

DOSSIER

**Las artes escénicas
discutiendo la historia**



A AUSÊNCIA FEMININA NO MODERNO TEATRO BRASILEIRO

Carmina Mendes André

NOTA DE LA AUTORA

Carmina Mendes André 

Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil
Correo electrónico: mendes.andre@unesp.br

Recibido: 26/03/2025

Aceptado: 11/09/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.006>

RESUMO

As reflexões expressas neste texto propõem apresentar um olhar crítico para o conceito do “moderno” no teatro brasileiro, principalmente no que se refere à presença feminina. Problematisa-se a ideia de atraso do teatro brasileiro a partir da análise de três autores influentes na historiografia do teatro brasileiro: Sábato Magaldi, Gustavo Dória e Décio de Almeida Prado. Observa-se que em tais perspectivas históricas silenciam a presença das mulheres como protagonistas das transformações cênicas, relegando-as a um papel de subalternidade. Trata-se de um texto ensaístico.

Palavras-chave: História, Teatro moderno, Brasil, Mulheres

LA AUSENCIA DE LA MUJER EN EL TEATRO BRASILEÑO MODERNO

RESUMEN

Las reflexiones expresadas en este texto pretenden ofrecer una mirada crítica al concepto de «moderno» en el teatro brasileño, principalmente en relación con la presencia femenina. Problematisa la idea del atraso del teatro brasileño a través del análisis de tres autores influyentes en la historiografía teatral brasileña: Sábato Magaldi, Gustavo Dória y Décio de Almeida Prado. Se observa que estas perspectivas históricas silencian la presencia de las mujeres como protagonistas de las transformaciones escénicas, relegándolas a un papel secundario. Se trata de un texto ensayístico.

Palabras clave: Historia, Teatro moderno, Brasil, Mujeres

THE ABSENCE OF WOMEN IN MODERN BRAZILIAN THEATER

ABSTRACT

The reflections expressed in this text aim to present a critical look at the concept of “modern” in Brazilian theater, especially in terms of the female presence. It problematizes the idea of Brazilian theater’s backwardness through the analysis of three influential authors in the historiography of Brazilian theater: Sábato Magaldi, Gustavo Dória, and Décio de Almeida Prado. It is observed that these historical perspectives silence the presence of women as protagonists of scenic transformations, relegating them to a subordinate role. This is an essayistic text.

Keywords: History, Modern Theater, Brazil, Women

A AUSÊNCIA FEMININA NO MODERNO TEATRO BRASILEIRO

História com Maiúscula?

O sujeito dessa história analisada - mãe geradora do moderno no teatro brasileiro, fato atestado pelos três autores escolhidos como fonte para estudar - não foi uma indígena Bororo¹, nem foi uma parteira da cidadezinha de Quixadá, interior do estado do Ceará em Brasil, onde Raquel de Queiros² viveu sua infância. Essa história não cresceu na rua, não esteve entre mendigos ou crianças brincando de esconde-esconde; nem frequentou quartos de bordeis; nem foi ao circo. Essa história, que ganhou data de nascimento, cresceu em uma sociedade urbana em “processo de desenvolvimento industrial”. Uma capital, uma cidade industrializada, dentro de um centro universitário, de uma escola especializada, ou mesmo de um edifício teatral com equipamentos tecnológicos de última geração administrado por um empresário de descendência italiana ou portuguesa. São Paulo ou Rio de Janeiro: tanto faz.

A história analisada é a do “teatro moderno brasileiro”. As fontes são: *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes* de Gustavo Dória (1975), *Panorama do teatro brasileiro* de Sábato Magaldi (1997) e *O teatro brasileiro moderno* de Décio de Almeida Prado (2008).

