor com frieza os vários aspectos do espetáculo. O seu maior mérito se encontra, sem dúvida, na fusão do texto de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal com a música de Edu Lobo, desfilando, principalmente na primeira parte, ao menos meia dúzia das melhores criações do compositor. O ritmo musical mantém permanente a tensão no desempenho, que é vibrante, cheio de irreverência.⁷³

Tanto em *Arena conta Zumbi* quanto em *Arena conta Tiradentes*, o grupo recupera narrativas e personagens ligados a movimentos libertários derrotados do Brasil pré-independência, numa analogia evidente as mobilizações progressistas do Brasil pré-1964 que acabaram derrotadas pela ascensão dos militares ao poder. Nesse esforço, por compreender a derrota da resistência e construir um momento de identificação entre artistas e plateia, a música surge como um recurso estético fundamental e esboça-se em *Zumbi* uma nova forma teatral que será aprimorada em *Tiradentes*: o Sistema Coringa.

Arena conta Zumbi baseava-se essencialmente no romance *Ganga Zumba* de João Felício dos Santos, sobre a resistência no contexto do Quilombo dos Palmares no século XVII, mas comunicava-se com o público numa clara analogia ao momento em que se inseriam e a importância da resistência frente a opressão que se impõe a ela. Esse primeiro ensaio do Sistema Coringa vem de uma tradição em formação desde o golpe de 1964, de

⁷² Tal crítica, datada do dia 12 de agosto, encontra entre o grande número de textos de crítica teatral de Sábato Magaldi que foram reunidas no grande volume “Amor ao Teatro”, que engloba sua produção entre os anos de 1966 e 1988.

⁷³ MAGALDI, Sábato. **Amor ao teatro**. São Paulo: Sesc Edições, 2014, p.92.

musicais engajados politicamente, e por seu estrondoso sucesso foi remontado pelo grupo em momentos de abalo financeiro, pelo apelo certo que tinha com o público. Nessas retomadas, não somente o público, como também a crítica especializada, voltava mais uma vez sua atenção ao que o Arena “contava”.

A retomada de personagens históricos e de um momento em que a resistência se fez imprescindível ao povo negro, não encontrava grandes obstáculos para se comunicar com a atualidade e o público. Talvez carregando um pouco no tom, que insistia em apresentar uma relação dicotômica entre oprimido e opressor, e tendo esbarrado em suas próprias limitações, ainda assim o grupo teve êxito junto ao público, com sucesso de bilheteria e grande repercussão das músicas que guiavam o enredo.

Esses primeiros passos, do que viria a ser o Sistema Coringa, já permitem-nos pensar numa análise pautada no conceito brechtiano de distanciamento. A não associação do personagem a um ator específico ou a sua imagem era possibilitado por esse sistema, em que nenhum personagem estaria determinado a ser interpretado por um único ator em específico. A história é narrada, e não somente interpretada. O desenvolvimento e aprofundamento desse método se estabeleceria mais à frente em *Arena conta Tiradentes*, e responderia também as necessidades e escolhas de um grupo que se apresentava para um público reduzido e que não poderia contar com um elenco tão inchado quanto algumas de suas montagens exigiria, num modelo que não fosse o do Sistema Coringa.

Os elementos da luta, da resistência e do comodismo ganhavam o palco do Arena e tocavam em questões extremamente atuais. Cabia entre palco e plateia não somente a autocritica de uma esquerda derrotada em sua resistência e em seus planos fracassados de uma revolução que não aconteceu, mas também o questionamento quanto aos silêncios cotidianos que tornavam todos um pouco cúmplices e coniventes dos desmandos de um governo autoritário. Não só questiona, como instiga e convida à luta e a rebeldia que não se deve abater pela derrota, que não seria se não um momento de uma guerra que ainda estava por ser lutada.

São amplas as possibilidades de comunicação do espetáculo com o público e o momento social e político do Brasil em que se inseria. Tantos deles encontram-se mapeados por Cláudia de Arruda Campos⁷⁴, que empreendeu um esforço em perceber as

⁷⁴ CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectiva, 1988. A obra, resultado da dissertação de mestrado desenvolvida junto ao Departamento de Letras Clássicas Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da

referências ao cenário daqueles dias, que se pode notar em alusões a figuras políticas, práticas de guerra e repressão e até mesmo a própria retórica habitual de um sistema que exaltava determinados valores da pretensa sociedade em construção, enquanto marginalizava e criminalizava a oposição política dos chamados “subversivos” a quem se deveria perseguir.

São composições que partem do uso de estratégias alegóricas, que apenas adquirem significado em função do repertório do público e dos temas caros para aquele momento tantas nuances do espetáculo que, ainda hoje, nos chamam a atenção, como o ainda embrionário Sistema Coringa que se experimentava naqueles dias, antes mesmo que levasse esse nome. Entretanto pulsava a cada apresentação, para o diminuto público do Arena, a crítica que a resistência histórica de *Zumbi* era capaz de fazer ainda aos dias que se enfrentavam nos primeiros anos do regime militar. Faz-se também a crítica da nociva aliança⁷⁵ das classes trabalhadoras com os ditos setores mais progressistas da burguesia brasileira, interpretação que emerge ainda mais em *Arena conta Tiradentes*. Enfim, *Zumbi* representava o início de uma trajetória que se tornaria clara de fato a partir de *Tiradentes*, em que se teorizaria de fato o Sistema Coringa enquanto um novo método de encenação que daria as diretrizes para próximas produções do conjunto.

O sistema “Coringa” é o aprofundamento e a cristalização da técnica já experimentada em *Arena conta Zumbi*. Como teoria, coloca-se no apogeu, sendo a mais inteligente formulação de um encenador brasileiro. O texto de *Tiradentes* é incomparavelmente superior ao de *Zumbi* e supera as limitações propositais a que ele se submeteu. Entretanto, *Zumbi* era um espetáculo muito mais vivo e comunicativo, de uma disciplina contagiante de comicidade.⁷⁶

Arena conta Tiradentes seria igualmente uma realização coletiva⁷⁷, de autoria também assinada por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, e realizada dentro de uma

Universidade de São Paulo, empreende um esforço de sistematizar algumas das principais realizações do Arena debruçando-se sobre as temáticas abordadas, as influências assimiladas pelo grupo e especialmente sobre a relevância adquirida pelo mesmo no momento histórico em que foram atuantes. Ao longo desse capítulo, no entanto, optamos por não nos debruçar sobre as interpretações construídas pela autora uma vez que o centro da discussão proposta para esse momento é perceber o olhar da crítica para a trajetória do grupo. Mais adiante será determinante retomá-la em nosso trabalho para que possamos refletir acerca da reelaboração das interpretações de crítica teatral na construção de conhecimento histórico sobre a História do Teatro Brasileiro.

⁷⁵ As críticas ao pacto policlassista tinham espaço nas discussões levantadas pelos artistas e dramaturgos do período. Ainda sobre isso é possível encontrar denso debate em : PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

⁷⁶ MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p.80.

⁷⁷ Vale ressaltar que as atribuições de “criação coletiva” de algumas obras nesse período deram-se a partir de um consenso e, deste modo, quando hoje temos essas referências ao buscarmos por tais obras, não devemos excluir o debate do processo criativo que nos revela que a autoria do texto em questão carrega a marca de Guarnieri e Boal.

concepção de grupo priorizada pelos integrantes do Arena. Mesmo preocupados com a realização de uma pesquisa histórica, o mote de suas produções ainda respondia a busca por uma mobilização utilitária desse conhecimento, que deveria servir ao debate voltado para questões do presente, explorando, portanto, a construção de alegorias capazes de ressignificar temas e obras em função de um projeto estético e político. Voltados para esse compromisso esses sujeitos libertavam-se para que no processo criativo pudessem explorar a sensibilidade necessária para tocar naquilo que lhes era mais caro no momento. Desse modo, em *Tiradentes* assim como em *Zumbi*, um movimento de resistência do período colonial emerge para fazer pensar no momento presente, numa análise política e social bastante elaborada e ainda mais afinada do que a anterior, sendo já capaz de tecer uma crítica aos moldes capitalistas e a luta de classes que parecia mais palpável dentro do contexto histórico que se levava ao palco naquele momento, pois “desvendar estruturas capitalistas torna-se mais fácil em *Tiradentes* onde não se tem, como em *Zumbi*, a oposição entre duas sociedades absolutamente heterogêneas, mas contradições dentro da mesma sociedade regida pelas leis do lucro, do capital”.⁷⁸

Mais uma vez o Teatro de Arena comunicava-se com seu público e com seu tempo, traçando um paralelo entre momentos históricos. Dessa vez os enredos que desembocaram no golpe de 1964 são postos no centro da discussão através metáfora da Inconfidência mineira, e novamente a crítica ao movimento que pretendia subverter a ordem vigente vê-se derrotado diante das forças que a abafam:

Na perspectiva adotada pelos autores, o paralelismo se estabelece de maneira rigorosa, servindo para diagnosticar tanto as causas do malogro da Inconfidência como daqueles que, dentro do Governo João Goulart e por intermédio dele, pretenderam subverter a estrutura antiga do país. Inconfidência palaciana seria o seu epíteto pejorativo, bem como os indiciamentos revolucionários, feitos recentemente sem a participação do povo, significaram um jogo de cúpula, destinado ao inevitável esvaziamento.⁷⁹

Encenada pela primeira vez em 1967, *Arena conta Tiradentes* trazia consigo a preocupação de pela primeira vez explicar o Sistema Coringa, que agora encontrava-se aperfeiçoado. Dessa vez mais do que narrar a história, mais do que a peça em si, a comunicação com o público se estreitava ainda mais, atingindo um novo nível ao levar ao espectador os aspectos mais essenciais do processo criativo que precede a encenação que se viria a assistir. Mais do que o funcionamento do espetáculo e a explicação do

⁷⁸ CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)**. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 101.

⁷⁹ MAGALDI, Sábato. **Arena conta Tiradentes**. O Estado de São Paulo, São Paulo, Suplemento Literário, 01 jul. 1967, p. 5.

Sistema Coringa, o público ficaria a par das escolhas que direcionaram aquela realização. Tais escolhas, estéticas e políticas, são responsáveis pelo produto final que se leva ao palco e a forma como se escolhe abordar aquelas temáticas, narrar aquela história e comunicar-se com o momento histórico vivenciado.

A adoção do Sistema Coringa em *Tiradentes* exigia uma maior preocupação com a identificação dos personagens, que deveriam ser reconhecidos individualmente, não sendo mais suficiente identificá-los como parte de blocos antagônicos como havia sido em *Zumbi*. A variação dos atores que interpretam cada um dos personagens dentro desse método pediria então marcas e adereços que permitissem essa identificação dentro da dinâmica proposta da encenação, uma vez que apenas o protagonista era representado por um único ator pela maior necessidade de identificação do mesmo.

