



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i1p249-264

Em Pauta

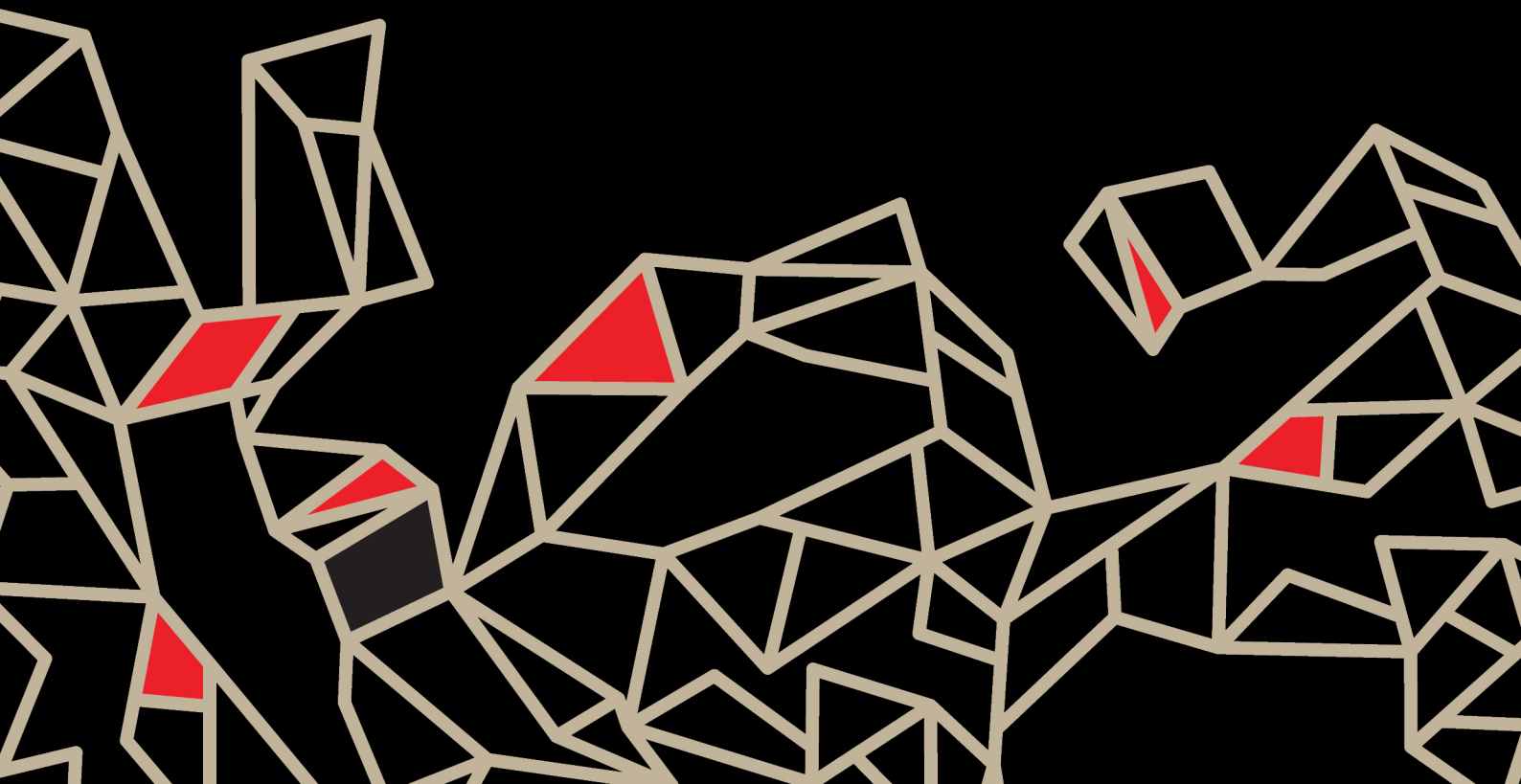
Considerações sobre *História* *do teatro brasileiro*

Considerations on História do teatro brasileiro

Edelcio Mostaço

Edelcio Mostaço

Professor do Departamento de Artes
Cênicas e do PPGT da UDESC



Resumo

O texto aborda defasagens metodológicas e discursivas existentes no livro *História do teatro brasileiro*, obra coordenada por João Roberto Faria. Mencionado em dois de seus capítulos, sinto-me na obrigação de refutar as objeções ali presentes, salientando divergências e pontos de vista.

Palavras-chave: História, Teatro brasileiro, Historiografia, Moderno.

Abstract

This paper aims to analyze methodological and discursive gaps existing in the book *História do teatro brasileiro*, work coordinated by João Roberto Faria. Since I have been mentioned in two of its chapters, I feel in obligation to refute authors objections and points of view.

Keywords: History, Brazilian theatre, Historiography, Modern.

Grande lançamento editorial recente, *História do teatro brasileiro*, empreitada dirigida por João Roberto Faria (2013) para a editora Perspectiva, dá um exemplo editorial dos mais meritórios à cultura do país. Empreendimento de alto voo que reuniu mais de quarenta pesquisadores para sua redação, demandou mais de cinco anos de tratativas para ser levado a termo, financeiramente socorrido pelo SESC-SP na coedição da obra. Saudadas suas qualidades, resta discutir seu conteúdo.