Tal história foi construída a partir do conceito de fato histórico (discurso se pretende escovar a contrapelo). O “fato histórico” é *tratado* como aquilo que nos parece “o inegável”, e, por conseguinte, o verdadeiro. Para Gustavo Dória³ o “curso de dramaturgia promovido por Augusto Boal, em São Paulo, em 1956” teria se tornado fato histórico por ter marcado mudanças no “teatro brasileiro”. Outra característica do *fato* é ser atestado por um grupo hegemonicamente legitimado pela sociedade em questão (aqui a brasileira). Assim é que, para Sábato Magaldi⁴, a maioria dos críticos e dos intelectuais, ao atestarem o nascimento do teatro moderno, fato histórico, legitimam a importância daquilo que se destaca. O Fato é a evidência. A história composta por fatos torna-se única, universal, nasce de uma origem (sagrada); torna-se totalidade inapreensível para os leigos. Desse modo, o fato é a cena que carrega a essência do todo que a contém e, por isso, representa-o. O fato traz consigo o sentido da História que o envolve. Desse modo, o conceito de fato histórico se torna atestado da existência da verdade que espera ser descoberta e compreendida por um sujeito de conhecimento.

As Histórias narradas pelas fontes consultadas contam de que modo o brasileiro – esse abstrato sujeito – teria alcançado as “boas formas estéticas”. Os três autores compreendem a História composta por uma sucessão de fatos realizados por homens sedentos por modernizarem-se. Tais agentes são descritos como os libertadores do teatro brasileiro do atraso colonial. Sacrificaram-se em nome de todos. As histórias do teatro aqui estudadas narram as vitórias daqueles e seus opositores. Ao descrever suas intenções, seu agir coerente aos ‘indivíduos de caráter’, os autores transformam esses atores sociais - homens com raras citações femininas - em heróis.

1 Mulher nativa da etnia Bororo ou Boe hoje habitantes do estado do Mato Grosso, Brasil.

2 Raquel de Queiros Gomm Goin (1910-2003), escritora, primeira mulher a integrar-se no movimento modernista brasileiro e a primeira a ingressar na Academia Brasileira de Letras.

3 Gustavo Alberto Accioli Dória (1910-1979), crítico e historiador da cena do Rio de Janeiro.

4 Sábato Magaldi (1927-2019), crítico, ensaísta, historiador e professor da USP.

A conquista - o moderno – é descrita por uma sucessão de *atualizações locais* de formas estéticas estrangeiras. Nas duas primeiras décadas do século XX, alguns críticos e intelectuais só admitiam as formas europeias como originais. Já na geração dos críticos dos anos 40, admite-se, em consenso, as formas do teatro norte-americano entre os originais modernos.

O “atraso cultural brasileiro” é tratado como “fato” desde o século XIX, portanto, tal enunciado é colocado no campo das verdades históricas, sem questionar os parâmetros que estavam sendo adotados. Prado, Magaldi e Dória, por uma questão de estratégia discursiva, repetem-no como uma realidade dada; precisam dela para justificar a “mudança da realidade” que pretendem comprovar. Mas o que aqui se pergunta: atraso no comparativo com quem?

O discurso higienista, que toma de assalto as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, nas primeiras décadas do séc. XX, armado com provas científicas, descreve a falta de formação cultural, física e moral do brasileiro e facilmente justifica as intervenções governamentais para “educação” dos costumes. “Atraso” e “falta de modos higiênicos”, ao se tornarem problemas de Estado, dão suporte para o aparecimento da imagem do brasileiro interiorano, indolente e preguiçoso, como representado pelo Jeca Tatu de Monteiro Lobato⁵. Tudo leva a crer, que para esses historiadores, o “teatro alienado” seria aquele criado e frequentado por nós, os Jeca Tatu.

Em décadas seguintes, o Jeca das narrativas no teatro, ao ser atingido pelos planos governamentais desenvolvimentistas, deixa o campo para morar na cidade (se modernizar?). Trabalha como operário de fábricas ou da construção civil, ou se torna bêbado, vagabundo, ou aparece nas feiras livres como raizeiros, benzedeiros; aparecem ainda como sambistas em botequins. Para os autores, fontes de nossa pesquisa, dois deles explicitamente simpatizantes da revolução socialista, o Jeca deixa de ser o imoral ou o doente das primeiras décadas do século XX (discurso higienista), e se torna o ignorante, o alienado, a massa de manobra que precisa ser politizada.