Um grande mérito do espetáculo, assim, é o de abandonar o preconceito de um estilo único. Como preferir, nas manifestações artísticas modernas, esse ou aquele ismo, quando todos exprimem aspectos da nossa experiência? Quem sabe até, dentro de cinquenta anos, alguns ismos que parecem contradizer-se não serão enfeixados como ramos de um único tronco da arte? Parece-nos salutar essa beberagem por todo canto, desde que não se instaure o caos estilístico, e a unidade é produzida pela presença do Coringa, comentador e também personagem, que entra numa cena quando cabe preencher um vazio, exatamente como no jogo de cartas.

A justaposição de estilos exprime também um dos impasses da criação moderna, esgotada na tarefa de inventar sempre uma pequena originalidade. Ao invés de acrescentar um novo ismo, que exclua os demais, talvez seja mais fecundo tentar uma síntese de todas as expressões, na procura da consolidação de um monumento. Esse ou aquele ismo não passa de uma fórmula raquítica, dentro da complexidade das manifestações de hoje. Enfrentar sem pudor esse desafio enriquece a pesquisa de “Tiradentes”.

Outro aspecto positivo do espetáculo está na identidade das teorias de encenação e literatura dramática. Pode-se afirmar que a peça ilustra o primeiro sistema nacional de montagem, o que o método de representação foi motivado pelas exigências específicas do teatro. Já aí se nota um parentesco inicial com Brecht, que desenvolveu paralelamente, na sua dramaturgia e nos espetáculos do “Berliner Ensemble”, a teoria do teatro épico.⁸⁰

Naquele momento o Método Coringa atingia seu ápice e Sábato Magaldi reconhecia nessa realização o potencial de uma nova forma que, ao invés de tentar sobrepor-se as demais criando um novo estilo, expressava a busca pela síntese das expressões até então empregadas. Assim, numa aproximação notável com a teoria brechtiana⁸¹ do Teatro Épico, o Sistema Coringa buscava afirmar-se, através dessa realização enquanto o primeiro sistema nacional de montagem.

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Vale apontar que, enquanto o crítico reafirma aspectos que permitem notar um caráter de aproximação com a teoria brechtiana, as críticas passam ao largo de um aspecto de distanciamento importantíssimo entre as produções do Teatro de Arena (especialmente na fase de implementação do Sistema Coringa e dos musicais “Arena Conta) a o pensamento de Bertold Brecht. A presença marcante dos heróis nessas

A síntese de estilos se completa com a síntese dos dois métodos fundamentais do teatro moderno - Stanislavski e Brecht unidos com o propósito e se vivenciar uma experiência e ao mesmo tempo comentá-la para o espectador.⁸²

Percebe-se que possivelmente a adoção de tal método de encenação gerava certo estranhamento e talvez mesmo alguma confusão na plateia, mas respondia agora a uma escolha estética elaborada e necessária dentro da realidade do conjunto. Justamente quanto ao protagonista cabem algumas críticas, a exploração nada inédita de uma imagem romantizada de Tiradentes, análoga a Jesus Cristo. Desse modo acabam frustradas as expectativas em torno das possibilidades de abordar essa figura a partir de outros aspectos, oferecendo mais uma vez essa identidade heroica do personagem histórico da Inconfidência Mineira.

Denota-se enfim a existência de um inimigo, portanto a possibilidade de evitá-lo. Tanto em *Zumbi* quanto em *Tiradentes*, esse inimigo é um poder que age de modo a frear ou derrotar os movimentos em questão. A interpretação que aponta para a existência de uma autocritica da própria esquerda, é aquela que percebe nesse inimigo uma alusão às alianças estabelecidas com os setores progressistas na burguesia brasileira às vésperas do golpe, e nessa aliança o prelúdio do fracasso do projeto revolucionário que se encaminhava.

Há crítica impiedosa e suave autocritica, se entendermos como tal o reconhecimento de culpa de Tiradentes. Abandonou-se adesão incondicional aos derrotados, que enfraquecia Zumbi. O que resta da complacência fica contido agora na suposição da existência de uma linha correta, embora incapaz de tomar a direção do processo. E não é pouco. A verdade, a linha correta, é carregada pelo herói com o qual o espectador pode, e até deve, pelos recursos usados na concepção o personagem, identificar-se. Ninguém precisa assumir a carapuça de intelectual nefelibata, burguês pseudo-revolucionário ou traidor. Basta confirmar-se a Tiradentes, exemplo de postura revolucionária, assim como a ele aderem os autores da peça.⁸³

O diálogo com a realidade social em que se insere e a comunicação direta com a plateia permanecem na ordem do dia para o Arena. O conjunto, através desse novo épico, mergulhado a fundo no Sistema Coringa, dessa vez explicado e teorizado, ainda se preocupa em primeira instância com as questões de seu próprio tempo, e mais uma vez elabora a crítica a resistência derrotada. Essa nuance, pouco sutil, não escapa ao olhar do

montagens afasta-se do pensamento do dramaturgo que repelia de certa forma a presença e a necessidade dessa figura. Enquanto Boal faz a defesa da necessidade de heróis nacionais, Brecht, em outro extremo, deixou-nos máxima afirmada em *Galileo Galilei*, que aponta a pobreza da nação que precisa de heróis.

⁸² Idem.

⁸³ CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)**. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 107.

crítico, que de maneira sistemática esteve acompanhando a trajetória do conjunto, o que fica claro ao lermos em Sábato Magaldi:

Arena Conta Tiradentes é a história da Inconfidência Mineira, revista como autocrítica da esquerda, em face da política daquele momento. Os autores sublinharam, nos episódios de 1791, as correspondências com a situação brasileira de 1967, de molde a explicar a derrota de 1964. O texto conclui com uma exortação para o aparecimento de heróis que proclamem a liberdade a liberdade, sempre que necessário.⁸⁴

Tendo em mente as questões já apontadas por Sábato Magaldi em outros textos de crítica teatral, sabemos de sua preocupação quanto à necessidade de administração das companhias e grupos teatrais enquanto empresas. Diante disso, o crítico não se furta a análise da utilidade prática do Método Coringa naquele momento para o Arena. Tratava-se de uma solução econômica para um impasse. O Teatro de Arena contava com poucos assentos na plateia, de modo que uma produção demasiadamente onerosa não era viável, tendo em vista a possibilidade de público pagante. Além disso, o palco diminuto impedia também um espetáculo com um elenco muito numeroso. Dessa maneira, o Coringa era também uma saída para que o grupo não estivesse condenado a levar a público apenas peças de poucos personagens. Além de representar a criação de seu próprio sistema de representação, o Método Coringa solucionava problemas de ordem prática e econômica do grupo.

A solução encontrada por Boal racionaliza ainda um problema de natureza econômica: pela área limitada da arena e pelo número reduzido de assentos na plateia (150), a produção não deve ser dispendiosa, sob pena de não pagar-se. Em termos tradicionais, o grupo só levaria peças de poucas personagens, com prejuízo do alcance artístico, ou aceitaria como condição normal de trabalho o déficit. A circunstância de interpretarem os atores vários papéis, além de facultar o efeito do estranhamento, permite concentrar o desempenho num núcleo pequeno e fixo, que se desdobra em numerosas personagens. Um papel pode ser encarado numa cena por um ator e na seguinte por outro, e assim sucessivamente, de acordo com as necessidades da distribuição. Com essa liberdade, a personagem não se confina as características de um intérprete, incorporando os achados de todos.⁸⁵

No entanto, a solução trazida pelo Método Coringa era resposta àquelas questões que se abatiam sobre o Arena. A dificuldade de garantir uma margem segura de lucro com uma plateia reduzida pode ter sido determinante para o encontro dessa solução. Somente assim, uma peça que trazia um maior número de personagens caberia nos limites do palco de arena, sem que o déficit da companhia fosse parte dos planos. Entretanto, ainda que

⁸⁴ MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 74.

⁸⁵ MAGALDI, Sábato. **Arena conta Tiradentes**. O Estado de São Paulo, São Paulo, Suplemento Literário, 01 jul. 1967, p. 5.

tenha sido um recurso de considerável sucesso e uma importante inovação em termos de encenação, Sábato atentava para os perigos da repetição exaustiva desse modelo:

Ganhou sobretudo a liberdade de movimentos, com ampliação imensa do horizonte, dentro de um esquema reativamente simples de trabalho. Julgamos, porém, que esse método é uma decorrência dos problemas específicos do Arena e que não seria aplicado com o mesmo rendimento na dramaturgia tradicional. Ele está intimamente ligado a figura do Coringa em cena, “deus-ex-machina” que preside a apresentação. No próprio Arena, julgamos perigosa a repetição do sistema, pelo cansaço que inevitavelmente provocaria no espectador.⁸⁶

Tiradentes vem enfim cristalizar o Sistema Coringa, já experimentado desde *Zumbi*. Dessa vez, a técnica atinge seu apogeu, e mesmo por isso é a essa montagem que se remete crítica de grande acuidade de Sábato Magaldi. A inteligência da formulação e da execução não lhe permite duvidar que se trata de um texto mais rico do que *Zumbi*, superando limitações que foram severamente mais sentidas por este. Numa perspectiva diversa o crítico aponta, entretanto, que a extrema racionalização do espetáculo, que recupera a narrativa da inconfidência mineira e faz com que o mesmo perca um pouco do “encanto”, o que se trata apenas de um cansaço frente ao molde de realizações do grupo.

O sistema “Coringa” é o aprofundamento e a cristalização de uma técnica já experimentada em “Arena conta Zumbi”. Como teoria, coloca-se no apogeu, sendo a mais inteligente formulação de um encenador brasileiro. “Tiradentes”, como texto, é incomparavelmente mais rico que “Zumbi”, e supera as limitações propositais a que ele se submeteu. Entretanto, “Zumbi” era um espetáculo muito mais vivo e comunicativo, de uma indisciplina contagiante de comicidade. A racionalização excessiva de “Tiradentes” rompeu-lhe o encanto o impacto teatral. Mas sentimos que, nessa menor comunicação, uma parte da responsabilidade cabe a volta do mesmo processo, que já faz até o público sem preconceitos políticos referir-se um pouco enfadado ao “jeito de sempre do Arena”.⁸⁷

Talvez frente ao receio desse desgaste do público em relação à forma que, para o Teatro de Arena, vinha se tornando habitual, Sábato encerra a crítica ressaltando o reconhecimento da maturidade atingida pelo grupo, mas temendo também que a chegada a esse auge possa significar o início de um declínio ao dizer: “Não queremos que o Arena, agora que alcançou maturidade teórica e a melhor realização dramática de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, principie também seu declínio.”⁸⁸

Opondo-se a questões específica do espetáculo, como o uso excessivo da música e a pouca profundidade psicológica dada ao personagem de Gonzaga, o que se sobressai da crítica de Sábato Magaldi é a ideia da existência de uma autocrítica da esquerda. Essa

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ Idem.

interpretação, própria do crítico em questão merece ser discutida em mais profundidade uma vez que pode ser repensada perante a interpretação de Décio de Almeida Prado⁸⁹ que tem um olhar afiado justamente ao apontar a ausência dessa autocrítica no espetáculo, embora proclame do prefácio de *Zumbi, Tiradentes*:

O tempo é o daquela espécie e interregno entre 1964 e 1968, entre a ameaça e a consecução de um regime duramente ditatorial. O Arena, não podendo contar com uma revolução vitoriosa da atualidade, vinga-se contando duas revoluções abortadas do Brasil Colonial, a de Zumbi e a de Tiradentes. Ao passar de uma para a outra saía do simples ataque ao inimigo – a eterna direita, instalada ontem como hoje no poder – para examinar, com doses iguais de severidade cívica e de irreverência, o que falhara em 1964.⁹⁰

Para Magaldi, no entanto, o *Tiradentes* levado ao palco, servia para repensar o fracasso do projeto de subverter as estruturas postas no Brasil a partir da derrota dos inconfidentes, numa crítica as alianças que ao se estabelecerem, frearam os planos revolucionários, forjando-se, portanto, uma interpretação capaz de supor da possibilidade de se evitar esse fracasso, a frustração das expectativas existentes e enfim o próprio golpe.