A leitura dos dois volumes dá a impressão, num primeiro momento, de que poderiam ter sido forjados por Décio de Almeida Prado. Como se sabe, o notável crítico paulistano almejou tal projeto, tendo estudos nessa direção. Tal impressão diz respeito não apenas ao aproveitamento desse material nos três capítulos iniciais, mas também à arquitetura conceitual que a presidiu em sua totalidade, fortemente lastreada na literatura dramática – a despeito de Décio ter clareza da natureza performática da cena. Adepto da postura metodológica de Antonio Candido, o crítico fazia uma leitura de nosso passado cênico paralela ao campo literário, onde “momentos decisivos” foram valorizados em detrimento de outros componentes. Nesse viés, não foi outro o caminho empreendido por João Roberto Faria, autoconfesso seguidor do mestre, que idealizou os demais capítulos, encomendou-os a especialistas e

arrematou, por meio de discretas intervenções, as inter-relações de redação entre uns e outros.

Faltaram, desde o início, delimitar e configurar uma plataforma conceitual que amparasse sua redação, ficando cada pesquisador atirado à própria sorte. Ou confiou-se que todos partilhassem os mesmos conceitos, ou jogou-se no escuro, à espera da colheita. O fato é que a obra apresenta problemas, dentre os quais gostaria de situar os que me soam mais evidentes.

Em função do aludido viés estetizante, a obra não efetiva correlações bem articuladas entre a cena e os processos socioculturais do país. Corre-se o risco de supor que a atividade cênica nacional deu-se acima dos acidentes de percurso da nação, de sua institucionalização enquanto Estado, de seus conflitos de poder, de suas lutas internas e externas, seus golpes de Estado, períodos de censura ou suas oscilações econômicas que geraram crises na circulação da moeda e, sobretudo, acima dos dilemas da sociedade para a qual tal teatro foi apresentado e que o sustentou ou deu-lhe as costas, ao sabor de suas preferências. Sobre tais lacunas, bastam poucos exemplos: a política de encilhamento de Rui Barbosa, no início da República, depauperou a população e os teatros ficaram às moscas, fato sequer mencionado. O Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945) criou um bem organizado aparato repressivo contra seus opositores, que constituiu o pano de fundo contra o qual lutou nosso modernismo artístico, ignorado na obra. O chamado “milagre econômico,” forjado pelos militares no pós-1964, também ignorado, incluiu, entre outros procedimentos de atuação ideológica, o revigoramento do Serviço Nacional de Teatro (SNT), bastante ativo a partir de 1974, socorrendo ideologicamente o regime. Cada um desses “incidentes” pode admitir leituras variadas, mas incidências históricas não devem ser alteradas ou suprimidas ao bel prazer do historiador.

Embora Décio defendesse a tríade “obra, autores e público” como fundadora do fenômeno histórico teatral, o terceiro elemento passou incólume nessa coletânea, não havendo qualquer consideração sobre o público, as plateias que acorriam aos espetáculos, impedindo uma visão mais objetiva sobre o fenômeno. Se tal averiguação era particularmente espinhosa até o final do século XIX, ao longo do século passado dispomos da Sociedade Brasileira de Autores (SBAT) como fonte fidedigna para quantificar a recepção, mas esse *detalhe* passou longe da arquitetura da obra, uma vez privilegiados os textos dramáticos e seus autores.

Capítulos

Reputo o primeiro capítulo, dedicado ao teatro da missão jesuítica, um dos mais problemáticos do conjunto. Redigido por Décio no início dos anos 1970, insiste sobre a leitura dos autos remanescentes de José de Anchieta, mas ignora fatos bastante relevantes e conhecidos sobre o que foram aqueles escritos. Ao menos uma dúzia de dissertações e teses já efetivadas localiza com acuidade diversos problemas ali existentes. Um deles é o epíteto “teatro de Anchieta”, uma vez que o material foi redigido e praticado por inúmeras outras figuras além do venerável novo santo brasileiro. Outro é que não é possível desligar tal aparato catequético-pedagógico em que tal produção se insere de um programa bem mais amplo articulado pela Companhia de Jesus em relação às suas funções de dominação, ponto inicial de um projeto de conquista espiritual consolidado tempos depois. Por último, a total omissão à cultura dos indígenas que aqui viviam, uma vez que aquela ação missionária foi um processo de luta intercultural, na qual o teatro era apenas uma das estratégias.

Desde Levy-Strauss tem havido proveitosa releitura de nosso passado colonial à luz, exatamente, desses intercursos socioculturais, com ampla vantagem para a consideração das culturas indígenas. Tal compreensão, todavia, destoa do “momento decisivo” privilegiado por Décio, razão pela qual ele sacrificou a abrangência histórica em função da ideologização desenhada e que revela insuficiência para enquadrar, não apenas aquele, outros momentos tomados como fundadores.

