

A ESCRITA DA CRÍTICA TEATRAL BRASILEIRA COMO PRÁTICA DE OPOSIÇÃO À DITADURA CIVIL-MILITAR (1964-1985) E COMO INSTITUINTE DE EIXOS INTERPRETATIVOS PARA A HISTÓRIA DO TEATRO NO BRASIL

ROSANGELA PATRIOTA*

Em nossa trajetória seja como estudante de pós-graduação [1987-1995] seja como docente de instituição de ensino superior [ingresso em 1991 na Universidade Federal de Uberlândia], seja como orientadora em nível de graduação [monografias e iniciações científicas], de pós-graduação [mestrado e doutorado], seja ainda como pesquisadora CNPq¹ [desde 1997] – o nosso interesse esteve voltado para uma área de fronteira que envolve de forma mais abrangente o diálogo entre História e Linguagens e no âmbito mais específico as interfaces da História com o Teatro no Brasil Contemporâneo, isto é, a partir da segunda metade do século XX.

Para tanto, iniciamos nossas investigações privilegiando a materialidade do texto teatral e a partir deste *corpus documental* organizamos nossos estudos e nossas interpretações. No entanto, à medida que nossas discussões ganhavam complexidade e abrangência, fomos impulsionados pelo desenvolvimento das mesmas a ampliar nosso campo investigativo.

Dessa feita, as problematizações nos reportaram ao figurino, à cenografia, à ocupação do espaço cênico, ao trabalho do diretor e do ator não mais como linguagens a serviço da palavra, mas

* Professora Associada 4 do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista Produtividade do CNPq, agência de fomento que financia esta pesquisa.

¹ Os projetos que desenvolvemos com Bolsa Produtividade – PQ – foram os seguintes:

O Brasil dos anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena [SP] e do Teatro Oficina [SP]: uma contribuição à História da Cultura. Projeto Integrado nos períodos março/1997 a fevereiro/1999 e março/1999 a fevereiro/2001.

O Brasil da Resistência Democrática: o espaço cênico, político e intelectual de Fernando Peixoto (1970-1980). Projeto Integrado nos períodos março/2001 a fevereiro/2003 e março/2003 a fevereiro/2005.

O Palco no Centro da História – Cena, Dramaturgia, Interpretação: Teatro São Pedro – Othon Bastos Produções Artísticas – Companhia Estável de Repertório (C.E.R.) - período março/2005 a fevereiro/2008.

Imagens e Palavras, Gestos e Sensações: Fragmentos do Mundo Contemporâneo Recriados pela Cena Teatral do Grupo TAPA (RJ/SP) – Caminhos Possíveis para a Interlocução entre Arte/Sociedade e História/Estética – período – março/2008 a fevereiro/2011

como possibilidades narrativas e, sob esse prisma, a linguagem cênica passou a ser o objeto privilegiado de pesquisa.

Ao lado desse percurso no âmbito documental, no que se refere à temporalidade, a cada projeto, fomos nos aproximando cada vez mais do tempo presente, isto é, problematizações que surgiram em diálogos com as décadas de 1950 e 1960 no Brasil tornaram-se abrangentes e nos impulsionaram tanto para os períodos seguintes – 1970, 1980, 1990 e 2000 – quanto para reflexões que abarcaram a primeira metade do século XX e o segundo quartel do século XIX.

Nesse caminho, para além dos objetos artísticos, ampliamos nosso *corpus* documental, para espetáculos mais afastados no tempo, com o uso de fotografias de ensaios e/ou apresentações públicas, de depoimentos editados e/ou disponíveis centros de pesquisa ou de preservação da memória, mas, fundamentalmente, com críticas especializadas, publicadas em periódicos diários e/ou semanais, além de ensaios acadêmicos, dissertações, teses e volumes de história do teatro brasileiro, que tiveram importante papel na organização da temporalidade, dos temas, dos acontecimentos e das personagens que foram consagradas historicamente.