Porém, o Jeca continua a funcionar como modelo daquilo que se quer evitar. Para os historiadores aqui abordados, o Jeca parece ser sempre o *outro*, o “ele” da relação. Assim, entende-se que, de alguma maneira afetados por esse discurso, os autores trabalharam para superar o “teatro Jeca”. A “bem sucedida” mudança dos costumes (higienista) não deixa de se tornar um fato bem sucedido para a assimilação das desejadas formas estéticas (estrangeiras). A história assim contada, leva os leitores e leitoras a suspeitarem de que, *mudar*, torna-se uma “questão de honra” alcançada por identidades de moral ilibada⁶.

As histórias contadas por Sábato Magaldi, Gustavo Dória e Décio de Almeida Prado adotam o discurso centro-periferia (países desenvolvidos-subdesenvolvidos). Portanto, a mudança das formas estéticas funciona como prova de desenvolvimento e superação do suposto atraso nacional: sai de cena o Jeca?

5 José Bento Renato Monteiro Lobato (1882-1948), escritor e intelectual importante para o modernismo brasileiro, tem uma vasta produção literária. Jeca Tatu foi um personagem criado para representar o trabalhador rural pobre e sem instrução, que se caracterizava pela preguiça e falta de ambição. Foi imortalizado no cinema brasileiro pelo ator e produtor independente Amácio Mazzaropi, que o cobriu de sabedoria contrapondo criticamente a imagem de Lobato.

6 Palavra retirada dos escritos de Sábato Magaldi.

Formas Estéticas e Processo Civilizatório

Para o historiador brasileiro Durval de Albuquerque Júnior (2007), o conceito de civilização criado pelo Ocidente europeu o faz acreditar em sua superioridade quando comparadas com outras sociedades consideradas “primitivas”. O teatro das metrópoles europeias se inventa como modelo universal. Sendo assim, as formas artísticas europeias funcionam como modelos avançados relegando e relegam à cultura das colônias ao atraso. Alinhados a esse discurso, os críticos acreditam que poderão ler o “grau de civilidade” de uma obra teatral pelo tipo de teatro que está sendo produzido afirmando uma hierarquia entre as formas estéticas

O discurso da superioridade da metrópole produziria defasagens nas imagens das colônias. Em tal discurso, o mundo encontra-se dividido por categorias: primeiro mundo, segundo mundo, terceiro mundo, etc. Nessa perspectiva, cabe ao terceiro mundo “atualizar” suas formas estéticas às formas do primeiro mundo. Os autores aqui estudados não questionaram tal enunciação e aceitam sua identidade de subdesenvolvidos até o que consideram o nascimento do moderno no teatro brasileiro.

AS HISTÓRIAS DO TEATRO BRASILEIRO, CONTINUIDADES E RUPTURAS

A Ausência de Humor em Gustavo Dória

Para Dória, a história do moderno no teatro foi “a resultante” de uma série de postulados levantados pelos artistas do passado. Postulado é uma proposição que se admite sem demonstração, sem provas. O passado é, portanto, fundado na experiência empírica.

Pela seriação dos postulados, pode-se observar o conceito de teatro moderno de Gustavo Dória, pode-se apalpar seus critérios quando ele assiste aos espetáculos de seu tempo. Quer ver, no palco, um certo tipo de literatura a que chama de “bons textos” e um espetáculo em que o foco não é a performance de um único ator, mas a homogeneização do elenco, chamada de ‘unidade’. A única exceção é feita para a Cia Dulcina-Odion (fundada em 1935), a qual alcança enorme popularidade nas décadas precedentes à Fundação de Teatro Brasileiro de Comédia (fundada em 1948 na cidade de São Paulo).

A história do moderno é dividida, pelo autor, em três fases. A *primeira fase* mostra a experiência e a conquista da arte do ator moderno. O primeiro sinal de anseio a mudanças, em que Dória retira dos arquivos de jornais – fonte principal do historiador – a data de 1927 – com o aparecimento do Teatro de Brinquedo⁷, comentado na imprensa da época – e finda em 1943 – com a montagem de *Vestido de Noiva*, bastante comentada na imprensa da época e testemunhada pelo autor.

Este momento demonstra a dita precariedade da linguagem do teatro na década de 1920. Para os críticos da época (Mário Nunes, Alcântara Machado e outros), o teatro não expressava conteúdos e formas estéticas maduras. No discurso da crítica, era um teatro “sem pretensões” e “sem apuro” técnico. Dória toma, por verdade, esse posicionamento dos críticos.