Os demais capítulos do volume 1 seguem essa acentuada tônica literária, priorizando o estudo pelos gêneros e subgêneros nos quais se expressou. Tal modo de exposição não ajuda na compreensão do fenômeno cênico, muito menos baliza e situa as efemérides históricas e simbólicas de nosso passado, como foram a implantação do Teatro São João, a abertura do Conservatório Dramático ou a inauguração do Alcazar Lyrique, três marcos do século XIX diretamente associados ao desenvolvimento sociocultural de nossas práticas de palco, em detrimento daquilo que, como sugeriu Foucault (2002, 2012), poderia ser o fulcro de uma história: a escritura da genealogia de uma prática. Honroso destaque deve ser creditado ao capítulo dedicado aos espetáculos e à interpretação dos românticos, de Luiz Fernando Ramos, verdadeira escavação inovadora e arqueológica.

É no segundo volume, todavia, dedicado ao teatro moderno e contemporâneo, que os maiores problemas se concentram. João Roberto encomendou-os a notórios especialistas e talvez por essa razão um tom ensaístico e interpretativo percorra cada um deles, evidenciando outro rumo argumentativo dos capítulos do primeiro volume. Há, em geral, maiores referências às práticas de palco, embora a dramaturgia nele também cintile em destaque.

Tânia Brandão assina o capítulo chave desse volume, dedicado às companhias profissionais modernas, fixando não apenas algumas idiossincráticas balizas historiográficas, bem como imprimindo o tom discursivo que o sustenta *in totum*. Para situar a questão moderna, ela evoca o termo “reedificação” querendo significar que a necessária superação da antiquilha cênica presente nas primeiras décadas do século xx correspondeu àquela almejada ao final da centúria anterior, “a mesma preocupação com a superação de um abismo, a distância que separaria o país do mundo dito civilizado” (p. 80). Tal proposição, segundo ela, torna-se fundamental para sustentar o entendimento “das mudanças do teatro brasileiro na segunda metade do século xx, isto é, *a era do teatro moderno e do encenador*” (p. 80, grifo da autora).

Tal cálculo se evidencia excêntrico: ou não se está chamando as coisas pelo seu nome ou os fatos estão sendo atropelados ao sabor das letras. O país não era civilizado não porque a cena nacional se mostrasse “inculta,” mas porque um tenebroso regime escravocrata andava de mãos dadas com um Estado ainda imperial, num momento em que toda a América já superara tais patamares “bárbaros.” Por outro lado, as primeiras cogitações estéticas modernistas começam a ganhar consistência entre nós em meados da segunda década do século xx, num momento em que a Europa vivia estarecida a Primeira Guerra. O fim da Belle Époque significou, igualmente, no Brasil, a despedida do século xix e da série de revoltas que, iniciadas em 1918 com o levante do Forte de Copacabana, culminaram na Revolução Liberal de 1930, período da longa agonia da oligarquia fundiária.

Não se compreende, portanto, o raciocínio da autora em relação ao predomínio do encenador na segunda metade do século xx se, desde Renato Vianna e sua *A última encarnação de Fausto*, em 1924, já se sabia ser o mesmo a figura mestra e indispensável ao teatro moderno, a despeito daquele fracassado empreendimento. A crítica de Antônio Alcântara Machado, a atuação do casal Álvaro-Eugênia Moreyra e sobretudo a encenação de Flávio de Carvalho para seu *Bailado do deus morto*, em 1933 lastrearam e dissemina-

ram em toda extensão o ideário e as implicações cênicas modernas, décadas antes, portanto, da segunda metade do século xx, como cogita Brandão.

Ao lado desse assincronismo estrutural, existem, porém, alguns desvios pontuais problemáticos. Dois capítulos analisam a trajetória do Teatro de Arena e do chamado “teatro de resistência,” mas não houve detalhamento assemelhado em relação aos grupos Oficina, Opinião ou à atuação de Ruth Escobar, lacunas irreparáveis, uma vez que ocuparam posições de absoluto destaque ao longo dos anos 1960.

Escrevi sobre a questão experimental, atendendo à demanda de produzir um capítulo interpretativo e ensaístico, razão pela qual fiz referências a tais nomes, mas sem aprofundar nenhuma de suas trajetórias por não ser esse o propósito. Pensava eu que estivessem sendo objeto analítico de outros capítulos, o que resultou em um equívoco.

Faltou ao teatro praticado nos anos 1970 e 1980 uma visão de conjunto ou de seus detalhes, o que deixou de fora muita coisa, bem como alguns pontos chave para o entendimento do que veio depois, tais como a atuação de companhias como a de Othon Bastos, Antônio Fagundes e Antônio Abujamra, e, no Rio de Janeiro, o Teatro Ipanema e o Teatro dos Quatro, além da atuação contínua de nomes como Renata Sorrah, Dina Sfat, Raul Cortez, Beatriz Segall, Juca de Oliveira, Christiane Torloni, Regina Duarte, Fernanda Montenegro, Paulo Autran, entre outros, divididos entre o palco e a televisão.