Tal percepção começou a ganhar visibilidade em nosso estudo sobre Oduvaldo Vianna Filho porque, ao lado de sua dramaturgia, interessava-nos compreender como o trabalho de Vianinha fora recebido por seus contemporâneos, pelos críticos teatrais e por estudiosos de sua obra.

O que, em um primeiro momento, surgiu como um índice de evidência, atestando a materialidade do acontecimento, paulatinamente, transformou-se em questão a ser investigada e problematizada porque o acompanhamento sistemático da recepção da obra pela crítica revelou que tais análises são constituídas de ideias e de concepções históricas que se transformam à medida que os embates e as concepções abraçadas se transformam.

Esta discussão é extremamente ampla e possui em seu interior várias possibilidades de abordagem. No entanto, esse contato, de imediato, sugeriu a impressão de que as análises já teriam sido elaboradas e, em decorrência disso, o lugar adequado na história já fora reservado. Este lugar permitiu que o autor e a sua obra fossem cultuados por muitos contemporâneos, bem como fossem considerados ultrapassados por aqueles que, tempos depois, não se identificaram nem com as suas propostas estéticas, nem com os seus compromissos políticos.

Contudo, para além da observação, já mencionada neste Projeto de Pesquisa, de Robert Paris, de que o pesquisador que se dispuser a trabalhar com objetos artísticos irá se deparar, inicialmente, com a hierarquia construída pela crítica especializada, o historiador Carlos Alberto Vesentini, embora não tratando especificamente dessa temática, fez a seguinte advertência em relação ao uso da imprensa na pesquisa histórica:

Como entender esses jornais enquanto *documento*, a ser trabalhado pelo historiador? Devo *reduzi-los* apenas à condição de textos onde leio um conjunto de informações que eles me apresentam ou então descreve-os? Se o fizer, corro o risco de perder exatamente o ângulo entrevisto acima, esses jornais, em sua peculiar interação com certos intelectuais e com um certo público leitor, aparecem não como folhas mortas, mas dotados de *ação*. Estou diante do significado do documento enquanto sujeito. Ou melhor, essa imprensa, nesse caso, expressa a luta política, e as páginas desses diários não podem isolar-se dessa condição, elas são *prática* política de sujeitos atuantes. (VESENTINI, 1984:37)

Esta instigante advertência propiciou redimensionar as abordagens metodológicas àquela massa documental e pensá-la como documento de luta, em circunstâncias históricas específicas, isto é, como instrumento de combate à ditadura militar. Sob esse aspecto, os textos articularam às avaliações estéticas os princípios políticos que nortearam as escolhas artísticas do autor. Dessa feita, ao lado da obra propriamente dita, as análises sobre a mesma constituíram-se em documentos de luta e de intervenção social.

A percepção dessa estratégia de leitura e de participação nos debates políticos da década de 1970 fizeram surgir outros questionamentos: quem eram esses críticos teatrais?

No que se refere à dramaturgia de Vianinha pode-se afirmar que, além daqueles que escreveram ocasionalmente sobre o seu trabalho, os que refletiram de modo mais constante sobre sua produção artística foram: Sábato Magaldi, Yan Michalski, Macksen Luiz, Jefferson Del Rios, Cláudio Pucci, Ilka Marinho Zanotto, Mariângela Alves de Lima, Flávio Marinho, Aldomar Conrado, Fausto Wolff, João Apolinário, Armindo Blanco, entre outros. Dentre estes nomes, alguns foram sistemáticos no acompanhamento de seu trabalho.

Nesta linha de preocupação observamos também as aproximações entre os trabalhos críticos e os veículos de comunicação que os publicaram, pois, em inúmeros casos, vários desses jornais

atuaram firmemente na defesa das liberdades democráticas e do Estado de Direito². Assim, não se pode ignorar que esses críticos estiveram imbuídos de ideias, projetos, concepções estéticas e políticas no âmbito de suas atuações profissionais.

O contato com a documentação, produzida pelos críticos teatrais, revela que Vianinha foi presença constante na cena cultural brasileira, num período que abarcou quase duas décadas, isto é, de 1959 a 1974. Após sua morte, o ato de mantê-lo vivo na memória coletiva transformou-se numa das bandeiras da resistência democrática.