7 Teatro de Brinquedo, 1927, Rio de Janeiro.

Sem questionar o que levaria Mário Nunes a tornar-se um inimigo do riso produzido pelos espetáculos da década de 1920, Dória fundamenta sua história a partir de certo discurso hegemônico na crítica jornalística. Fazer rir, saber fazer rir, especializar-se no riso, tudo foi tomado pelos críticos como falta de qualificação dos artistas. Em contraste com o riso à moda brasileira, Dória encarna o mau humor.

Outra voz, destacada e retirada dos arquivos de jornais da época, é a de Abadie de Faria Rosa⁸. Agora o tiro é mais certo. O que se percebe, em Dória, é sua intenção de dar suporte teórico aos enunciados do “atraso” e da “necessidade de mudanças” existentes nos discursos da crítica carioca da época.

Tal enunciação não é nova, já é possível encontrá-la em meados do século XIX, nas críticas de Machado de Assis, relacionar as formas estéticas (linguagem) ao grau de civilidade de uma nação, Dória endossa o discurso de Faria Rosa alinhando-se aos estudos científicos produzidos na Europa desde o século XIX, sobre as formas simbólicas. Esses estudos (de História, Psicologia, Antropologia) localizam a origem da cultura ocidental na Grécia clássica, e interpretam a arte moderna ocidental como resultante de sua evolução. Nessa perspectiva, o Brasil era periferia “necessariamente”.

Percebe-se um esforço, dos autores aqui analisados, por compreender e aplicar os estudos de *fenomenologia* (*sem sua fase positivista*) em suas críticas. Para a fenomenologia da época, a “experiência estética” só acontece pela identificação do espectador com a *metamorfose/encarnação* do ator em personagem. O ato de conhecer seria, ao que tudo indica, compreendido como *reconhecimento*.

Ao distanciar-se de si mesmo, [o ator] celebra o ritual da identificação com a imagem do outro [o personagem], isto é, do seu tornar-se ser humano. Convida-nos a participar desta celebração; incita-nos a sair de nós, através da identificação com o outro, para reencontra-nos mais amplos, mais ricos e mais definidos ao voltarmos a nós mesmos” (Rosenfeld, 1969, p. 35).

Anatol Rosenfeld (1912-1973), imigrante alemão, atuou como crítico desde 1945 em seus estudos sobre teoria do teatro e alcançou repercussão entre artistas e intelectuais brasileiros. Anatol entra na história do teatro paulista e carioca como filósofo do “movimento” para a modernização da cena brasileira. Foi inicialmente pela fenomenologia, lida por Rosenfeld, que a noção de encenação se faz presente com ênfase no discurso da crítica da época.

Dória justifica o repertório estrangeiro - que prevaleceu entre as primeiras décadas - como um método de aprendizagem. Seria por *assimilação* dos modelos estrangeiros, que a mudança de nosso teatro poderia se realizar. Esta metodologia permaneceu por muitas décadas nas escolas de teatro.⁹

8 Abadie de Faria Rosa, jornalista.

9 Eu mesma, estudante da ECA no início dos anos de 1980, recebi este discurso de alguns dos meus professores.

A repercussão, na imprensa e no público, da encenação de *Vestido de Noiva*, em 1943, transforma tal montagem em “marco histórico”. O tipo de estrutura dramática composta por Nelson Rodrigues, os corpos disciplinados para a encarnação dos personagens modernos e a encenação do polonês Ziembinski seriam os responsáveis pelo sucesso do espetáculo, que entra como resultante da experiência anteriormente acumulada.

Na *segunda fase* de sua história, Gustavo Dória descreve a experiência acumulada e a conquista da dramaturgia moderna entre os autores brasileiros (um conjunto de obras). Essa fase duraria de 1945 (TBC) a 1956 com um curso de dramaturgia promovido por Augusto Boal¹⁰. O resultado da experiência acumulada teria gerado um número grande de obras e autores nacionais, alinhados às formas modernas estrangeiras.