Ainda, a segmentação temática adotada relegou à condição de apêndice o teatro de rua e o teatro de animação como expansões secundárias, como se o país não tivesse reconhecimento internacional nessas modalidades e inúmeros artistas não se dividissem entre os modos de palco e esses outros meios expressivos, e um ininterrupto diálogo não tivesse se produzido entre todos eles na configuração global dos fenômenos cênicos das décadas mais recentes.

O fundo e a forma

Sou citado por Tânia Brandão (2013, p. 87) em seu texto por ter dividido na redação do verbete “Moderno” para o *Dicionário do teatro brasileiro* (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006), em duas tendências antagônicas as considerações dos diversos analistas que até então haviam se debruçado sobre o tema: os adeptos de uma linha evolutiva e os da ruptura – razão pela qual evidenciei o fato como um *problema* a ser deslindado pela teoria te-

atral brasileira. Por que um *problema*? Porque as explicações não partem de raciocínios convergentes ou metodologicamente compatíveis, mostrando-se assimétricos em razão de que tal debate só pode ser coerentemente dimensionado por meio do entrecruzamento de duas ordens de considerações: a emergência da modernidade estrutural do país e o modernismo artístico de seus agentes culturais. Se forem adotados outros raciocínios históricos, críticos e estéticos, que priorizem outros valores em torno dos quais as posturas se encontram assentadas.

Todos os que acompanham em miúdo esse debate estão cientes das progressivas contestações, em diversas publicações recentes, quanto às posturas críticas que disputam hegemonia em torno da questão, especialmente após os anos 1990, quando a redemocratização estimulou novas investidas sobre ângulos que, aparentemente, encontravam-se resolvidos (PEREIRA, 1998; COSTA, 1998; MILARÉ, 2009; SIMÕES, 2010; RIEGO, 2010)¹. Vejamos os termos dessas disputas.

Se a oposição entre profissional *versus* amador revela, de saída, impropriedade conceitual para separar as práticas cênicas em jogo, uma vez que a arte moderna foi, em todos os quadrantes, obra de amadores, salta aos olhos a oposição entre os debatedores sobre a valoração do que era ou não moderno, notadamente no capítulo aqui em destaque. Por outro lado, o processo de modernização ou o advento da modernidade nos países industrializados não foi uniforme nem cabal, fazendo que uma data ou evento isolado desfrute pouco peso quanto a tais processos amplos e diversificados que, em não raros casos, abarcaram mais de uma geração. Num país periférico como o Brasil, com uma abolição da escravatura tardia e uma jovem república autoritária mantida por estamentos, mais formal que real, somente um ato de força como a Revolução de 1930 conseguiu pôr fim à política oligárquica vigente desde o Império, onde se opunham liberais a conservadores na manutenção de um mesmo *status quo*. Entre 1922 (a Semana de Arte Moderna) e 1937 (Estado Novo) alojam-se tensões, clivagens e disputas políticas em torno de direitos civis e estatuto da cidadania cujas lógicas são excludentes entre si, razão maior pela qual a alteração de mentalidades, e especialmente de práticas, não se deu por decretos ou atos voluntaristas. Ou seja, a despeito dos reclamos modernistas de um Alcântara Machado ou

1. Embora o foco analítico continue privilegiando o eixo Rio/São Paulo, é preciso não se esquecer de outros cenários em disputa, em outras capitais do país. Nesse sentido, ver Leão (2006) e Cadengue (2011).

das atuações de Renato Vianna, Álvaro-Eugênia Moreyra ou Flávio de Carvalho, as práticas cênicas profissionais não se alteraram em seus padrões dezenovistas, embora um agudo debate intelectual tenha animado aquelas décadas. Até 1930 o modernismo foi uma ideia, mas sua real implantação só começou após essa data.

A década compreendida entre 1938 e 1948 (fundações do Teatro do Estudante do Brasil – TEB e do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC) foi crucial para a implantação da modernidade estrutural no país e, igualmente, de nosso modernismo estético cênico por meio da atuação de amadores subsumidos aos imperativos da encenação. Eles atuaram, é bom frisar, contra um pano de fundo autoritário e persecutório sob censura. *Vestido de noiva* (1943), nesse contexto, é apenas uma data simbólica, que tanto pode regredir a 1938 com o *Hamlet* ou ser adiantada para 1948, com o TBC. O que esse decênio evidencia é uma progressiva instalação do modernismo nos palcos, sua claudicante absorção por parte de nossas plateias e os embates causados com os profissionais. O termo *ruptura* foi empregado pela crítica moderna, vale dizer Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, para caracterizar *Vestido de noiva*. Mais tardiamente, Sábato voltou a invocá-lo a propósito de *O rei da vela* (1937), para regredir o marco simbólico até o texto de Oswald de Andrade. Houve sim, para a mentalidade moderna, a necessidade de fixar balizas, de estourar a monotonia dos relógios, pois todas as revoluções modernas almejavam iniciar um novo calendário, um simbólico ano zero de renovação.

Tal é, em sua mínima configuração, o quadro estrutural do *problema* a que aludi.