Por essa via, dramaturgo e críticos compartilharam de referenciais semelhantes, daí a possibilidade de construção da identidade, e igual perecimento. Por exemplo, Magaldi, em 1979, afirmou:

Ironicamente, Vianinha não viu a montagem de suas duas obras-primas. Poucos autores, porém podem considerar-se tão vivos, porque só agora nosso teatro está maduro para recebê-las e elas por certo abrirão novos caminhos para a dramaturgia brasileira. (MAGALDI, 1979:8)

Contudo, o que se esperava dessa dramaturgia não se configurou. As preocupações que nortearam estes trabalhos foram interpretadas como *superadas*, uma vez que, a pouco e pouco, os críticos teatrais foram sendo "renovados", as expectativas dos diretores, atores e dramaturgos não mais se coadunavam com as anteriores.

Essa constatação talvez tenha sido o dado de continuidade em todos os projetos, até o momento, por nós desenvolvidos, pois quando nos voltamos para o Teatro de Arena e para o Teatro Oficina constatamos que os argumentos que endossavam a produção de Vianinha, assim como

² Sobre as relações entre História e Imprensa, muito já se escreveu. Nesse sentido, destacamos algumas referências bibliográficas:

CAPELATO, Maria Helena R. O controle da opinião e os limites da liberdade: Imprensa Paulista (1920-1945). *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, v. 12, nº 23/24, set.91/ago.92, p. 55-75.

CAPELATO, Maria Helena R. *Imprensa e História do Brasil*. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988.

CAPELATO, Maria Helena R. *Os Arautos do Liberalismo: Imprensa Paulista (1920-1945)*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

AQUINO, Maria Aparecida de. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)*. São Paulo: EDUSC, 1999.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta, 1991

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.

LORENZOTTI, Elizabeth. *Suplemento Literário: Que Falta que Ele Faz!* São Paulo: IMESP, 2007.

aqueles que faziam restrições ao seu trabalho, também foram utilizados nas análises estéticas e políticas das aludidas companhias.

Esta permanência se manteve constante nas avaliações acerca dos espetáculos dirigidos por Fernando Peixoto. Nelas, o caráter estético imediatamente era vinculado a questões de natureza ética e a um propósito maior: a defesa da liberdade e a denúncia do arbítrio.

No caso do ator Antonio Fagundes, observamos tratamento crítico semelhante, em especial em trabalhos que se coadunaram com essas temáticas abrangentes e politicamente comprometidas.

Entretanto, com a progressiva retomada do Estado de Direito e com a eleição do primeiro presidente civil, depois do golpe militar de 1964, em 1985, constatamos não só o desaparecimento da dramaturgia engajada da cena teatral, mas também de artistas [atores e diretores] que firmaram seus trabalhos em um firme diálogo entre Arte e Política.

Fernando Peixoto, por exemplo, depois de 1984 tornou-se figura bissexta nos palcos brasileiros, assim como Othon Bastos, Martha Overbeck, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Miriam Muniz, Renato Consorte, entre tantos outros. Por sua vez, profissionais que atuaram nesse período e conseguiram redimensionar seus trabalhos continuaram a ocupar a cena teatral, como Antonio Fagundes, ou aqueles que fizeram a releitura de si próprios e de suas obras, como José Celso Martinez Corrêa, surgiram revigorados nesse momento da História do Brasil Contemporâneo.

No entanto, no decorrer de processo, outros aspectos começaram vir à tona. Por exemplo, no caso de Antônio Fagundes começaram a ocorrer algumas mudanças significativas. O ator/produtor quase sempre elogiado e premiado pela crítica começou a sofrer restrições mais constantes em relação à sua produção teatral, apesar de manter quase que ininterruptamente sua presença nos palcos.

Essa evidência, mais uma vez, nos fez recorrer à pergunta feita em meados dos anos 1980: Quem eram os críticos?

Nesse momento, começamos a observar mudanças destacadas, seja no espaço destinado à cultura nos jornais e em revistas, seja no perfil dos profissionais que passaram a responder pela crítica teatral no Brasil.