A *terceira fase* trata do tempo presente em que escreve sua obra. Trata do teatro das décadas de 1960 e início dos anos de 1970. Em sua perspectiva, esse teatro é moderno porque “refletia sua época”. Ao justificar seu nascimento pelo contexto social de frenética agitação política, o moderno teatro brasileiro é batizado como *teatro político* (denominação que não convence muito o autor). Tal teatro é constituído pelos grupos: Arena¹¹, Oficina¹², Grupo Opinião¹³ e pelo Centro Popular de Cultura¹⁴.

Dória não é um entusiasta do teatro brasileiro de textos de autores modernos nacionais encenados por artistas brasileiros. Dessa maneira, nomeia essa fase como “ditadura do encenador”. Crítica, sem nomear, que a “notória intenção política” levou seus criadores (os modernos) ao erro, transformando, o que deveria ser uma experiência estética, em “comício enfadonho e sem atrativos” (Dória, 1975, p. 159). Outra crítica feita (aos modernos) trata da “busca febril de novas fórmulas”, por outros também não nomeados, que criam um “tumulto” que desfavorece o teatro “ainda florescente”. Dória carece de bom humor para com a “juventude teatral” dos anos 60.

Mas, mesmo acreditando que o Brasil alcançava as reformas na linguagem do teatro ao realizar a mudança dos costumes e da mentalidade na escrita dos autores e na prática dos atores brasileiros; mesmo acreditando que o teatro brasileiro tinha alcançado o moderno, para Dória, a missão ainda não estava completa. Faltava alguém para ratificar a vitória. Quem? O “povo”. Dória se queixa da ausência de público nos teatros, agora supostamente com qualificação, não mais Jeca. Comenta a presença da classe média e lamenta a ausência, do que supomos ser, a classe operária. Esse argumento funciona como pretexto para que o autor continue a sua tarefa de prescritor. Termina sua narrativa prescrevendo ações para o futuro. Não parece convencido de que o teatro brasileiro estivesse em pé de igualdade com o estrangeiro.

O autor ainda destaca algumas iniciativas governamentais de incentivo à cultura e, em especial, ao teatro. Estratégia discursiva própria de quem aponta para a realização das alianças políticas entre setores da sociedade. Sua prescrição, para pensar na sobrevivência

10 Augusto Boal (1931 – 2009), diretor, dramaturgo e ensaísta. Criador de várias modalidades de teatro e de uma pedagogia teatral: o chamado Teatro do Oprimido.

11 Grupo de Teatro paulista, fundado em 1953 e extinto em 1972 com a ditadura militar. Um lugar em que primava a encenação de dramaturgia de jovens escritores.

12 Grupo de Teatro fundado em 1958 pelo diretor José Celso Martinez Corrêa. O teatro segue em atividade até os dias de hoje.

13 Grupo Opinião (1964-1982), Rio de Janeiro. Conhecido como teatro de protesto e resistência à ditadura militar.

14 O Centro Popular de Cultura foi criado no Rio de Janeiro em 1961 em associação à União Nacional dos Estudantes e extinta em 1964 pela ditadura militar.

do teatro, é a busca por transformar a cultura em *problema de Estado*. Há nisso um modo de pensar as funções de um Estado de aspirações democráticas. Dória se posiciona, politicamente, do lado da democracia representativa.

As Mulheres da História Sisuda de Dória

Observa-se que as identidades das mulheres destacadas, para atuar no campo de batalha imaginado por Dória - lugar masculino por definição, - estão relacionadas às artes do fazer no palco. Verificam-se duas identidades enaltecidas: a professora e a atriz.

Itália Fausta, italiana naturalizada, é destacada como a primeira a atuar como diretora de atores para a construção do teatro moderno brasileiro. As qualidades ressaltadas pelo autor são a de atriz experiente, culta e “consciente do seu trabalho”.

Outra mulher, essa com mais trabalhos enaltecidos, é a portuguesa Esther Leão. Iniciou-se no teatro como atriz, mas especializou-se como professora de atores. Suas qualidades são: esteve em Paris frequentando um curso completo de preparação para atores e atuou entre as plateias europeias. Sua fama de mulher geniosa, disciplinadora, entra na história de Dória como valor de quem é “muito exigente” e conhece o rigor.