Tânia Brandão, todavia, se pretende ultramoderna ou, quiçá, pós-moderna. Para ela, “é discutível a tentativa para localizar a ocorrência de um movimento moderno no teatro nacional” (2013, p. 81), uma vez que nosso teatro teria conhecido um desenvolvimento próprio, sem paralelo com a cena internacional, “através de uma trajetória muito peculiar de formulação do novo, capaz de desautorizar tanto a noção de progressão como a de quebra” (2013, p. 82). Para estabelecer as bases desse esotérico raciocínio, distanciado quer de uma quer de outra posição, a historiadora recorre, sem artifícios, a um *estratagema*: o apelo ao impulso e ao clamor. Tal *estratagema* lhe dá ensejo para relançar a figura do protagonista – a *personalidade empreendedora* –, quer dizer, a contraparte cênica da desacreditada figura do herói cantada em verso, prosa e melodia por Hegel: a história enquanto enredo de melodrama.

Assim, pelo *impulso* e pelo *clamor*, seus heróis da modernização conheceram três momentos: os esforços de atualização, a instrumentalização política e a incorporação e luto. O retorno, nessa novel acepção historiográfica, não mais reluz como farsa, mas enquanto ópera...

Vejamos o fio desses cálculos. Segundo ela, a história do teatro brasileiro não pode ou não deve ser comparada àquela internacional, uma vez que possui pulsação própria e obedece designíos “peculiares”. Devemos, portanto, esquecer que Oswald de Andrade passou longas temporadas em Paris, que Renato Vianna conhecia Stanislávski, Antoine, Bragaglia ou Meyerhold, que Eugênia e Álvaro Moreyra assistiram ensaios no Vieux Colombier, que Flávio de Carvalho morou dez anos na Europa, que Paschoal Carlos Magno foi embaixador em Londres, que Alfredo Mesquita foi aluno de Dullin, que Décio de Almeida Prado conheceu o circuito teatral norte americano, que Sábado Magaldi foi aluno de Ettiène Souriau em Paris, que Bibi Ferreira, Itália Fausta, Dulcina de Moraes e até Maria Della Costa passaram longas temporadas atuando ou estudando em Lisboa, além de inúmeros outros nomes decisivos nesse processo que tornaram a ponte Brasil-Europa um vai e vem contínuo.

Refutar, portanto, as conexões da renovação brasileira à luz da renovação internacional é, no mínimo, estar desatenta a evidências bem mais que *peculiares*. E o que dizer, ainda, da passagem de Louis Jouvet pelo Rio, fartamente referida pelos integrantes dos Comediantes como decisiva para que se lançassem aos palcos? Ou das participações fundamentais de Esther Leão, Hoffman Harnish, Ziembinski e a “turma da Polônia”, e até mesmo de Ruggero Jaccobi na fase pré-TBC, todos estrangeiros em suas relações com os amadores da época?

As clivagens entre a cena internacional e a nossa podem ser dimensionadas na mesma medida em que a modernidade não conheceu, lá e aqui, o mesmo *timing*, por obra e graça das distintas configurações sociopolíticas, das diferenças estruturais existentes, dos pronunciados desníveis culturais entre norte e sul. Mas negar trânsitos e relações é ária difícil de ser sustentada, mesmo nos vocalises de Tânia Bandão. Uma das incisivas linhas de investigação contemporânea é designada como história da globalização, interessada em averiguar como ocorreram e ainda ocorrem as desiguais relações socioculturais entre regiões do planeta. Nossa historiadora parece estar de costas a essa tendência.

Quanto aos “esforços pela atualização”, ela destaca a dificuldade do teatro profissional em absorver as conquistas modernas dos amadores. Se

isso foi um fato, a continuidade de seu raciocínio volta a embaraçar-se. Para ela, o ligame entre essas duas margens do Mar Vermelho orbitou ao redor de Itália Fausta, ex-diretora do TEB e agora reintegrada ao profissionalismo pelas mãos de seu sobrinho, o empresário Sandro Polônio. Tomado pelo impulso gerencial e cedendo ao clamor da inovação, concebeu essa *personalidade empreendedora* um repertório que unia o velho e o novo, o conhecido e o inovador, para dar vida ao Teatro Popular de Arte (TPA), em 1948. Foi dessa sinergia operística que nasceu a primeira companhia moderna, reunindo no mesmo palco a veterana atriz e a jovem e desconhecida Maria Della Costa.²