Embora Bárbara Heliodora continue presente nas páginas de *O Globo* e Macksen Luís no Caderno B do *Jornal do Brasil*, Yan Michalski faleceu em 1991 e, aos poucos, Sábato Magaldi foi

se retirando da crítica semanal. Jefferson Del Rios tornou-se crítico especial do jornal *O Estado de S. Paulo*, assim como Mariângela Alves de Lima. Alberto Guzik deixou as páginas do *Jornal da Tarde*. Em seus lugares, surgiram nas páginas de a *Folha de S. Paulo* Nelson de Sá, Sérgio Sálvia Coelho, Valmir Santos. Em *O Estado de S. Paulo*, além dos críticos especiais, ganhou forte destaque na área teatral a jornalista Beth Néspoli.

Ao lado do trabalho mais amiúde em jornais, em periódicos semanais e em revistas especializadas, no decorrer da década de 1970 começaram a surgir ensaios assinados por críticos teatrais em publicações como *Teatro – Anos 70* [reeditado no seguinte volume NOVAES, Aduato (org). *Anos 70 – Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac-Rio, 2005], *O Espetáculo Autoritário* [Edélcio Mostaço, São Paulo: Proposta Editorial, 1983], *Teatro: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira* [José Arrabal e Mariângela Alves de Lima, São Paulo: Brasiliense, 1983].

Por outro lado, com a criação dos cursos de Teatro nas universidades brasileiras e posteriormente com o surgimento e a consolidação de programas de pós-graduação na área, acrescidos do interesse de pesquisadores, em particular, da área de Letras, em relação à produção artística contemporânea, a crítica teatral deixou de ser restrita aos jornais ou semanários e se tornou objeto de teses, dissertações e ensaios de maior fôlego teórico.

No caso acima mencionado, em caráter genérico, podemos dizer que quando os estudos se voltam para manifestações artísticas ocorridas em períodos anteriores, geralmente, a crítica jornalística é a documentação básica para recomposição interpretativa³. Existem também trabalhos ensaísticos que, a partir de referenciais estéticos, constroem análises críticas do período abarcado, tais como: *A Outra Cena: Teatro Radical, Poética da Artevida* [Teixeira Coelho, São Paulo: Polis, 1983].

³ A título de ilustração, podemos citar os seguintes trabalhos que adotaram tal procedimento:

CAMPOS, Cláudia Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: Do Teatro ao Te-ato*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Um Ato de Resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: MG Editores, 1984.

FERNANDES, Sílvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em Cena*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1996.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2000.

Por sua vez, os estudiosos da cena contemporânea realizam, eles próprios, as avaliações críticas de seus objetos de estudos, seja em forma de ensaios, livros [monográficos ou reunião de ensaios] e capítulos de livros, seja como convidados em obras organizadas pelos próprios artistas comentados.

Para exemplificar o que foi dito no primeiro caso podemos mencionar os seguintes trabalhos: *Teatralidades Contemporâneas* [Sílvia Fernandes, São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2010], *Teatro Brasileiro Contemporâneo* [José Da Costa, Rio de Janeiro: 7 Letras/FAPERJ, 2009], *Alteridade, Memória e Narrativa* [Antonia Pereira Bezerra, São Paulo: Perspectiva/CNPq, 2010], *Texto e Imagem: Estudos de Teatro* [Maria Helena Werneck e Maria João Brilhante (orgs.), Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009].

Já em relação ao segundo, podemos recordar: *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70* [Heloisa Buarque de Hollanda, Rio de Janeiro, 2004], *Teatro do Ornitórrinco – 30 anos* [Cristiane Tricerri (org.), São Paulo: IMESP, 2009], *Grupo Galpão: uma história de risco e rito* [Carlos Antonio Leite Brandão, coordenação e supervisão de Eduardo Moreira, 2 ed. Belo Horizonte: O Grupo, 2002], *Atuação Crítica* [Sérgio de Carvalho, São Paulo: Expressão Popular, 2009], *O Palco e a Rua: A Trajetória do Teatro do Grupo Galpão* [Junia Alves, Marcia Noe, Belo Horizonte: Editora da PUCMinas, 2006], *Na Companhia dos Atores: ensaios sobre os 18 anos da Cia dos atores* [Enrique Diaz, Marcelo Olinto, Fábio Cordeiro (orgs.), Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006], *Pod Minoga Studio: A Arte de Brincar no Palco sem Pedir Licença* [Sílvia Fernandes (org.), São Paulo: SESC, 2008], *Teatro da Vertigem – BR-3* [Roberto Audio e Sílvia Fernandes (orgs.), São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 2006].