O jovem, em suas mãos, sofria e só mesmo não desistia porque chegava a compreender que todas aquelas exigências eram feitas em seu benefício, no sentido de aprimorar um talento absolutamente irrevelado. (Dória, 1975, p. 51).

Descrita por Dória, Esther Leão “era a professora que faltava ao teatro brasileiro” e, como tal, teria ensinado os jovens atores a andar, falar e gesticular em cena. Pergunto: por que o teatro brasileiro, para realizar as mudanças desejadas “teria precisado”, de mulheres com atitudes tão disciplinadoras?

Outra mulher destacada é a francesa Henriette Morineau. Sua posição de sujeito da história de Gustavo Dória se assemelhava à posição e à importância dada a Esther Leão, ou seja, como “excelente professora” e atriz. No entanto, sabemos que Morineau foi também uma encenadora criativa. Por que essa função não é exaltada pelo historiador?

Na segunda fase, dedicada aos autores, Dória cita textos de mulheres que foram encenados principalmente no Teatro Dulce, mas não há destaques para elas (Raquel de Queiros, Maria Inês Barros de Almeida, Luciana Peotta, Adolphina Portella Bonapace).

Na terceira fase, o único destaque é dado a Maria Clara Machado – que também havia estudado na Europa. Em seu grupo amador *O Tablado*, dedicou-se ao teatro para a infância – como autora e encenadora. Por que só aqui a função de encenadora é destaque? Quanto às atrizes, elas são muitas, muitos nomes. Achei que seria exaustivo colocá-los todos. Elas estão em todas as fases.

O Silêncio de Sábato Magaldi

Diferente de Dória, Sábato Magaldi é um entusiasta. Em “Panorama do teatro brasileiro” o pesquisador inicia a história do teatro brasileiro com a chegada dos Jesuítas e segue comemorando a chegada dos autores, por tempo cronológico, na mesma sistemática da ciência da história da arte ocidental (renascimento, barroco, classicismo, etc.).

Reitera a tese de que, a partir da independência política – período do romantismo para a cronologia da história da arte ocidental –, pode-se falar do início do teatro nacional. A narrativa, que conta, será a da *formação da dramaturgia brasileira*. Em suas análises, compara os textos brasileiros aos modelos estéticos normatizados pela história da arte e pela teoria literária ocidentais. Em seu critério quantitativo o “bom texto” ou “mau texto” será valorado conforme se aproxima ou afasta-se do original. Comenta o conjunto de textos de cada autor, destacando sempre aquele que alcança alguma repercussão em sua época. Em seu critério qualitativo, busca “obras primas”, ou seja, procura textos que, por sua suposta universalidade, poderiam “resistir a uma encenação moderna”.

A história do moderno no teatro brasileiro elaborado por Sábato, foi movida por uma realidade composta por dois enunciados:

1. “sempre estivemos em defasagem com o teatro europeu” e;
2. “sempre fomos fiéis no desejo de sermos modernos”.

Esses enunciados são retirados de vários outros discursos – críticas de época, textos teóricos – e justificam o “movimento da história” que o autor se propõe a narrar. Em uma edição atualizada do “Panorama do teatro brasileiro”, enuncia o atraso do teatro da década de 1920, comparando o teatro profissional daquele momento com *A semana de arte moderna de 1922*. Ali o teatro teria se ausentado por falta de *esclarecimento* de autores de teatro, esclarecimento que alguns pintores, poetas e romancistas já teriam alcançado. Ao valorizar os modernistas, o autor toma o conceito de antropofagia¹⁵ pensado por Oswald de Andrade¹⁶, e o generaliza, justificando sua assimilação de procedimentos de modelos estrangeiros.

A revolução não seria, portanto, o aprendizado para a reprodução das formas estrangeiras. Para o autor, a deglutição das formas dramáticas e teatrais do teatro estrangeiro, tido como moderno, ensinou “tecnologia que faltava” para realizar um teatro “para consumo interno, em consonância com as necessidades do nosso público”. Pode-se concluir, portanto, que a antropofagia é *estratégia* de homens subjugados, mas que estão prontos para assumir o comando.