Tal raciocínio insiste na divisão amador-profissional como um estigma a ser sustentado e, nesse caso, cooptado; em seguida, faz uma conciliação, e não um enfrentamento, como foi da natureza dos entrecosques entre as duas mentalidades e ainda, bem antes do TPA, outras companhias profissionais já davam sinais de mudanças e inovações, como a de Dulcina-Odilon, de Bibi Ferreira e até mesmo Procópio Ferreira, o que enfraquece seu argumento. Além disso, o TPA não aguentou mais que duas temporadas, desfazendo-se na prática e migrando para São Paulo, para ressurgir apenas em 1954 com a inauguração de sua casa de espetáculos, após Maria ter trabalhado para o TBC. Sua tese fundamental, portanto, se configura claudicante, dada a vacilação do projeto. Mas o aludido estratagema, contudo, parece ter também outro objetivo: dirimir a importância e o decisivo papel desempenhado pelo TBC no processo de modernização e, com isso, devolver sub-repticiamente ao Rio de Janeiro a hegemonia sobre a cena nacional. Em apoio a esse particularismo, a historiadora chega a invocar, de modo bastante arbitrário, a fase amadora do paulista no TBC como evidência de que Franco Zampari estaria apenas continuando a *joie de vivre* ao reformar um prédio de três andares para nele abrigar uma eficiente casa de espetáculos e constituir uma sociedade com mais de duzentos sócios para amparar sua iniciativa, que não passaria de quimérica aspiração a ser autor teatral. O argumento é abstruso, uma vez que não se conhece outra tentativa de Zampari como autor além da malsinada *A mulher de braços alçados*, levada à cena poucos anos antes como *divertissement* de grã-finos.

É bem verdade que na estreia Mme. Morineau e o elenco do GTE utilizaram o ponto. Insistir nesse pormenor, todavia, como irrefutável prova de

2. A trajetória de Maria Della Costa e do TPA, bem como seus desdobramentos, foi estudada por Brandão (2009).

que o TBC não nasceu sob o signo da modernidade parece falar mal, inversamente, dos próprios raciocínios da autora, que tanto exalta o clamor e o impulso como forças motrizes para sua *peculiar* historiografia. Tanto o Teatro de Arte de Moscou quanto o Teatro Livre de Antoine foram produtos de impulsivos combatentes artísticos contra uma mentalidade tacanha e empregavam o ponto – e a ninguém nunca ocorreu negar ali estar em curso a revolução cênica moderna. Tomemos tal passagem tão somente como *peculiar*, portanto, e concentremo-nos naquilo que efetivamente detêm importância: foi o TBC, e não o TPA, a primeira companhia estruturalmente moderna do teatro brasileiro, diretamente inspirada nos melhores modelos europeus disponíveis, criada em São Paulo em 1948. Sua profissionalização deu-se poucos meses após, já em 1949, segundo uma regência de projeto cultural bastante arrojada e ambiciosa sob a batuta enérgica de Franco Zampari, cuja biografia, como se sabe, poderia também inspirar excelente libreto de ópera...

Ao esmiuçar pormenores e insignificâncias do acontecer histórico, Tânia Brandão pretende refutar algumas posturas mais ou menos assentadas sobre o processo de modernização da cena nacional para alcançar, em seu último raciocínio, um máximo de *peculiaridade*. Sob o signo da “incorporação e luto”, ela destaca a montagem de *O comício*, em 1957, obscuro texto de Abílio Pereira de Almeida com direção e atuação de Sérgio Cardoso, que fora o aclamado ator moderno do TEB e convidara o monstro-sagrado Jayme Costa para o papel do político. Reuniram-se no mesmo palco, desse modo, as duas gerações cênicas que antes viveram um enfrentamento, selando um acordo cujo “clamor” pulsava exatamente sobre o duelo de interpretações. Quer dizer, funcionando fortuitamente como diretor em sua companhia, Sérgio Cardoso teria sido superado pelo intérprete que fora, abrindo espaço para a peculiar canastrice de Costa. Assim, outras margens do Mar Vermelho voltam a se reunir para que brilhe, lá no alto, o glorioso teatro pátrio, sepultando as diferenças. O moderno fez água.

Tal cogitação é, de fato, excessivamente *peculiar*. A ninguém consta que Sérgio Cardoso tenha almejado alçar-se como diretor, a não ser para tapar buracos na programação de sua companhia, remediando crises financeiras que a assolaram. Além do mais, a referida encenação não passou de irrelevante incidente na vida de um conjunto que, em seus melhores momentos, levava à cena produtos de maior envergadura. Além disso, nem mesmo como símbolo um encontro entre Sérgio e Costa parece ser digno de nota, uma vez

que inúmeros outros conjuntos já haviam antes utilizado tal expediente, como incidência do *métier*, o dia a dia daqueles que precisam ganhar o suado pão e não dão a mínima importância para os desequilíbrios artísticos. Finalmente, soa estranho anunciar o luto do moderno nessa montagem biestelar quando a autora havia apostado todas suas fichas no TPA como a instauração do moderno, estruturado em torno de Itália Fausta, uma atriz indiscutivelmente da velha geração, ainda que sincera e não designada no conhecido perfil de monstro sagrado. Mas tal desvão parece ser outra faceta, quiçá incôscia, da *peculiaridade*.

Em 1957, quando tal fato ocorreu, o Teatro de Arena contava, desde o ano anterior, com um novíssimo elenco de base estudantil – leia-se amador –, e um jovem diretor recém-chegado dos EUA, um e outro amadurecendo a convivência artística, sem nenhuma *peculiaridade* em relação ao passado do “nobre” teatro nacional defendido pelo TBC e as várias companhias que dele emanaram. Este sim foi um fato novo, que eclodiu no ano seguinte, dando início à guinada nacionalista na cena nacional, abrindo funda contradição em nossa modernidade cênica.