A exposição desses dados demonstra como efetivamente houve mudanças na maneira de se produzir crítica teatral no Brasil, pois passamos de uma produção que desde o século XIX ocupara as páginas dos jornais e assinada por nomes como Machado de Assis⁴, José de Alencar, Álvaro Moreyra, Abadie de Freitas, Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld, entre outros, para adquirir outro lugar social e intelectual no âmbito da produção universitária ou, em outros termos, na crítica acadêmica.

⁴ FARIA, João Roberto (org.). *Machado de Assis do Teatro – Textos Críticos e Escritos Diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Como já foi exaustivamente mencionado em inúmeros textos e reflexões, existem diferentes maneiras de se escrever a História de um país, de um período, de um fato, assim como há distintas formas de registrar as atividades artísticas de uma sociedade.

No que diz respeito ao Teatro, o caráter híbrido de sua historiografia faz com que não seja tarefa fácil estabelecer um eixo condutor das discussões, dos temas e das abordagens a ele inerentes. Nesse aspecto, mesmo que seja em forma de registro, é importante observar que ao longo da nossa história as atividades teatrais foram, de várias maneiras, registradas. Por exemplo, encontramos notas esparsas nos livros de Francisco Adolfo de Varnhagen, de Fernão Cardim, além dos textos de José Alexandre Melo Morais Filho. Esses trabalhos forneceram pistas, indícios de grande valia, em termos informativos, para aqueles que se dispuserem a refletir sobre essa manifestação cultural e a pensá-la em termos históricos.

Salvo melhor juízo, foram os críticos e os literatos da segunda metade do século XIX e inícios do século XX os primeiros que se voltaram para o propósito de elaborar sínteses históricas das experiências teatrais no Brasil. Autores como Sílvio Romero, Afrânio Coutinho, Múcio da Paixão, José Veríssimo, Carlos Süssekind de Mendonça, Cláudio de Sousa, Décio de Almeida Prado, entre outros, deram inestimáveis contribuições à difícil tarefa de periodizar, organizar e sistematizar o teatro brasileiro. Entretanto, a empreitada por eles proposta realizou-se pelo viés da literatura dramática e, a partir dela, constituíram interlocuções entre o que se produzia no Brasil e as criações artísticas européias especialmente com as que tiveram lugar na França. Aliás, essa perspectiva também foi adotada pelos críticos de época, tais como Machado de Assis, José de Alencar, Fagundes Varela, Álvares de Azevedo, Pessanha Póvoa, dentre outros.

Embora exista um grande volume de reflexões produzidas, assim como uma diversidade de autores, podemos afirmar que, em termos abrangentes, somente alguns trabalhos propuseram-se a construir uma História do Teatro Brasileiro. Foram eles: *História do Teatro Brasileiro* de Lafayette Silva [Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938], *O Teatro no Brasil* de J. Galante de Souza [Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960] e *Panorama do Teatro Brasileiro* de Sábato Magaldi [3 ed., São Paulo, Global, 1977 (1ª ed., São Paulo: DIFEL, 1962)].

Estruturados a partir de ideias como Nação, Nacionalismo, Modernização e Nacionalismo Crítico, eles construíram narrativas e interpretaram as iniciativas teatrais no Brasil em um constante

exercício de tensão entre o que idealmente se buscava e o que efetivamente se realizava no palco em termos teatrais.