Por meio de encenadores estrangeiros, aqui apartados em consequência da devastação da Segunda Grande Guerra, adquirimos um a tecnologia que nos faltava. Antropofagicamente, nós a deglutimos, e a nova geração brasileira, formada em grande parte pelos ensinamentos que eles nos legaram, aprendeu a caminhar com as próprias pernas e rea-

15 Antropofagia é um termo retirado de práticas culturais do povo Tupinambá. Nesta assimila-se o outro por meio de sua deglutição.
16 José Oswald de Sousa Andrade (1890-1954), poeta, escritor e ensaísta. Junto com Mário de Andrade é um dos pensadores mais influentes para pensar o Brasil em bases locais.

liza um teatro vital, capaz de seduzir exigentes plateias internacionais. Influências são benéficas, desde que não desfigurem a autonomia do produto (Magaldi, 1997, p. 295).

O texto escrito na primeira pessoa do plural – o nós – muito indica o lugar em que o narrador se coloca na História. Fala em nome da coletividade, representa o artista, a plateia burguesa e o intelectual brasileiro, aqui e no estrangeiro. Com entusiasmo e orgulho, olha para o teatro do presente, olha para si e gosta do que vê.

Nessa lógica de discurso, torna-se astúcia, afirmar que no Brasil o teatro moderno, tenha sido modernizado pelas mãos de um encenador estrangeiro: o polonês Ziembinski em *Vestido de Noiva*. Nesse encadeamento das assimilações, torna-se estratégia, de quem pretende mudar de posicionamento, afirmar que jovens brasileiros precisaram aprender a escrever, a interpretar e a montar espetáculos com modelos estrangeiros. O atraso, dado como realidade, justifica o horror de ser selvagem e, ao mesmo tempo, fortalece o desejo de ser moderno aos moldes do ocidente.

Segundo Magaldi (1997, p. 213):

Os jovens, que acompanharam os espetáculos da década de cinquenta e tiveram oportunidade de assistir às temporadas estrangeiras, (...) não eram mais os autodidatas de antigamente: dispunham de referências precisas, entre as mais avançadas do mundo.

Ao sinalizar a presença de modernização a partir da eliminação do autodidatismo dos artistas da cena, o autor afirma o valor da escolarização dos artistas como “condição” para a tomada de consciência e transformação dos sujeitos históricos da cena brasileira. Isso não é mérito seu, está se baseando no discurso científico (da psicopedagogia, da biologia, da psicologia e outros). Posso observar o discurso da escolarização do artista, quando se normatiza a profissão na década de 1970 com a exigência do registro profissional carimbado em carteira de trabalho ou o diploma, para o exercício da atividade profissionalmente.

Para Sábato “está fora de dúvida”, que *Vestido de Noiva* é um marco histórico e o TBC é a concretização da *modernização* do teatro brasileiro, tanto pela implantação do processo de trabalho com um encenador, como por sua estrutura empresarial. É por meio de atualizações estéticas de modelos estrangeiros, que a estrutura do *drama* teria chegado à década de 1960, pelas mãos de autores brasileiros. Segundo Sábato a “fase dos encenadores” começaria em 1978, com a adaptação do romance *Macunaíma* de Mário de Andrade¹⁷ encenado por Antunes Filho.

Um silêncio se faz presente na história de Magaldi. Não há referências ao *teatro de Revista* —também conhecido como *teatro de reboledo*— que alcança popularidade entre as décadas de 1930, 1940 e pouco de 1950 na cidade de São Paulo. De acordo com o autor, o teatro de Revista digno de entrar na sua história da literatura dramática brasileira seria a Revista¹⁸ de

17 Mário de Andrade (1893-194) foi escritor, ensaísta, musicólogo.

18 Gênero teatral originário de Portugal, mas adaptado ao contexto brasileiro e com muito prestígio popular. Trata de uma dramaturgia que conta, em revista, os principais fatos do ano.

Arthur Azevedo (1855-1908). E tudo o que virá depois? Nada teria alcançado o mínimo de qualidade artística? Assim, nem mesmo como gênero literário, o teatro de Revista do século XX entra na história de Sábato. Por quê? Dória trata o teatro de Revista como barbárie, mas o cita. Porém, o que teria levado Sábato a silenciar-se diante do teatro de maior popularidade, até meados dos anos 1950, na cidade de São Paulo? O fragmento abaixo, escrito pela historiadora Tânia Navarro Swain nos instiga a pensar sobre esse silêncio imposto por Sábato como parte de suas convicções e não como simples desconhecimento, desconhecimento ou falta de atenção.