Na perspectiva adotada pelo texto, o paralelismo se estabelece de maneira rigorosa, servindo para diagnosticar tanto as causas do malogro da Inconfidência como daqueles que, dentro do Governo João Goulart e/ou por intermédio dele, pretenderam subverter a estrutura antiga do País. Inconfidência palaciana seria o seu epíteto pejorativo, bem como os incitamentos revolucionários, feitos no início da década sessenta, sem a participação do povo, significaram um jogo de cúpula, destinado ao inevitável esvaziamento.⁹¹

O sucesso reiterado transforma esse modelo numa fórmula segura para o Arena. O grupo recorre a remontagem de *Zumbi* e investe no *Arena Conta*, que não se encerra por aí. A fase de experimentação e aprimoramento da técnica é simbólica para o grupo, e dá-se poucos anos antes da prisão e exílio de Augusto Boal, que representa uma ruptura significativa em sua trajetória, esta que se encerraria pouco tempo depois. Desde a imposição do autor nacional em nossos palcos, resposta de uma luta em prol do

⁸⁹ Crítico, ensaísta e professor. O mais influente crítico teatral paulista ao longo de todo o seu exercício profissional, que se inicia em meados da década de 1940 e segue até fins dos anos 1960. Autor de inúmeros ensaios de interpretação da história do teatro brasileiro e emérito professor em diversas escolas. Torna-se professor de filosofia em colégios e, junto à *Escola de Arte Dramática - EAD*, desenvolve profícua carreira, ministrando teatro brasileiro, estética e história do teatro, desde a fundação da escola até 1963. Escreve sobre teatro, de 1941 a 1944, na revista *Clima*. De 1946 a 1968, colabora como crítico teatral no jornal *O Estado de S. Paulo*, onde edita o Suplemento Literário, a partir de 1956. Uma seleção de críticas para o matutino está reunida em três volumes: *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*, 1956; *Teatro em Progresso*, 1964, e *Exercício Findo*, lançado em 1987. Texto extraído de: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3751/decio-de-almeida-prado>>.

⁹⁰ CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 17.

⁹¹ MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 74-75.

abrasileiramento de nosso teatro, até a ousadia da criação de um novo método de encenação, o Teatro de Arena viu suas realizações, seus sucessos e fracassos, sistematicamente impressos nas páginas da crítica teatral, em textos assinados por um amante do teatro que também naquele contexto estabelecia seu lugar enquanto baluarte da crítica teatral em nosso país. A incontestável posição, de reconhecida autoridade intelectual no ramo, que Sábato Magaldi ocupava até os últimos dias de sua carreira constituiu-se em terreno firme, e deu-se nesse período em que o crítico assistia também de perto a constituição de um grupo teatral para o qual ainda olhamos como um dos mais significativos em seu período de atuação.

Nesse sentido, buscamos esboçar ao longo desse capítulo, caminhos possíveis para um primeiro esforço no sentido de análise da forma como a atuação do Teatro de Arena de São Paulo aparece nos textos que sistematizam a recepção desses espetáculos, a saber mais especificamente os textos de crítica teatral de Sábato Magaldi. Isso nos vale uma vez que nos interessa nesta pesquisa, pensar não somente a formação, a atuação e a produção desse intelectual, mas também refletir acerca de sua presença e a proximidade de sua atividade junto aos grupos de Teatro. Nos serve o caso do Teatro de Arena por tratar-se da trajetória de um grupo que se firma num momento em que o crítico também encontra seu lugar e constitui a autoridade de seu discurso intelectual.

A partir desse breve olhar e análise de seus textos de crítica teatral, pudemos tatear a construção de uma interpretação dos caminhos de nosso teatro, nos fornecendo subsídios para, enfim compreender de que forma essas interpretações acabam por serem tomadas, em alguma medida, como interpretação histórica. Aqui dedicamos nosso olhar para a forma como tem sido interpretada, a realização desse grupo, tendo em vista sua relevância no cenário político e social das décadas de 1960 e 1970. Em alguma medida, esse exercício tem nos levado a pensar ainda na forma como a trajetória desse grupo tem sido inscrita na História do Teatro Brasileiro, e nas múltiplas escritas dessa história que nos levam ao questionamento inicial que tem movido os caminhos dessa pesquisa.

Ou seja, numa reflexão que temos pretendido elaborar ao longo desta pesquisa, vale ressaltar de que forma temos percebido a interpretação da crítica teatral, especificamente através dos escritos de Sábato Magaldi, preocupando-nos com as relações da arte teatral e o tempo que se insere, num olhar de perspectiva também historiográfica. Mais do que isso, torna-se essencial pensar as páginas da crítica teatral também como lugar de lutas, onde as interpretações que se inscrevem não se desvinculam

de uma determinada concepção de teatro. Trata-se de um lugar de disputas também pela instituição de uma memória e até mesmo da consolidação de uma interpretação histórica dos momentos de nosso teatro. Enfim, nos encaminhamos ao ponto de retomar o questionamento essencial, ao repensar como essa interpretação tem se tornado referência ao ser reelaborado em pesquisas e narrativas que versam sobre momentos da história de nosso teatro.

Dessa forma, partimos dos questionamentos que moveram a confecção deste capítulo para, enfim, avançar na discussão que se desdobrará no próximo capítulo, buscando compreender de que modo a interpretação impressa nas páginas de crítica teatral de Sábato Magaldi é reelaborada e ressignificada pelo crítico em suas obras panorâmicas, nas quais o mesmo propõe-se a pensar momentos do teatro brasileiro, a inserção desses grupos numa narrativa histórica e a própria concepção da atividade crítica que permeia seus escritos.

Assim sendo, teremos subsídios para pensarmos finalmente de que modo a interpretação de Sábato Magaldi acerca da história de nosso teatro têm se cristalizado como uma interpretação dominante e de que modo isso reverbera na busca pela construção de um saber histórico sobre nosso palco. Não se trata de perceber somente a maneira como sua interpretação fixa-se nas páginas de crítica teatral, nem mesmo de observar o significativo impacto que suas ponderações têm diante do grande público e como as mesmas ecoam entre os homens de teatro, mas também de perceber de que modo essas interpretações são ressignificadas na tentativa de organização de uma narrativa histórica. Somente a partir dessas discussões, poderemos propor um entendimento mais amplo acerca da construção de uma narrativa histórica e o estabelecimento de um lugar de referência para pesquisas históricas que acabam, em alguma medida, se constituindo em torno dos escritos de Sábato Magaldi, que assume por vezes o papel de historiador de nosso teatro diante de sua longa atuação enquanto crítico e de seu compromisso como espectador dessa arte.

CAPÍTULO 3

SÁBATO MAGALDI: CRÍTICO E HISTORIADOR

Ainda está por escrever-se uma História do Teatro Brasileiro. Somente quando se fizer um levantamento completo dos textos se poderá realizar um estudo satisfatório de todos os aspectos da vida cênica – dramaturgia, evolução do espetáculo, relações com as demais artes e com a realidade social do país, existência do autor, intérprete e dos outros componentes da montagem, presença da crítica e do público. Por enquanto, mesmo que seja imensa a boa vontade, se esbarrará em obstáculos intransponíveis. Talvez a tarefa não seja de um único pesquisador: exige busca paciente em arquivos e jornais, leitura de alfarrábios e inéditos, a esperança de que se publiquem documentos inencontráveis. Todos fornecemos subsídios para a obra que – acreditemos – um dia virá a lume.

Sábato Magaldi

Como herdeiros, que sabemos ser de gerações que vivenciaram a ampliação do corpus documental das pesquisas em história, por vezes nos permitimos o conforto de falar de um lugar que já não é tão refém da necessidade de demorar-se em longa defesa, quanto a legitimidade dos diálogos com os objetos artísticos em nossas pesquisas. Achamo-nos, no entanto, em meio a uma ebulição de novos questionamentos teórico-metodológicos e diferentes abordagens historiográficas que nos pedem que continuemos a ampliar nosso referencial teórico, e tal abertura não deixa de oferecer-nos novos desafios em nosso ofício.

Tomar a arte teatral como objeto de nossas pesquisas, nos demandou um trânsito por terrenos nem tão simples de caminhar. Isso porque fomos postos logo em contato com linguagens específicas, que seriam necessariamente parte de nosso referencial para construirmos um conhecimento histórico: a crítica teatral. Quando tratamos da História do Teatro Brasileiro, muitas vezes somos apresentados a tais acontecimentos pela pena dos críticos teatrais, que, não raro, foram alçados ao status de historiadores de nosso teatro. Tal lugar foi desse modo ocupado ao longo de décadas, seja por ausência de interesse ou de possibilidades, devido à ausência de historiadores que por um longo período não se fizeram presentes nessa seara.

Não é grande mistério que os nomes responsáveis por grande parte da literatura sobre a História do Teatro brasileiro, a saber Yan Michalski⁹²; Décio de Almeida Prado; Sábato Magaldi, são críticos teatrais que estiveram empenhados não somente em registrar a recepção daquilo que se produzia em nossos palcos. Esses nomes estiveram envolvidos em momentos cruciais de nossa arte teatral, sistematizando os anseios da classe intelectual em prol da atualização de nosso palco, atuando junto aos homens de teatro por um teatro de qualidade, e mesmo preocupando-se em organizar narrativas históricas que nos dessem

⁹² Teórico, crítico e ensaísta. Destaca-se no meio teatral como um dos mais combativos e inteligentes críticos de teatro do país, acompanhando um período de revoluções cênicas e também de repressão e censura política.