Para tanto, construiu-se uma concepção de teatro que se vinculava de forma direta com o processo histórico brasileiro, isto é, definido no âmbito das ideias como instrumento essencial para a missão civilizatória que deveria advir, em primeiro lugar, com a consciência de que, a partir de 1822, o Brasil era uma nação para, no momento posterior, trabalhar juntamente com outras esferas da cultura e da sociedade em geral em prol de um processo civilizatório que se traduziria, teatralmente, na modernização da cena e da dramaturgia brasileiras.

Dito de outra maneira, o teatro brasileiro, enquanto prática social, abraçou temas, desenvolveu formas particulares no que diz respeito à comédia de costumes, aos musicais, ao teatro de revista e à dramaturgia. No entanto, no âmbito das representações, a diversidade cênica deu lugar a análises que a circunstanciaram a núcleos orientadores, ora em direção à nacionalidade, ora no caminho da modernização, ora em busca de uma dimensão nacional-crítica.

Tal procedimento pode ser compreendido à luz das seguintes palavras de Reinhart Koselleck:

A “imagem original da história” transforma-se em narrativa durante o próprio depoimento. A determinação pelo ponto de vista limita não apenas as testemunhas; atinge também o historiador. Uma história ocorrida permanece irrevogavelmente igual a si mesma, mas as perspectivas do historiador fragmentam-se como um caleidoscópio, conforme seu ponto de partida. O bom historiador, que deseja relatar uma “história que faça sentido”, só pode reproduzir essa “imagem original” por meio de “imagens mais novas”. Ele precisa escolher e abreviar, faz uso de metáforas e certamente precisará lançar mão de conceitos universais; com isso, o historiador cria novas ambiguidades incontornáveis, que, por sua vez, fazem supor a necessidade de interpretação. Pois o historiador, quando emprega “imagens mais novas, tem em vista algo” que também o leitor terá de vislumbrar, se quiser fazer um julgamento sobre a história da qual se trata.

Tanto a história vivida quanto aquela cientificamente elaborada são constituídas por perspectivas portadoras e formadoras de sentido, social e pessoalmente condicionadas. “Estão muito equivocados aqueles que exigem que o historiador se comporte como um homem sem religião, sem pátria e sem família, pois exigem algo impossível. A partir de Chladenius, os historiadores passaram a ter mais certeza sobre o fato de que podem vislumbrar na verossimilhança uma forma particular, mas ainda assim histórica, da verdade. Desde então, a posição do historiador deixa de ser um argumento contra o conhecimento histórico, passando a constituir um pressuposto desse conhecimento. (KOSELLECK, 2006:169-170)

Nesse sentido, as tensões estabelecidas entre práticas e representações no que se refere à

História do Teatro Brasileiro propiciaram, por um lado, a construção de interpretações abrangentes em torno de acontecimentos [espetáculos e/ou iniciativas como Teatro do Estudante, Os Comediantes, Teatro Brasileiro de Comédia, Escola de Arte Dramática, etc.] que se constituíram em marcos orientadores de memórias e a partir deles a diversidade criativa foi ordenada em uma narrativa linear que partiu do estabelecimento do caráter nacional em direção à modernização, ao nacionalismo-crítico até chegar, por força das circunstâncias históricas, à politização.

Assim, retomando o momento no qual as mudanças no âmbito dos espetáculos e da crítica ocorreram, gostaríamos de recordar que nesse processo a própria escrita da História do Teatro passa por alterações significativas.

As análises abrangentes cederam seus lugares a investigações monográficas. As ideias norteadoras de interpretações históricas e avaliações estéticas foram colocadas em suspensão e desse movimento, em particular, decorrente dos debates atinentes à área de História, em especial o impacto das obras de Carlo Ginzburg e Mikhail Bakhtin, surgiram trabalhos sobre as comédias populares⁵, assim como práticas teatrais foram analisadas à luz das ideias norteadoras da narrativa histórica do teatro brasileiro⁶.

Dessa feita, novas subjetividades, proposições estéticas e existenciais elaboraram encontros e desencontros entre grupos distintos, que puderam ser averiguados nas seguintes interlocuções: o diálogo palco/plateia, o processo criativo e o impacto político e social da atividade cênica, assim como comportou significados propostos por aqueles que assistiram tais trabalhos.