Voltamos, assim, ao terceiro ponto antes assinalado como um *problema*: a necessidade de outros raciocínios estéticos conduzindo as investigações. Para desenvolvê-lo, vou remeter a novo capítulo integrante da presente *História do teatro brasileiro*: aquele assinado por Rosângela Patriota e Jacó Guinsburg.

O fato e a interpretação

Sob o título de “O pensamento crítico e estético”, os autores assinam o texto destinado a fazer um balanço da matéria referente à segunda metade do século xx. Constatando que as avaliações críticas dos séculos xix e xx “incorporaram-se à escrita de sua história e tornaram-se *leitmotive* de tais narrativas” (p. 277), partem eles das análises dedicadas à longa duração e desdobram, em relação às últimas décadas do século, as análises que se impostam como recortes daquele tempo ou focalizações sobre quesitos específicos, com o intuito de mapear as investigações mais consequentes. Patriota sugere alguns temas para enfeixar tal estudo: modernização, modernidade, nacionalismo crítico, liberdade, identidade nacional, diversidade artística e cultural, tomados sob a égide da validade, uma vez que ninguém mais acredita ser a história uma emanção da verdade.

Volto a ser citado nesse capítulo, agora em função de meu ensaio de 1982, dedicado a *Arena, Oficina e Opinião*. A passagem é breve e incompleta, pois o texto é apenas um resumo de outro maior, editado sob o título de *Teatro brasileiro: ideias de uma história* (2012), sugerindo constituir-se num roteiro interpretativo prévio à *História* aparecida logo a seguir. Nesse novo escrito, abrindo as considerações, é afirmado que os numerosos estudos parciais efetivados na pós-graduação contribuíram decisivamente para o aprofundamento da pesquisa sobre o teatro brasileiro, mas que articularam, igualmente, uma desconexão com o passado analítico antes efetivado pela crítica moderna. De minha parte, isso ocorreu, não por desconhecimento ou falta de sintonia, mas em função de uma postura crítica guiada por paradigmas divergentes. Consonantes, vale frisar, com outros analistas e pesquisadores do tempo que, quando partindo daqueles textos fundadores, com eles travaram polêmicas ou empreenderam outras visadas, coerentes com novos instrumentais analíticos.

Patriota é arguta ao surpreender os dois alicerces sobre os quais apoiei meus argumentos: a crítica a Althusser e sua totalizante iniciativa de recuperar o materialismo histórico pelo formato estruturalista e os divergentes posicionamentos de grupos de artistas engolfados nas “patrulhas ideológicas” dos anos 1980. Mirando os discursos ideológicos dos grupos da década de 1960, procurei, sim, trabalhar no atacado e no varejo, evidenciando como certas palavras, certos gestos e certos termos chave do discurso daquele momento espelhavam ou davam ressonância às teses políticas do passado ou faziam com que se prolongassem até aquele instante.

Eu não desconhecia as posturas críticas de Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi ou Anatol Rosenfeld – fui aluno dos três –, apenas as coloquei em suspenso, uma vez que meu foco não abarcava a questão da modernidade do teatro no Brasil nem almejava discutir, retroativamente, suas bases de argumentação. Menos ainda me preocupavam questões associadas à identidade ou ao nacionalismo. Para ser claro, meu interesse precípuo centrou-se em averiguar o teor ideológico do tropicalismo cênico e os contrapontos que estabeleceu em seu tempo. Avancei, ao final do estudo, para as implicações que certas posturas e certas condutas produziram, especialmente por parte daqueles que, antes defensores do materialismo dialético (leia-se os princípios que criaram e nortearam o CPC e o posterior grupo Opinião) en-

contravam-se, ao longo dos anos 1970 e 1980, à testa do SNT da ditadura civil militar.

Nem todos os artistas brasileiros souberam, como Glauber Rocha ou Caetano Veloso, encontrar um modo dialógico de sobrevivência com o regime autoritário. Muitos ex-cepecistas convenceram-se de que um pouco de pessedismo não faria mal a ninguém, como Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes ou João das Neves, e encontraram, nesse passo, apoio de antigos companheiros da militância cepecista agora em posições chave dentro do órgão governamental, estendendo-lhes a mão.³ Ou seja, o SNT de Orlando Miranda constituiu-se como que uma célula esquerdista dentro de uma burocracia autoritária de direita.

A principal objeção de Patriota às minhas considerações gira em torno da pouca ou rala apreciação do chamado “teatro de resistência” efetivado naqueles anos. De fato ele não foi objeto do estudo em questão, mas o considerei na sequência, ao lançar *O espetáculo autoritário* (1983).