Seu nome foi forjado pela família para dar-lhe fuga em um navio, depois que os pais foram sequestrados pelo regime nazista. Yan Michalski chega ao Rio de Janeiro aos 12 anos. Em 1955 frequenta o curso da companhia O Tablado, onde faz suas primeiras experiências como ator e como diretor teatral, participando de mais de treze montagens até 1963. Formado em direção teatral pela Fundação Brasileira de Teatro - FBT, diploma-se com a primeira turma da escola em 1958, tendo como professores Adolfo Celi, Gianni Ratto e Ziembinski. Texto extraído de: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7000/yan-michalski>>

a conhecer os caminhos de nosso teatro, ainda que não ambicionassem assinar a história definitiva de nosso teatro.

O crítico não é um sujeito para o qual possamos olhar a partir de uma única dimensão, em especial tendo em vista os questionamentos que movem esta pesquisa. Isso porque não se trata de um espectador comum com o privilégio de tornar públicas suas impressões, sobre os espetáculos, anotadas num rascunho. Nem tão pouco é um homem de paixões aviltadas, que o levam a enaltecer ou depreciar aquilo que assiste a partir meramente de seu gosto particular. Seu papel como formador de opinião, seu compromisso com a arte a que se dedica e seu lugar enquanto produtor de documentos são aqui levados em conta a todo momento.

Ao longo do primeiro capítulo pudemos ser apresentados à dimensão da multiplicidade de Sábato Magaldi enquanto crítico, intelectual e historiador, sujeito capaz de ocupar a cadeira do espectador, as páginas de um jornal de grande circulação e, enfim, as prateleiras dedicadas às obras de história de uma livraria. Diante disso, e tendo em mente a complexidade a que somos apresentados quando encaramos esta figura, nos cabe pensar a dimensão alcançada pelos discursos impressos nas páginas de crítica teatral. Cabe, enfim, pensar também o processo que leva esses discursos a serem ressignificados em sua transposição para páginas que carregam o peso de uma narrativa histórica.

Dessa maneira, antes de adentrarmos os meandros da organização dessa narrativa histórica a partir da produção do crítico, faz-se necessária uma reflexão sobre a tarefa à que se propõe a crítica teatral enquanto gênero literário. Não se trata de atribuir-lhe a responsabilidade de ser capaz de descobrir algo na obra ou no autor e revelar ao público leitor. À crítica cabe tão somente notar as validades, sendo capaz de articular para isso seu repertório e linguagem.

Pois, se a crítica é apenas uma metalinguagem, isto quer dizer que sua tarefa não é absolutamente descobrir “verdades” mas somente “validades”. Em si, uma linguagem não é verdadeira ou falsa, ela é válida ou não: válida, isto é, constituindo um sistema coerente de signos (...) Pode-se dizer que a tarefa da crítica (esta é a única garantia de sua universalidade) é puramente formal, não consiste em “descobrir”, na obra ou no autor, alguma coisa de “escondido”, de “profundo” de “secreto”, que teria passado despercebida até então (por que milagre? Somos nós mais perspicazes do que nossos predecessores?) mas somente ajustar, como um bom marceneiro que aproxima apalpando “inteligentemente” duas peças de um móvel complicado, a linguagem que lhe fornece sua época (existencialismo, marxismo, psicanálise) à linguagem, isto

é, ao sistema formal de constrangimentos lógicos elaborados pelo próprio autor segundo sua própria época.⁹³

O crítico, ainda que não seja imbuído da responsabilidade de nos “revelar” qualquer sentido oculto da obra, mobiliza seu repertório em prol do público leitor. Se a obra não necessita de revelações sobre si, igualmente ela não é, jamais, completamente clara. Diante disso, a atividade crítica é única medida que pode adquirir um caráter, essencialmente formal ao mesmo tempo que estabelece juízos estéticos numa sistematização da recepção.

Assim pode travar-se, no seio da obra crítica, o diálogo de duas histórias e de duas subjetividades, as do autor e as do crítico. Mas esse diálogo é egoisticamente todo desviado para o presente: a crítica não é uma “homenagem” à verdade do passado, ou a verdade do “outro”, ela é construção e inteligência de nosso tempo.⁹⁴

Do ponto de vista do trabalho intelectual desempenhado, as interpretações estabelecidas nas páginas de crítica teatral, são por vezes responsáveis por dar certo respaldo a uma obra, atestando a validade de sua produção. Esses textos, além de serem tomados como um “norte” para as produções artísticas, oferecem também ao grande público uma síntese da recepção. A posteriori, os historiadores são responsáveis por alçarem esses textos à condição de fonte documental, oferecendo a possibilidade de um diálogo não somente com a obra, mas com o momento de sua realização. Tal dinâmica nos leva a pensar a ressignificação desses textos por parte de seus próprios autores, quando os mesmos se propõe a elaboração de uma narrativa histórica, em que voltam seus olhares para seus próprios escritos enquanto documentos capazes de responder por um momento histórico, localizado no tempo e no espaço, tanto no que se refere aos acontecimentos, como aos próprios questionamento que guiavam sua produção enquanto críticos.

Nos capítulos precedentes buscamos adentrar a constituição de Sábato Magaldi, sua produção enquanto crítico teatral, a multiplicidade de sua formação. Pudemos ainda tomar contato com sua concepção de crítica teatral, bem como com a noção de teatro implícita em seus escritos. Mais do que isso, através de um mergulho em seus textos de crítica a respeito de espetáculos do Teatro de Arena de São Paulo, pudemos acompanhar a trajetória desse grupo por meio dessas páginas que também eram munidas de

⁹³ BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 161.

⁹⁴ Ibid. p. 163.

interpretações acerca dos caminhos de nosso teatro, das expectativas, das realizações e mesmo dos insucessos a partir do olhar desse crítico.

Em obra posteriores, que a partir daqui procuramos discutir, Sábato Magaldi mobiliza seu repertório e sua atuação de décadas como crítico teatral, em torno do esforço de apresentar de forma sistematizada ao grande público um panorama do teatro nacional e mesmo um balanço que nos permite acessar suas reflexões. Tais obras abrangem um recorte temporal mais amplo, e são capazes de nos dar um importante subsídio acerca das produções de nossa cena teatral. Podemos ainda ter dimensão da forma como a atividade crítica e a organização dessas narrativas se dão para o autor em questão.

Se vamos perseguir a urdidura dessas obras de Sábato Magaldi, vale apresentar minimamente aquelas que emergem com mais destaque nas discussões desse capítulo. Em *Panorama do Teatro Brasileiro*, obra publicada em 1962, o autor busca apresentar um panorama histórico das realizações da arte teatral no Brasil, desde as primeiras manifestações dramáticas, a saber o teatro jesuíta, que datam do século XIV, passando pelo estabelecimento da comédia de costumes, às primeiras manifestações da modernidade em nosso palco alcançando as produções das últimas décadas do século XX. Apêndices acrescentados e edições posteriores tratam das tendências contemporâneas de nosso teatro.

Ainda que nessa obra o crítico não subverta a ordem cronológica dos acontecimentos ao organizar sua narrativa, é possível perceber pela forma que os mesmos nos são apresentados, que os capítulos vislumbram mais do que períodos, intervalos de tempo e aquilo que se destaca a cada intervalo. Os textos nos remetem a momentos de nossa dramaturgia que ganham destaque pelas mãos do autor devido as realizações, movimentos e transformações ocorridas, havendo especial destaque a acontecimentos *sui generis*, como os que são capazes de elevar nosso teatro ao status de modernidade.

Na obra introdutória *Um palco brasileiro: O Arena em São Paulo*, o crítico apresenta brevemente ao público leitor a trajetória do Teatro de Arena desde seu início, que se percebe bastante ligado à Escola de Arte Dramática de São Paulo, com forte influência do TBC, até o momento que parece fixar o grupo na história do teatro brasileiro, através da afirmação do autor nacional em nossos palcos. Nessa obra, adquire destaque também a narrativa acerca das diferentes fases do grupo, como o ciclo dos musicais e a implantação do Sistema Coringa.

Em *Cem anos de teatro em São Paulo*, Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, contemplam o centenário do jornal O Estado de São Paulo a partir da ótica da produção da arte teatral na cidade ao longo desse período. O crítico, atuante no jornal em questão, aliou-se a outra grande conhecedora de nosso palco num empreendimento que, apresenta ao leitor um panorama que ultrapassa informações de nomes, datas e obras, nos guiando por elementos do juízo crítico a partir de uma perspectiva histórica.

Sábato Magaldi é, sem dúvidas, um dos nomes de maior peso de nossa crítica teatral, e apresenta nesses escritos o resultado de acompanhamento e estudo aprofundado de momentos cruciais de nossa dramaturgia, não raro tomado como uma referência essencial para uma reflexão sobre autores, textos e movimentos significativos de nosso teatro. A partir dessas obras, encontramos um aporte para pensar acerca da elaboração de narrativas históricas a partir da interpretação da crítica teatral e, enfim, podemos propor uma reflexão a respeito do modo como a história do teatro brasileiro tem sido produzida a partir da particularidade da perspectiva desses sujeitos.

Não se apresenta em qualquer uma dessas obras a ambição de estabelecer-se como obra definitiva da História do Teatro Brasileiro. A dimensão a impossibilidade de dar conta da multiplicidade de realizações dessa arte em nosso país, coloca-se como um ponto de partida para o crítico, que busca apresentar o esforço de contribuir para essa construção a partir de uma perspectiva sua assumindo que, “Talvez apenas uma verdadeira História do Teatro Brasileiro, realizada por vários estudiosos, possa satisfazer a legítima curiosidade dos leitores.”⁹⁵

A construção de sua obra, referencia-se em outros escritos que anteriormente vislumbraram, em seu tempo, apresentar panoramas de nosso teatro, abrangendo mais do que somente a literatura dramática.⁹⁶ Embora o crítico não destoe das obras anteriores no que se refere a periodização adotada para narrar as realizações de nosso teatro, é perceptível que a obra organiza-se em prol de “compreender os caminhos percorridos pela dramaturgia para que, no decorrer do século XIX, emergisse um teatro que pudesse ser identificado como nacional”.⁹⁷

⁹⁵ MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6ªed. São Paulo: Global, 2004, p.7.

⁹⁶ Entre essas referências merecem destaque as obras *História do Teatro Brasileiro*, de Lafayette Silva e *O Teatro no Brasil*, de J. Galante Silva. Ambos são pensados ao lado da obra panorâmica de Sábato Magaldi numa reflexão que busca compreender a construção da historiografia de nosso teatro no capítulo *Construção Historiográfica da História do Teatro Brasileiro na obra* GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro Brasileiro: Ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012

⁹⁷ MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6ªed. São Paulo: Global, 2004, p.71.

Desse modo, ao pensar na obra de Sábato Magaldi, inserida no contexto de produções que tem lugar na historiografia de nosso teatro, partimos tanto do referencial que o subsidia, quanto de suas especificidades. “Magaldi utilizou o repertório mobilizado por Silva e por Sousa e dispôs de suas próprias obras para discutir momentos da trajetória dramática e cênica no Brasil no âmbito das ideias e das interpretações.”⁹⁸ Dito isso, lançamos nosso olhar para seus escritos que, em alguma medida, parecem nos fornecer as pistas para compreender uma narrativa, que parece convergir para determinados momentos da história de nosso teatro.