O repertório político e cultural dos artistas que passaram a fazer teatro, na década de 1970, desvinculados de experiências de períodos anteriores, era distinto daquele que entusiasmava

⁵ Acerca desses trabalhos, gostaríamos de recordar o grupo de pesquisa sobre o cômico coordenado pela Prof^a. Dr^a. Maria de Lourdes Rabetti na UNIRIO. Uma amostragem desta iniciativa está em: RABETTI, Beti (org.). *Teatro e Comediantes: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

Na área de História, recordar a seguinte dissertação de mestrado:

MENCARELLI, Fernando Antônio. *Cena Aberta: A Absolução de um Bilontra e o Teatro de Revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

⁶ Por exemplo, o tema da modernização do teatro no Brasil tem sido muito estudado sob diferentes ângulos nos cursos de graduação e pós-graduação da área de Teatro e de Letras. Em decorrência disso, a bibliografia sobre o assunto é bastante extensa. Porém, a título de ilustração, destacaremos o seguinte trabalho:

BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo/Rio de Janeiro: Perspectiva/Petrobrás, 2009.

profissionais que estavam atuando desde meados dos anos 1950. Nesse sentido, esses jovens profissionais assistiram e foram protagonistas do momento no qual ocorreu o paulatino desaparecimento da dramaturgia engajada, da cena politizada no sentido tradicional e a extinção de diversos grupos que surgiram nos anos 1970. A grande marca do teatro brasileiro na década de 1980 foi o *besteirol*, que teve Mauro Rasi, Vicente Pereira, Miguel Fallabela, entre seus dramaturgos mais destacados.

O nascimento do *besteirol* revela o impacto das mudanças ocorridas no Brasil, em especial aquelas propiciadas pelos governos militares e por diversos segmentos sociais, entre elas: modernização conservadora, reforma educacional e investimento em telecomunicações. Tais iniciativas, aliadas à atmosfera de censura e de repressão, tiveram uma contribuição no estabelecimento do repertório cultural e político da juventude do início dos anos 1970, que pelas circunstâncias de época foi, gradativamente, se revelando diverso daquele que alimentou parte da juventude das décadas de 1950 e 1960.

Desse ponto de vista, enquanto artistas comprometidos com a tese da *resistência democrática* enxergavam a luta política sob o prisma da tragédia, os jovens dramaturgos compreendiam o processo sob a égide da comédia, dessacralizando o campo da política, que passou a ser abordado com ironia e não mais com a magnitude das peças comprometidas politicamente.

Esses questionamentos estenderam-se também à figura do *intelectual engajado*, pois, no decorrer da década de 1980, os espaços de interlocução social foram se esvaindo. As mudanças ocorridas nos países do Leste Europeu, o fim da União Soviética e queda do Muro de Berlim deram um novo rumo não só à política internacional, mas à questão ideológica no mundo contemporâneo.

Com a perda do referencial de transformação revolucionária, tanto no nível do pensamento, quanto da ação política, nesses novos tempos, consagraram-se a descrença em relação a um futuro melhor e a evidência de que o presente tornou-se uma constante, no qual as agendas, com a intenção de construir condições para a efetivação de um *salto qualitativo*, desapareceram.

Nesse processo, as dimensões sociais do teatro, isto é, a perspectiva de buscar justificativas para sua existência para além da relação palco/plateia esvaiu-se e o teatro brasileiro passou a viver nos seus próprios limites e em desdobramentos dessa realidade a crítica teatral também se transformou, tanto que na avaliação de Mariângela Alves de Lima:

Nos anos cinquenta e sessenta a atuação da crítica foi, entre nós e no âmbito da cena internacional, solidária com a produção teatral. Em um teatro de escala menor, mais acessível à apreciação de um único observador, o crítico circulava entre o palco e a plateia, ou seja, dialogava com as duas pontas do circuito teatral. Era uma função autoatribuída, ou seja, um compromisso assumido de contribuir para a elevação do nível artístico do teatro brasileiro. Críticos dos grandes periódicos como Alberto D'Aversa, Décio de Almeida Prado, João Apolinário, Sábato Magaldi e Ruggero Jacobbi cumpriam a dupla tarefa de instruir o público em artigos situativos e avaliar os espetáculos tendo como perspectiva o progresso das carreiras dos artistas e o aperfeiçoamento artístico e técnico das companhias.