Diante de tal consideração, o que dizer de *Gota d'água*, centro das críticas da autora? Era, sim, um espetáculo vinculado à “resistência”, agrupando artistas importantes, mas concebido dentro de estritos padrões do teatro convencional e de olho na bilheteria. Não há nada de extraordinário num artista que ganha a vida com seu trabalho, mas, para tanto, não me parece indispensável a autopromoção como perseguido político pelo regime e, simultaneamente, requerer verbas oficiais ao SNT e ser veiculado pela rede Globo, como fez Paulo Pontes e a montagem em questão. Ou seja, houve ali uma retórica de resistência, mas não uma prática de resistência. Foi e ainda é esse meu juízo sobre uma montagem e seu autor, em direta leitura de suas opiniões declaradas e atitudes manifestas naquele momento. Se não me referi a *Gota D'água* em meu estudo, foi porque ali não vislumbrei alguma novidade que a distinguisse especialmente. E porque sua montagem exprimia, naquelas circunstâncias, em relevante postura, meus argumentos quanto ao pessedismo dos envolvidos.

Minha visada, enfim, continha uma escolha. Escolha essa genericamente solidária com o projeto construtivo brasileiro, procurando flagrar sua coerência em relação a nosso desenvolvimento histórico-cultural. Tal percurso e suas justificativas estão claramente delineados no capítulo que escrevi

3. Depoimentos de ex-cepecistas evidenciam tais liames, conexões e táticas. Ver Barcellos (1994).

para a *História do teatro brasileiro* aqui em discussão. Seu esboço – ou sua matriz, conforme queiram tomá-lo – está exatamente naquele ensaio anterior e alvo da análise de Patriota. Quer em um ou em outro estudo, minhas referências conceituais e propósitos se distanciaram daqueles empregados pela crítica moderna. O ТБС, todavia, surge caracterizado como nossa primeira empresa moderna, ponto mais alto da organização capitalista em nosso passado cênico recente, ao lado da consolidação dos ideais estéticos inovadores que o antecederam, julgamento antes efetivado por Décio de Almeida Prado exclusivamente quanto à dimensão artística. Se não assinalei tal desvã em meu estudo de 1982, o fiz por respeito. Passados tantos anos dos fatos, agora advogo em outro patamar crítico. Não vejo desatino analítico em louvar os méritos artísticos da empreitada em consonância ao bem sucedido comércio ali efetivado, ao menos na primeira metade de sua existência. Essa é a incompatibilidade ontológica ou o cálculo – conforme o ponto de vista – do sistema econômico e simbólico no qual vivemos, onde o inconsciente e a mais-valia retornam, como Outro, não somente sob o formato de prestígio, glamour e aplausos, mas também enquanto lucro. É verdade, toda peculiaridade tem um custo.

Com isso, voltamos à arquitetura discursiva da presente *História do teatro brasileiro*, desatenta, em muitas de suas considerações, para o espesso jogo dialógico de significações adensando as instâncias do real, cujo desenho último ficou refém dos limites analíticos modernos e à *peculiaridade* de seus idealizadores, como frisado.

Para concluir, talvez seja elegante recordar um dístico de François Dosse, ao comentar a natureza dessa tarefa: “a revisitação histórica tem, portanto, essa função de abrir para o presente um espaço próprio, marcando o passado para redistribuir os espaços dos possíveis. A prática historiadora é, por princípio, aberta a novas interpretações, a um diálogo sobre o passado aberto sobre o futuro, a ponto que se fala, cada vez mais, de ‘futuro do passado’” (2003, p. 87).

Referências bibliográficas

- BARCELLOS, J. **CPC da UNE, uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: IBAC; MINC; Nova Fronteira, 1994.
- BRANDÃO, T. **Uma empresa e seus segredos**: Cia. Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009.

- _____. As companhias teatrais modernas. In: FARIA, J. R. (dir.). **História do teatro brasileiro**, v. 2. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2013. p. 80-96.
- CADENGUE, A. E. **TAP, sua cena & sua sombra**. v. 2. Recife: CEPE, 2011.
- COSTA, I. C. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. In: _____. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DOSSE, F. **A história**. Bauru: Edusc, 2003.
- FARIA, J. R. (dir.). **História do teatro brasileiro**. v. 2. São Paulo: Perspectiva; SESC, 2013.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 2002.
- _____. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2012.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LEÃO, R. M. **Abertura para outra cena, o moderno teatro na Bahia**. Salvador: Gregório de Mattos, 2006.
- MOSTAÇO, E. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião** – uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta, 1982.
- _____. **O espetáculo autoritário**. São Paulo: Proposta, 1983.
- _____. “Moderno” (verbete). In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. F.; LIMA, M. A. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 185-186.
- MILARÉ, S. **Batalha da Quimera**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.
- PATRIOTA, R.; GUINSBURG, J. **Teatro brasileiro: ideias para uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. O pensamento crítico e estético. In: FARIA, J. R. (dir.). **História do teatro brasileiro**, v. 2. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 277-299.
- PEREIRA, V. H. A. **A musa carrancuda**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- RIEGO, C. B. **Do futuro e da morte do teatro brasileiro**. São Paulo: ECidade, 2010.
- SIMÕES, G. **Veto ao modernismo no teatro brasileiro**. São Paulo: FAPESP; Hucitec, 2010.

Recebido em 08/04/2015

Aprovado em 23/05/2015

Publicado em 30/06/2015