De maneira geral, elas estão organizadas cronologicamente e, em vista disso, estruturam a narrativa dispondo os acontecimentos sob a égide de uma ideia central: o teatro brasileiro traçando sua trajetória em direção à modernidade e à modernização. Ao lado dessa premissa e da forma adotada para transmiti-la há outro aspecto que merece ser destacado: o lugar de produção de tais trabalhos.⁹⁹

Num cenário mais amplo, nos arriscamos a afirmar que usualmente as análises dedicadas à trajetória de nosso teatro, acabam por organizar-se de maneira cronológica e privilegiando em algum nível uma “ideia” central, que parece a regente dos caminhos percorridos por nosso teatro. Não raro esse caminho converge para a modernização de nosso palco e, finalmente, não é misteriosa a causa de tal coincidência: o lugar de onde nascem essas narrativas, a crítica teatral, é essencialmente também lugar de efusiva militância em prol dessa modernização. Justamente pela ação desempenhada em favor dessa transformação de nosso palco, essa perspectiva adquire tamanho relevo em tais obras.

É possível afirmar que as ideias, não apenas defendidas e sim vivenciadas pelos críticos teatrais, tornaram-se não só o parâmetro qualitativo, mas, especialmente, o referencial interpretativo que norteou as análises feitas pelos contemporâneos e as avaliações construídas a posteriori, em particular aquelas que compreenderam o teatro da primeira metade do século XX como uma busca incessante pela modernização.¹⁰⁰

Perpassam as discussões de *Panorama*, temas que propõe a reflexão acerca do estabelecimento da arte teatral em nosso país, nosso longo atraso em relação às produções internacionais (especialmente as europeias) e principalmente à qualidade daquilo que por muito tempo dominou nossos palcos. Muitas dessas, que são as questões cruciais postas desde os primeiros capítulos da obra, soam de modo a nos direcionar para um momento

⁹⁸ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro: Ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 69.

⁹⁹ Ibid., p. 89.

¹⁰⁰ Ibid., p. 133.

de realização de expectativas em nosso palco, em que estaríamos mais próximos de uma consonância com o que de melhor se produzia mundialmente em termos de teatro.

Não se definiu ainda uma especificidade da cena brasileira, capaz de agir como elemento dinamizador de outras culturas. É mínimo, ademais, o índice de integração do teatro na vida brasileira: os espetáculos de êxito invulgar atingem nas capitais, apenas 2% da população, e poucas vezes atravessam seis meses de cartaz, em calas cuja capacidade média é inferior a quinhentos lugares. Essa visão pessimista, se não merece ser tachada de leviana ou gratuita, tem o defeito de desconhecer a perspectiva histórica e sobretudo a situação do teatro em todo mundo.¹⁰¹

Em breve traçado de perspectivas, no início da obra, o crítico aponta para a insipiência da vida teatral no Brasil, que parecia ainda não ter sido capaz de definir-se ou estabelecer-se, atingindo de fato a população. Magaldi atribui esse atraso a diversos fatores, tanto históricos, como a condição colonial do país, que freou por muito tempo a possibilidade de existência de um teatro verdadeiramente brasileiro, como fatores estéticos, como o aparente gosto do público por um teatro de cunho mais comercial.

A crise da criação literária não poderia poupar, milagrosamente, o Brasil, que nem dispunha de tradição para servir-lhe de apoio. Não se deve esquecer, sobretudo, que o bom teatro é exceção, em todo o mundo. A média das temporadas, nas várias capitais cênicas, é de reconhecida mediocridade. Poucos são os textos que se salvam e permitem conjecturar que venham mais tarde a ser citados na história. O normal da existência do teatro, pelo menos enquanto subsistirem as condições da sociedade atual, é o comercialismo, que apenas se disfarça numa montagem cuidada, fator indispensável ao seu êxito.¹⁰²

Ademais, o crítico aponta também para a prova de fogo a que os textos dramáticos se submetem: a capacidade de se comunicar com o público e suportar uma atualização no palco moderno. Por vezes o debate passa por uma compreensão mais ampla do teatro, que extrapola o olhar para o texto dramático e pretende uma abrangência maior, apontando para a realização da arte teatral na possibilidade de comunicação entre texto, público e atores.

A eficácia de uma obra sobre o público está intimamente ligada à sua contemporaneidade absoluta. As grandes épocas do teatro se fizeram com peças criadas no momento, na língua original da representação. Um autor de gênio escreve para ser ouvido, naquele instante, por um público ávido de reconhecer-se nos diálogos. Fugir dessa lei importa em trazer ao espetáculo outros valores, que não são os da comunicação direta entre texto e plateia. Essa verdade elementar não se desmente pelas antecipações da obra de arte, que muitas vezes só pode ser apreciada no futuro.¹⁰³

¹⁰¹ MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6ªed. São Paulo: Global, 2004, p 9.

¹⁰² *Ibid.*, p. 10.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 11.

Mesmo ao traçar essas perspectivas, que precedem a apresentação panorâmica da história de nosso teatro, Sábato Magaldi reconhece aquilo que ele chama de “nova geração” como aqueles que recusam o teatro como mero entretenimento, proclamando seu elevado alcance social. Esse posicionamento não deixa de atribuir certo valor àqueles que tem estabelecido seu lugar num movimento de emancipação nacional de nossa dramaturgia e de nosso palco, sem deixar de acolher as melhores influências de experiências europeias. Assim, nesse primeiro traçado, o crítico parece estabelecer uma ode àqueles que estiveram à frente de um movimento de nacionalização de nosso teatro, sem deixar de integrar a corrente “vanguardeira internacional”, no que é também uma referência a realizações de grupos como o Teatro de Arena de São Paulo.

Panorama tem, talvez, os traços desejáveis de uma obra capaz de apresentar sucintamente nosso teatro, seja ao leitor brasileiro ou até mesmo ao estrangeiro. Remontando desde a origem catequizadora da arte teatral em nosso país, a obra persegue os momentos cruciais dessa arte em território nacional, até que finalmente alcança a era da modernidade em nosso palco.

Nesse interim, as críticas ao insucesso a que nosso teatro pareceu estar relegado tantas vezes adquire diversas faces. Seja pela ausência de uma dramaturgia ou de uma linguagem capaz de se comunicar nacionalmente, seja pela incipiência do público ou mesmo o atraso em termos estéticos de nosso palco, ao longo da história de nosso teatro parece terem sido diversos os fatores que nos impediram de alcançar um nível desejável de qualidade na arte teatral.

Sabe-se do espaço de luta que se configura nas páginas da crítica teatral, e que mesmo uma obra de caráter panorâmico traz consigo toda a carga da autoria. É possível perceber uma narrativa que responde a uma bandeira de luta, em que os acontecimentos parecem convergir em torno do esforço desempenhado por toda uma geração em prol da atualização da cena teatral em nosso país e, portanto, carrega sempre um discurso característico da busca por se formar o público leitor, assim como outrora foram os espectadores comuns, de modo a perceber o caminho para essa modernização.

A valorização do conjunto de elementos do espetáculo vem corroborar com a concepção, de que a cena é mais do que um veículo ou uma linguagem para que se transmita o texto. A cena e cada um de seus elementos – a marca, os cenários, os figurinos e etc. – são, ao lado do texto, realizados em sua amplitude. Assim, empreendeu-se

também, através da crítica, um esforço em superar essa fase de hipervalorização do texto em detrimentos dos outros elementos, caminhando para esse entendimento mais amplo do teatro, importantíssimo para o momento de renovação de nossa cena.

Dito de outra maneira: começou a se consolidar a ideia de teatro como cena, isto é, a palavra não perdeu o seu lugar nos espetáculos, mas esses passaram a ser observados e analisado também pelos recursos cênicos e pela performance dos atores. Sob esse prisma, o teatro como fenômeno “acontecimental” ganhou espaços significativos no debate político e cultural do país.¹⁰⁴

Tendo se estabelecido uma compreensão mais ampla acerca da arte teatral, mostrou-se necessário superar ainda a fase do teatro das grandes estrelas, em que um ator parecia conduzir a companhia em meio aos demais, ofuscados pelo despreparo, servindo apenas de pano de fundo ao desempenho cênico do grande astro. Para superar esse estágio, como já foi abordado em outros momentos, foi de essencial importância a criação e o trabalho desempenhado por instituições como a Escola de Arte Dramática de São Paulo, que realizaria um trabalho ímpar na preparação de toda gente ligada ao teatro, mas especialmente aos atores.

A crítica teatral, assim como a narrativa histórica, inevitavelmente parte de um lugar social, e diz muito a respeito do mesmo, dado que se “se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural[...] Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade”.¹⁰⁵ E é justamente essa infundável relação de seres subjetivos que faz da relação Arte/História um vasto campo de possibilidades.

Uma vez que nos enveredamos por uma narrativa produzida por Sábato Magaldi, que paulatinamente viria a se preocupar com um exercício de teorizar e refletir acerca de sua própria atividade percebemos que os fatores que norteiam essa escrita não respondem, simplesmente, a necessidade de organização de uma narrativa história acerca de nosso teatro. Evidencia-se ao longo da obra não somente sua concepção estética de teatro, mas deixa também transparecer sua compreensão acerca da história de nosso palco.

Se havia um descompasso entre esse projeto que vinha se construindo e o processo que se desenrolava em outro ritmo no fazer teatral propriamente dito, gerava-se de algum modo a necessidade de superação de uma condição de atraso, evidenciadas em críticas pontuais à diferentes momentos de nossa jovem arte teatral, sejam elas direcionadas a

¹⁰⁴ GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosângela. **Teatro Brasileiro: Ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 134.

¹⁰⁵ CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p. 66.

superficialidade de nossos textos dramaturgicos ou a imaturidade estética de nossos palcos.

A presença do encenador em nossa cena teatral fez com que o teatro deixasse então de ser entendido apenas a partir do texto, fazendo com que os olhos se voltassem para o conjunto do espetáculo e que dessa vez a cena merecesse maior destaque. O marco da modernidade de nosso teatro que se erige em torno da estreia de *Vestido de Noiva*, responde ao momento em que anseios da crítica convergiram numa realização cênica, dando um importante passo e inscrevendo-se na história do teatro brasileiro. Assim, é possível compreender que a partir das mudanças empreendidas por esses sujeitos, a história do teatro brasileiro finalmente passou a ser também a história de nossa cena.