[...] São menos aguerridos os críticos de hoje, tratam mais da ressonância das obras do que de parâmetros judicativos. São talvez menos generosos porque declinaram da responsabilidade do devir do teatro.

No entanto quando alguns deles, ainda invocando as tábuas da lei, separam as boas das más ovelhas, aquela parte da nossa subjetividade onde reside a história faz coro a uma personagem de Brecht: “a verdade é filha do tempo, e não da autoridade”. (LIMA, 2005:23)

Em verdade, a postura e o comprometimento recordado por Alves de Lima foi assim sintetizado por Sábato Magaldi, em um depoimento, realizado em 22/09/1987, no qual falou sobre o papel do crítico na formação de um *teatro de ideias* no Brasil.

Um problema bem delicado e que temos de levantar com extrema dificuldade: é o problema da relação do crítico com o público para o qual ele se dirige e com a própria empresa. Hoje nós vivemos um clima de liberdade, não totalmente, mas um clima de maior liberdade. Mas eu atravessei como crítico os vinte anos de ditadura, e sei das pressões que os jornais sofriam desses organismos escuros como o SNI e a Censura. E houve consequências disso para a crítica, porque a situação era realmente muito delicada. E se a crítica fosse composta por pessoas sem caráter, por pessoas que não pensam, que não têm convicção e ideologia própria, eu penso que o teatro teria realmente sossobrado. Posso dizer a vocês que se o Teatro de Arena de São Paulo, que ocupava o espaço onde estamos hoje, não tivesse recebido claramente o apoio do jornal ‘O Estado de S. Paulo’, dos seus críticos e dos seus noticiários, os espetáculos não teriam condições de serem apresentados. Porque, infelizmente, havia outros críticos, um deles até morto, que tinham uma ideologia oposta e achavam que o teatro era uma arte de comunistas, combatendo isso publicamente. Não sei se chegavam a dizer nomes à polícia mas, de qualquer forma, criavam problemas para a profissão teatral. E nós defendemos tremendamente o teatro. [...] Se houvesse uma solidariedade da crítica com o obscurantismo que grassava no país, eu acho que o teatro estaria frito. Se o teatro

conseguiu sair incólume foi, em grande parte, graças à solidariedade da imprensa especializada com o movimento teatral. Eu queria dar este testemunho para colocar a solidariedade da crítica com determinados momentos do teatro.

Evidentemente a crítica se modifica com o tempo, e vai utilizando instrumentais diferentes. Quando comecei a fazer crítica nós podíamos imaginar uma crítica de natureza estética. Tínhamos um certo horror da crítica sociológica. [...] Então o grande esforço da crítica foi o de acompanhar esses instrumentais, que são internacionais. (MAGALDI, 1987:74-75)

Essa passagem permite vislumbrar aspectos da crítica teatral, em especial, paulista, a partir do depoimento de um de seus mais importantes representantes, uma vez que Magaldi esteve envolvido nos debates mais significativos do período, da mesma maneira que, militantemente, atuou em defesa da ideia de constituição de “uma dramaturgia nacional”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- KOSELLECK, Reinhart. Ponto de Vista, Perspectiva e Temporalidade. In: _____. *Futuro Passado: Contribuição à Semântica dos Tempos Históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2006.
- LIMA, Mariângela Alves de. A Crítica Teatral. *Camarim*. Ano VIII, nº 34, jan/fev/mar 2005.
- MAGALDI, Sábato. *Os Princípios da Crítica*. São Paulo: 22/09/1987 (mimeo).
- MAGALDI, Sábato. Vianinha volta ao palco. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14-07-1979.
- VESENTINI, Carlos Aberto. Política e Imprensa: Alguns Exemplos em 1928. In: *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, XXXIII, 1984.