Formado na escola expressionista e dominando como poucos os segredos do palco, em que é um mestre na iluminação, Ziembinski veio preencher um papel que se reclamava: o de coordenador do espetáculo. Sob sua orientação, entrosaram-se os elementos da montagem. O ator de nome cedeu lugar à preocupação de equipe. (...) o conjunto harmonizava-se ao toque do diretor, que acentuou o aspecto plástico das marcações e os efeitos e luz.¹⁰⁶

A presença do encenador estrangeiro foi então largamente absorvida no teatro brasileiro. O TBC, que por longo período funcionou como uma espécie de sismógrafo das tendências cênicas no Brasil, chegou a ter quatro encenadores estrangeiros contratados, buscando consolidar um alto nível técnico e um repertório sofisticado, de modo a solidificar a modernidade em nosso palco. Assim, Magaldi apresenta como decisivo para uma “nova paisagem” de nosso teatro a abertura dos caminhos para os jovens encenadores nacionais no TBC.

Depois de ter, durante uma década, admitido somente encenadores estrangeiros, o Teatro Brasileiro de Comédia contratou pela primeira vez, nomes nacionais como Flávio Rangel. Sempre foi o TBC o reduto quase inexpugnável para os diretores brasileiros, porque a empresa ao os considerava preparados para tamanha responsabilidade.com certos malogros dos antigos encenadores e os êxitos crescentes dos jovens nacionais, reconhecidos pela crítica e pelo público, estava aberto para estes o caminho profissionalismo. Quando o TBC modificou sua política, era sinal de que se consumava, no teatro, uma alteração decisiva.¹⁰⁷

Quando o abasileiramento de nosso palco, pensado a partir da perspectiva do nacionalismo crítico, parece assumir o protagonismo das discussões críticas, as narrativas organizadas por Sábato Magaldi deixam emergir com notável dimensão as realizações do Teatro de Arena. Em sua origem, o grupo liga-se estreitamente ao TBC, para pouco a pouco definir sua especificidade, tão claramente comprometida com representar o

¹⁰⁶ MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004, p. 208.

¹⁰⁷ Ibid., p. 214-215.

nacional a que se propunham. Ainda em sua obra panorâmica, no capítulo que se dedica a traçar um *Panorama Contemporâneo*, o crítico ressalta a relevância do Teatro de Arena para o movimento de nacionalização de nosso teatro.

O baluarte do movimento nacionalista foi o Teatro de Arena, em São Paulo, depois que a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri (nascido na Itália, mas vindo para o Brasil com um ano de idade), permaneceu doze meses em cartaz, embora numa sala de 150 lugares. Acreditou-se que os espectadores quisessem ouvir de seus problemas em linguagem brasileira. Como plataforma radical, o elenco passou a oferecer apenas peças nacionais, a maioria delas escritas pelos próprios atores e saídas do Seminário de Dramaturgia, que se organizou como departamento do Teatro de Arena. (...) O Teatro de Arena, com esse ardor nacionalista, trouxe numerosas contribuições, e a mais positiva foi sem dúvida a de quebrar o tabu que cercava o autor brasileiro.¹⁰⁸

O crítico não pretende ocultar razões de cunho político e econômico que desestimulavam a presença estrangeira maciça no país, nem mesmo deixa de considerar que o aprendizado fomentado por essas relações ainda se estenderia por gerações. Entretanto, tem espaço especial em sua narrativa acerca de nosso teatro contemporâneo o grupo que se fez casa do ator e do autor nacional. Erguia-se nesse contexto a bandeira na nacionalização do teatro em nosso país, e de alguma maneira seu olhar parece ter outorgado ao Teatro de Arena a tarefa de ser um importante mastro para sustentá-la.

Na realidade, apesar da forma diferente de apresentação, o Arena adotara, a princípio, um repertório semelhante ao do TBC. Cabe mesmo afirmar que ele era uma espécie de TBC mais econômico, em que todos os gastos se reduziam, a partir da sala e da ausência de cenários. Assim, na temporada de 1954, o Arena montou *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard, em que estreava com muito encanto Eva Wilma.¹⁰⁹

A especificidade econômica do Teatro de Arena, já discutida em análise de seus textos de crítica, surge com frequência como ponto determinante da transformação que o grupo apresentava ao teatro brasileiro e de sua especificidade. Desse modo, mesmo guardando, a princípio, uma aproximação quanto a organização e o repertório do TBC, sua estrutura diminuta exigia novas soluções para o palco. A necessidade de sustentar-se com uma plateia reduzida e manter a qualidade das encenações moveram o Teatro de Arena em direção a muitas de suas realizações mais aclamadas. A própria ausência de um olhar empresarial e a dificuldade administrativa do grupo nos primeiros anos, parecem ter-lhes imposto uma crise que acabou por mover uma grande virada para o palco nacional.

¹⁰⁸ Ibid., p. 214.

¹⁰⁹ VARGAS, Maria Thereza; MAGALDI, Sábato. **Cem anos de Teatro em São Paulo: 1875-1974**. São Paulo: SENAC, 2000, p. 289.

A situação financeira do Arena era tão difícil que José Renato pensou em encerrar suas atividades. Para não fazê-lo melancolicamente, ele preferiu montar uma peça de um dos atores do grupo: *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, estreada em 22 de fevereiro de 1958. E essa obra, levada quase em desespero de causa, se tornaria não só a salvação do Arena, mas um marco histórico fundamental do teatro brasileiro. Na linha realista, em linguagem direta, Guarnieri tratava de problemas urbanos, como a luta reivindicatória por melhores salários, e da ideia segundo a qual o indivíduo que busca uma solução que desconheça o interesse coletivo atravessa penoso o purgatório, até solidarizar-se de novo com o próprio meio. O espetáculo criou de imediato extraordinária empatia com o público, a ponto de permanecer mais de um ano em cartaz. O êxito de *Black-tie* consolidou em definitivo a política por uma dramaturgia que fixasse os problemas nacionais, animando todo o grupo a desenvolver um trabalho criador sem paralelo em nosso palco.¹¹⁰

A tábua da salvação do Teatro de Arena frente a crise que se abatia sobre o grupo surge na narrativa do crítico como sendo também responsável por alçá-los a um novo patamar. Não são feitos muitos rodeios para se chegar a afirmação de que *Eles não usam black-tie* seria um marco fundamental para a história de nosso teatro, e divisor de águas num momento de empenho em torno da consolidação de uma dramaturgia e de uma cena nacional. Num capítulo desse *Panorama*, Sábato trata com rigor da *Introdução dos conflitos urbanos* que tem lugar a partir de *black-tie*, que traz aos palcos problemas sociais decorrentes da industrialização e a classe trabalhadora e suas reivindicações como protagonistas, com forte carga marxista, embora defenda a existência de uma “filtragem” dessa ideologia que permite que tais conflitos não pareçam simplificados ou demasiado românticos.

Do diálogo com a divindade nosso palco passa ao tema da luta de classes, nos aglomerados urbanos sacudidos por greves e pelas reivindicações salariais. Esse o núcleo de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que o Teatro de Arena de São Paulo lançou em 1958, sob a direção de José Renato, inaugurando sua fase mais importante, que influenciaria também a política de repertório de outros elencos.

Nenhuma dramaturgia se mostrou tão indissociada, como a de Guarnieri, do nosso momento histórico. Não quero afirmar que seus colegas se alienaram, pelo escapismo ou pelo confronto aberto, que acarretou a interdição de mais de quatrocentos textos, depois de 1964. Elogio a estratégia do autor empenhado, aproveitando as brechas abertas pelo sistema para continuar atuante.¹¹¹

Nesse contexto, o crítico insere as realizações dos Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena, espaço no qual ele desempenhava um papel considerável na formação especialmente de dramaturgos, atribuindo destaque a essa realização. Esse momento de formação, leitura e debate dos textos de jovens dramaturgos, emerge como uma incubadora dos textos que seriam responsáveis por um efetivo movimento de valorização

¹¹⁰ Ibid., p. 290-291.

¹¹¹ MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004, p. 303.

do autor nacional no teatro brasileiro. Mais tarde, surgiria ainda um laboratório de interpretação, buscando a adaptação dos métodos do Sistema Stanislavski¹¹² e do Actor's Studio¹¹³ norte-americano ao teatro brasileiro.

Na euforia trazida por *Black-tie*, o Arena inaugura, em abril de 1958, o Seminário de Dramaturgia, assim planejado: a) técnica de dramaturgia; b) análise de debate de peças (seria a parte prática); c) problemas estéticos do teatro; d) características e tendências do teatro moderno brasileiro; e) estudo da realidade artística e social brasileira; f) entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro (seria a parte teórica). A secretaria do Seminário competiria fazer a seleção e o encaminhamento das peças escritas pelos seus membros e a divulgação de teses e resumos dos debates.¹¹⁴

Abertos esses caminhos, e dada a positiva recepção e o novo fôlego adquirido pelo grupo, as próximas produções eram aguardadas com ansiedade, partindo agora do parâmetro postulado pelo êxito de *Eles não usam black-tie*. Magaldi parte justamente deste padrão estabelecido ao traçar suas análises sobre muitas das realizações subseqüentes, como é o caso de *Gimba* e *O Presidente dos Valentes*, também de autoria de Gianfrancesco Guarnieri, que frustra em alguma medida muitas das expectativas depositadas sobre o grupo, especialmente à medida que o grupo opta por recorrer a alguns recursos seguros do teatro tradicional em busca de superar algumas deficiências.

A ambientação ajustada não impediu que a peça perdesse em sinceridade e em contundência, na denúncia social. (...) Os autores esforçou-se por construí-la melhor, mas, em vez de terem sido dominados certo vícios estruturais, escamotearam-se sem inteiro êxito as deficiências com o apelo para o receituário teatral.¹¹⁵

Ainda com os deslizes notáveis, as trajetórias do Teatro de Arena e de jovens autores surgidos no seio dos Seminários de Dramaturgia seguem acompanhadas de perto pelo crítico, que lhes designa lugares de destaque na história de nosso teatro. Gianfrancesco Guarnieri é mesmo apontado como um grande dramaturgo em construção, fonte de boas esperanças para o teatro no Brasil, que se reafirmaria com o novo êxito alcançado em 1959 com *Chapetuba*.

¹¹² Sistema desenvolvido por Constantin Stanislavski que consiste em uma série de procedimentos de interpretação que visam o desenvolvimento e a preparação de atores e atrizes de modo a oferecê-los os instrumentos necessários para o máximo desempenho e melhor nível de preparação. A assimilação das diretrizes propostas por Stanislavski tiveram significativo impacto nos processos de preparação de atores bem como na construção de personagens.

¹¹³ O Método desenvolvido pelo Actor's Studio entre as décadas de 1930 e 1940 desenvolvia de forma particular as proposições do Sistema Stanislavski, focalizando essencialmente nas necessidades dos atores norte-americanos daquele período. O Método, portanto, abrangia uma técnica que visava a busca, através de técnicas, exercícios e práticas de preparação, que o ator desenvolvesse as emoções e pensamentos do personagem.

¹¹⁴ VARGAS, Maria Thereza; MAGALDI, Sábato. **Cem anos de Teatro em São Paulo: 1875-1974**. São Paulo: SENAC, 2000, p. 291.

¹¹⁵ MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004. P.p. 303, p.248.

Em 1959, estreia Chapetuba Futebol Clube, de Oduvaldo Viana Filho, mais um texto importante na consolidação da nova dramaturgia, iniciando efetivamente o autor uma das carreiras mais conscientes do nosso palco.¹¹⁶

O texto original de *Panorama do Teatro Brasileiro* data do ano de 1962, e embora seja ainda importante instrumento de pesquisa na área, limita o alcance de suas discussões acerca das realizações de nosso teatro a partir de então. A dramaturgia brasileira das décadas de 1960, 1970 e 1980, viveria ainda uma turbulência diante das transformações políticas do país, fazendo frente às perdas de liberdade e atuando diretamente na luta pela redemocratização. Sobre esse longo e conturbado período, foram adicionadas às edições mais atuais dois apêndices, tratando sobre *O texto no moderno teatro* e sobre as *Tendências contemporâneas*, com breves textos datados dos anos de 1987 e 1996, respectivamente.

Alguns dos anos do Teatro de Arena, que apenas tem breve apresentação nesses apêndices, são essenciais para compreender o lugar ocupado pelo grupo da história de nosso teatro. Em obra dedicada a trajetória do Arena, Magaldi faz jus também a fase que não foi contemplada anteriormente em *Panorama*. Finalmente em *Um palco brasileiro*, Sábato Magaldi deixa-nos também sua análise também sobre as últimas décadas do Arena.

Logo que a ditadura militar impediu que se fizesse a análise da realidade, ele (Gianfrancesco Guarnieri) partiu para o uso inteligente da metáfora. De parceria com Augusto Boal, Guarnieri elaborou, sucessivamente, em 1965 e 1967, Arena conta Zumbi e Arena conta Tiradentes. Os heróis históricos dos títulos serviam apenas para acobertar o exame da situação atual, exortando o público à resistência contra o regime iníquo imposto à população.¹¹⁷

Perpassando pela trajetória do grupo, essa obra recupera mais uma vez a relevância do mesmo, numa fase em que se empenhavam num projeto de nacionalização de nosso teatro, seja através de uma roupagem brasileira aos clássicos da literatura dramática que levavam aos palcos, ou mesmo o empenho pela formação de uma dramaturgia nacional capaz de comunicar-se com seu público falando de fato ao brasileiro. No entanto, esse processo alcança em dado momento um relativo esgotamento, que, aliado a conjuntura política e social vivenciada naquele período, delinearam o início desse novo ciclo do Arena, em que uma síntese dos processos vivenciados pelo grupo até então permitiriam que a fase dos musicais viesse com tanta força.

¹¹⁶ VARGAS, Maria Thereza; MAGALDI, Sábato. **Cem anos de Teatro em São Paulo: 1875-1974**. São Paulo: SENAC, 2000, p. 292.

¹¹⁷ MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004, p. 303-304.

A procura de um espaço político e o relativo esgotamento do processo de nacionalização dos clássicos ditaram o início de um novo ciclo do Arena, o dos musicais. Para Boal, a fase de imposição da dramaturgia brasileira, que ele intitulou “A fotografia”, “restringia-se além do desejável na exaustiva análise de singularidades”, ao passo que a da nacionalização dos clássicos “reduzia-se demasiado à síntese de universalidades. Uma apresentava a existência não conceituada; outra, conceitos etéreos. Era necessário tentar a síntese”. E essa síntese viria, no dizer de Boal, da montagem dos musicais, sobretudo *Arena Conta Zumbi e Arena Conta Tiradentes*.¹¹⁸

Na altura em que se encerrava a fase da nacionalização dos clássicos, o Arena já cultivava um hábito de apresentações de cantores e músicos às segundas-feiras, Moracy do Val e Solano Ribeiro. Deu-se ainda por parte de Augusto Boal, a direção do show musical *Opinião*, numa coprodução com o Grupo Opinião, que no momento já se colocava no centro do teatro de protesto e resistências. Tais experiências prévias tiveram grande relevância e foram significativas para a nova fase a que o Arena se lançaria com a montagem dos musicais.

A posteriori é arriscado pensar a trajetória desse grupo em função de seus êxitos, uma vez que se torna sedutora a ideia de que o cumprimento criterioso de um plano tenha sido capaz de ordenar de maneira lógica as fases pelas quais o grupo passou. Diante desse risco, Sábato torna-se mediador dessa interpretação, ressaltando que no processo que desembocava em cada uma dessas realizações, o grupo esbarrava especialmente em problemas impostos pelo amadorismo, que muitas vezes os impedia adotar uma visão empresarial para suas atividades.

A formulação teórica, tão coerente, sugere que o caminho evolutivo do Arena foi traçado e obedecido com rigor. Haveria uma lógica inexorável na passagem de uma fase a outra, quase de um espetáculo ao seguinte. (...) A verdade, porém, é que, dentro de diretriz muito ampla, na prática o grupo hesitava em demasia na concretização de seu programa, em virtude de numerosos fatores, entre os quais um conceito empresarial muito amadorista.¹¹⁹

De algum modo já apresentamos anteriormente, através dos textos de crítica teatral, as ponderações de Sábato Magaldi acerca de tais realizações, especialmente *Zumbi e Tiradentes*. Ainda assim, na obra que apresenta ao grande público uma narrativa acerca da trajetória do grupo, o crítico parece construí-la a partir de uma associação entre a nova fase empreendida pelo grupo com a montagem dos musicais e o ambicioso projeto que se colocaria em prática com a implementação de um novo método de encenação denominado Sistema Coringa. Aborda-se que já em *Zumbi*, “Ensaiava-se, ainda timidamente, um novo método, sistematizado depois em *Arena Conta Tiradentes*, e que

¹¹⁸ MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro: o Arena em São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 65.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 65-66.

Augusto Boal denominaria Sistema Coringa. *Zumbi* confirmava o Arena na liderança da pesquisa teatral e da luta contra o arbítrio imperante no País.”¹²⁰

O crítico não deixa de apresentar-nos aspectos determinantes dos espetáculos, que ganharam visibilidade especialmente pelo caráter de crítica que se estabelecia diante dos movimentos revolucionários recém derrotados. A dramaticidade derramada sobre episódios históricos e a funcionalidade da metáfora são destacadas, tanto quanto a impressionante violência da montagem. Entretanto, tais realizações dão o ensejo para que possa ser apresentada a mais ambiciosa realização do conjunto se pensarmos suas premissas teóricas.

A explicação do Método Coringa começa a esboçar-se ao longo da narrativa, conforme somos apresentados aos métodos de pesquisa que precedem às montagens do Arena. A realização de *Tiradentes* foi essencial para que o grupo, que já tinha uma longa trajetória de preocupação com a formação dos atores e de estudo dos métodos de encenação, desafiasse a possibilidade de ousar, ao invés de propor uma nova forma, buscar uma síntese que fosse capaz de responder às suas próprias necessidades e limites.

A justaposição de estilos exprime também um dos impasses da criação moderna, esgotada na tarefa de inventar sempre uma pequena originalidade. Ao invés de acrescentar um novo *ismo*, que exclua os demais, talvez seja mais fecundo tentar uma síntese das expressões, na procura da consolidação de um monumento. Esse o aquele *ismo* não passa de uma fórmula raquítica, dentro da complexidade das manifestações contemporâneas. Enfrentar sem pudor esse desafio enriquece a pesquisa de *Tiradentes*.¹²¹

Enfim, a narrativa adentra a proposição ousada de um sistema de encenação, que mobilizava os repertórios mais caros ao grupo naquele momento, a saber Stanislavski e Brecht, enquanto métodos fundamentais do teatro moderno. Nesse contexto, mais uma vez a especificidade das condições do Arena foram determinantes para tal realização. As exigências do texto não condiziam com a dimensão do elenco e nem com as condições financeiras proporcionadas por um teatro de plateia tão diminuta. É nos dado a ver que o utilitarismo do sistema de encenação proposto, cumpria-se comprometido com a qualidade da encenação e da preparação de elenco de tal modo, que o Sistema Coringa delineou uma identidade cênica ao grupo, que adiante seria um de seus maiores legados.

Outro aspecto positivo do espetáculo está na identidade das teorias de encenação e literatura dramática. Pode-se afirmar que a peça ilustra o primeiro sistema nacional de montagem, ou que o método da representação foi motivado pelas exigências específicas do texto. Já aí se nota um parentesco inicial com

¹²⁰ Ibid., p. 71.

¹²¹ Ibid., p. 77.

Brecht, que desenvolveu paralelamente, na sua dramaturgia e mais tarde dos espetáculos do Berliner Ensemble, a teoria do teatro épico. As ideias expostas por Boal, à guisa de prefácio do volume *Arena conta Tiradentes* (edições Sagarana), dão conta das várias fases pelas quais passou, para “atingir a coordenação de suas conquistas e não sua substituição”. Ao tratar das quatro técnicas agora adotadas – a desvinculação ator e personagem, os atores agrupados sob a perspectiva de narradores, o ecletismo de gênero e de estilo, e a presença da música – parece que ele está aplicando, com palavras semelhantes, o *Organon* brechtiano.¹²²

A exaltação do Sistema Coringa como uma proposta de encenação desenvolvida pelo Teatro de Arena, nos permite conhecer aquilo que o crítico denomina como “primeiro sistema nacional de montagem” e, junto com isso, o repertório que possibilita sua concepção. Desde a motivação da criação desse sistema até as técnicas adotadas, são realizadas comparações com momentos capitais da história do teatro, a exemplo da aproximação com Brecht e a teoria do teatro épico.

Depois de uma apresentação exortável do desenvolvimento e do ápice do Sistema Coringa, o crítico nos conduz brevemente a um anticlímax acerca do destino do Teatro de Arena. Ao propor a apresentação didática da trajetória de um grupo, o autor cumpre a função de permitir que o leitor conheça o “fim” dessa história. Isso se dá quando a narrativa parece cumprir os caminhos que poderiam ter sido preditos por ele próprio, direcionando-nos ao conhecimento do declínio do grupo, muito em razão da repetição de processos.

Eu terminava por augurar que o Arena, no instante em que alcançava maturidade teórica e a melhor realização dramática de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, não principiasse também seu declínio... De fato o conceito de originalidade, tão enraizado na arte moderna, dificilmente coaduna com a repetição de processos, e o Coringa propunha uma única “estrutura de espetáculo” para todas as peças, dividida em sete pares principais: Dedicatória, Explicação, Episódio, Cena, Comentário, Entrevista e Exortação. Seria insuportável outra montagem adotar o mesmo esquema. Por infelicidade, Boal trilhou outros caminhos.¹²³

Em poucas páginas, monta-se um cenário em torno das escolhas do grupo e do fechamento do cerco no campo político após as restrições impostas em 1968 pelo AI-5, que dão conta de nos apresentar às últimas realizações do Teatro de Arena. Em 1971, Augusto Boal é detido em meio aos ensaios de *Arena conta Bolívar*, partindo em seguida para o exílio. A partir daí o grupo desintegra-se até o fechamento do teatro no ano de 1972. Entretanto a obra fecha-se com um reconhecimento que se esperaria do crítico, que tão de perto acompanhou a trajetória do grupo e que garante em definitivo o lugar do

¹²² Ibid., p. 78.

¹²³ Ibid., p. 82.

Teatro de Arena na história do teatro brasileiro ao afirmar que: “O Teatro de Arena é hoje uma legenda – a mais fecunda que tivemos, para o alicerçamento de um legítimo palco brasileiro”¹²⁴

Pensar a forma como as diferentes narrativas sobre a experiência e a trajetória da arte teatral em nosso país tem se constituído, especialmente pelas mãos dos críticos, tem sido o motor das questões centrais dessa pesquisa. Enfim, após um olhar mais minucioso é possível perceber a necessidade de se tais questões. Os anseios que nos moveram por essa trajetória partem justamente da busca por estabelecer uma reflexão acerca da construção desse conhecimento. Para tanto, estivemos debruçados sobre a urdidura dessas narrativas, as disputas travadas nessas páginas em prol da cristalização de uma memória, e as reelaborações dos significados intrínsecos a esses discursos. Enfim, lançamos nosso olhar sobre aspectos que julgamos essenciais para que se possa compreender o lugar de crítico teatral na escrita da história do teatro brasileiro, bem como os percalços impostos ao historiador que lida com tais escritos, podendo toma-los tantas vezes enquanto referências e pontos de partida para suas pesquisas.

Ao longo desse capítulo nos dedicamos a leitura de obras panorâmicas e introdutórias de momentos cruciais da história do teatro brasileiro, pensando sua organização, seu momento de produção, e tendo sempre em vista o repertório e a formação intelectual do autor que ocupa um lugar de autoridade sobre o assunto. Isso porque vislumbramos a possibilidade de compreender a existência de um processo de ressignificação de suas experiências e de sua produção crítica ao mobilizar todo esse arsenal em prol da construção de uma narrativa histórica, que tem ocupado lugar de referência na área.

O crítico a quem temos nos referido é dotado de uma experiência e repertório que são capazes de lhe conferir autoridade, e seus escritos de crítica teatral são essenciais para que possamos nos debruçar sobre décadas importantíssimas da história de nosso teatro. O lugar da historiografia e da história de nosso teatro, entretanto, tem sido ocupado por narrativas que muitas vezes reforçam e naturalizam certos marcos e parâmetros de nossa dramaturgia, em função de uma experiência comprometida mais com o teatro do que com os parâmetros que são tão caros ao historiador, ficando refém de uma teleologia que julga ter previsto os êxitos e insucessos que viriam a acometer nosso teatro.

¹²⁴ Ibid., p. 98.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação apresenta os resultados de um percurso de pesquisa que se iniciou a partir de inquietações relativas à escrita da história do teatro brasileiro e o processo de construção do conhecimento histórico sobre o tema. Para tanto, o embate com a produção da crítica teatral tornou-se inevitável, uma vez que são nessas páginas que muitas vezes se encontram importantes referências para o historiador que se debruça sobre esses temas. Desse modo, os caminhos investigativos nos impuseram a necessidade de superar questões primordiais antes que nos aventurássemos no denso debate que se trava ao refletir de fato sobre a escrita da história de nosso teatro.

Entre as figuras centrais que se dedicaram ao acompanhamento e registro da arte teatral em nosso país, Sábato Magaldi é um nome constante entre essas referências, e por isso mesmo nos causou inquietação sua produção e suas incursões ao organizar historicamente a experiência estética e política vivenciada enquanto crítico teatral. Não poderíamos, entretanto nos aventurar em análises mais pesadas sem que antes reconheçêssemos o terreno sobre o qual pretendíamos caminhar. Assim, buscamos compreender de que modo a crítica teatral moderna operava no Brasil, partindo da particular trajetória de Sábato Magaldi, que se apresenta nesse trabalho a partir de um olhar cuidadoso para a formação de seu repertório e o lugar social, histórico e político de onde emana sua produção.

O acompanhamento da trajetória do Teatro de Arena de São Paulo a partir das páginas da crítica teatral de Sábato Magaldi nos deram subsídio ao permitir-nos um olhar para o crítico que atribui significado às realizações do grupo, corroborando para o estabelecimento do mesmo num lugar privilegiado da história de nosso teatro. Simultaneamente pudemos perceber a constituição da imagem do próprio crítico, que atendendo aos requisitos defendidos por ele mesmo, mostra-se como figura engajada no meio teatral e atuante junto a classe, participando ativamente de momentos cruciais da história de nosso teatro.

A reelaboração de momentos de nosso teatro, acompanhados anteriormente através do processo criativo da crítica teatral, em narrativas de pretenso caráter histórico que buscam nos apresentar de modo panorâmico o teatro brasileiro são o centro das discussões do último capítulo. É justamente no capítulo final que emergem questões

preponderantes para pensar a elaboração dessas narrativas e a atribuição de um lugar de referência às mesmas na realização de pesquisas na área de história.

Vencemos, portanto, em alguma medida o anseio de estabelecer um primeiro passo na discussão que busca compreender os meandros da produção da crítica teatral e sua pretensa transsubstanciação ao adquirir tons de narrativa histórica. Para tanto cumprimos a tarefa necessária de penetrar mais a fundo as particularidades desse gênero, bem como as lutas que perpassam essas páginas. Isso não seria possível sem que antes buscássemos compreender os próprios sujeitos por trás desses escritos, suas formações e os lugares de onde são forjadas essas narrativas. Somente superando tais questões temos aberto nosso horizonte para tantas outras inquietações que confirmam o caráter de processo e de construção de conhecimento em que nos encontramos mergulhados enquanto pesquisadores.

Por ora concluímos então com a certeza da abertura de incontáveis possibilidades, por não se fecharem as possibilidades de reflexão acerca do tema. Diante do produto de um debate que nos permitiu adentrar a discussão da produção da crítica teatral e o lugar desses sujeitos na construção do conhecimento histórico que embasa as narrativas da história de nosso teatro, defendemos a possibilidade de ampliar o debate para novas questões que jamais deixam se apresentar ao pesquisador atento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DOCUMENTOS:

OBRAS DE SÁBATO MAGALDI E CRÍTICAS TEATRAIS

MAGALDI, Sábato. **A concepção épica de Brecht**. O Estado de São Paulo, São Paulo, Suplemento Literário, 06 out. 1956, p. 5.

_____. **Amor ao teatro**. São Paulo: Sesc Edições, 2014

_____. **Apresentação de um autor**. O Estado de São Paulo, São Paulo, Suplemento Literário, 09 mar. 1957, p. 5.

_____. **Bienal de teatro: prêmios**. O Estado de São Paulo, São Paulo, Suplemento Literário, 30 set. 1961, p. 5.

_____. **Considerações de fim de ano**. O Estado de São Paulo, São Paulo, Suplemento Literário, 31 dez. 1960, p. 5.

_____. **Considerações melancólicas**. O Estado de São Paulo, São Paulo, Suplemento Literário, 24 ago. 1957, p. 5.

_____. **De “Black-tie” a “Gimba”**. O Estado de São Paulo, São Paulo, Suplemento Literário, 9 mai. 1959, p. 5.

_____. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Encruzilhada**. O Estado de São Paulo, São Paulo, Suplemento Literário, 18 mar. 1961, p. 5.

_____. **O problema das companhias**. O Estado de São Paulo, São Paulo, Suplemento Literário, 17 mai. 1958, p.5.

_____. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Texto de Jacó Guinsburg na orelha do livro. 6ª edição São Paulo: Global, 2004.

_____. **Problemas e “Chapetuba F.C.”**. O Estado de São Paulo, São Paulo, Suplemento Literário, 4 abr. 1959, p. 5.

_____. **Teatro em Foco**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984

_____. **Desorientação do teatro**. O Estado de São Paulo, São Paulo, Suplemento Literário, 11 abr. 1959, p. 5.

DISSERTAÇÕES E TESES:

CARDOSO, Maria Abadia. Anatol Rosenfeld: **O Crítico como Pensador**. 2014. 340 f. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

SILVA, Carlos Rogério Gonçalves. **O MILITANTE EM CENA: Gianfrancesco Guarnieri e Eles não usam black-tie**. 2015. 71 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, UNESP, 2002.

SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. **Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro**. 2014. 432 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

ARTIGOS:

ASSIS, Machado de. **O ideal do crítico**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol III, 1994. Disponível em <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact13.pdf>> acesso em 03/03/2016.

BRANDÃO, Tania. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. Sala Preta, Brasil, v. 1, p. 199-217, sep. 2001.

CARVALHO, Jacques Elias. **HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITURA, OBJETOS ARTÍSTICOS E ANÁLISES HISTORIOGRÁFICAS**. Na. Sciencult, Paranaíba, v.3, n.1, p. 144-152, 2011.

FARIA, João Roberto. **A crítica teatral de Sábato Magaldi**. Estudos Avançados. Vol 29. Nº 84. São Paulo, Maio/ Agosto 2015.

GUSMÃO, Henrique Buarque; HERZOG, Thiago,. **O Vestido em Panorama: sobre a formação e a relativização de um cânone da historiografia teatral brasileira**. Sala Preta, Brasil, v. 15, p. 124-134, 2015.

MOSTAÇO, Edelcio. **Considerações sobre História do teatro brasileiro**. Revista sala preta,: USP. Vol. 15, n. 1, 2015.

PATRIOTA, Rosangela. **A escrita da história do teatro no Brasil: Questões temáticas e aspectos metodológicos**. História. São Paulo, v. 24, n. 2, f. 79-110, 2005.

PATRIOTA, Rosangela. **Textos e imagens do teatro no brasil**. Revista Fênix, vol. 5, ano V, nº 2, abril/maio/junho 2008.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

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

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BERNSTEIN, Ana; JUNQUEIRA, Christine. **A crítica teatral moderna**. In: FARIA, João Roberto (dir.). História do Teatro Brasileiro. Volume 2: Do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras estéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **O Pensamento Crítico e Estético**. In: FARIA, João Roberto(dir.). História do Teatro Brasileiro. Volume 2: Do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUINSBURG, Jacó; PATRIOTA, Rosangela. **Teatro Brasileiro: Ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MARSON, Adalberto. **Reflexões sobre o Procedimento Histórico**. In: Repensando a História. São Paulo: Marco Zero, 1984.

PATRIOTA, Rosangela. **O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica**. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). A história invade a cena. São Paulo: Hucitec, 2008.

_____. **Crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002.

SILVA, Armando Sérgio da. **Uma oficina de atores: a escola de arte dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo: Edusp, 1987.

VARGAS, Maria Thereza; _____. **Cem anos de Teatro em São Paulo: 1875-1974**. São Paulo: SENAC, 2000.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1997.