A releitura das fontes utilizadas nas narrativas históricas bem como a crítica à historiografia são imprescindíveis para que surjam as múltiplas realidades, os agenciamentos sociais plurais, que ficaram ocultos no fazer histórico tradicional. O que a história não diz não existiu, pois o sistema de interpretações que decide sobre aquilo que é relevante para a análise histórica fica oculto nas dobras das narrativas (Swain em Rago, 2008, p. 29).

Na atualidade, tanto o *teatro de rebolado*¹⁹ como o formato do *melodrama*, ambos presentes nos palcos do teatro profissional paulista e mau falados pelos três autores aqui estudados, têm recebido a devida atenção de diversos pesquisadores. Como exemplo, cabe citar a pesquisa de Neyde Veneziano sobre o teatro de Revista. Podemos aprender com essa autora que tal teatro era composto por autodidatas ou por profissionais que adquiriram formação de modo tradicional pela oralidade. Tal contexto de formação dos artistas da Revista, por si só, já responde parte da pergunta sobre o silêncio de Sábato. Ao defender a necessidade da escolarização dos atores, o renomado crítico paulista se coloca do lado daqueles que desqualificam a cultura fora dos princípios científicos. Como pedagogo, Sábato não se sente à vontade para autorizar a arte de autodidatas, salvo raríssimas exceções.

Entre os séculos XVII e XX, Magaldi interpreta que as narrativas no teatro foram perdendo sua multiplicidade (várias estórias paralelas ou não), passaram a serem compostas por um único fio narrativo. Anatol Rosenfeld explica a estrutura narrativa do drama moderno como um mecanismo que deve caminhar sem a intervenção de um narrador. Tal como na vida, o espectador deveria ser levado a sentir-se como se estivesse diante da “realidade”. Pergunta-se aos historiadores, as regras de composição da narrativa do drama moderno não se assemelham ao modo como os historiadores positivistas compuseram suas narrativas?

O teatro de Revista estudado por Veneziano (2006) compõe o texto dramático por quadros. Esses não formam a unidade nem a totalidade da realidade. Enquanto a narrativa do drama moderno é composta por cenas carpidas na lógica da causalidade - uma cena é efeito da anterior e a causa da posterior - no teatro de Revista paulista, a composição segue a lógica da justaposição. A ligação entre os quadros é fraca, e, quando há representação de realidade, ela é vista como multiplicidade. Assim, o gênero Revistas representavam justamente o tipo de teatro que deveria ser esquecido.

19 Apelido dado ao Teatro de Revista que resiste até meados do Século XX.

Curiosamente as mulheres escritoras na história da literatura dramática rascunhada por Sábato Magaldi aparecem com maior relevância a partir dos anos de 1968/1969, quando os “modernos” teriam tomado o poder da cena. Plínio Marcos²⁰ será considerado o autor “desbravador” da ruptura dos preconceitos temáticos. A partir daí, Sábato cita textos de homens e mulheres, discutindo homossexualismo e lesbianismo, como respostas rebeldes às subjetividades sufocadas. Na lógica psicanalítica do autor, as escritoras mulheres aparecem no jorro vomitado da repressão sexual que, por sua vez, foi tratada como realidade dada. Tal enunciado precisaria ser analisado de modo mais cuidadoso em outra oportunidade a fim de não naturalizarmos a afirmativa de que as mulheres passaram a “escrever bem”, para o teatro brasileiro, apenas depois de Plínio Marcos.

As Frustrações de Décio de Almeida Prado

Décio é um militante e narra a experiência da sua luta pela construção da consciência socialista nos palcos brasileiros.

Delimita o período de sua narrativa: da década de 1930 à de 1980. Suas fontes são principalmente os textos dramáticos, as críticas jornalísticas, e sua própria vivência. Seu testemunho de algum modo, ao mesmo tempo em que relativiza sua posição (como histórica e por isso passível de parcialidades), é tratado (no discurso historiográfico que constrói) como um selo de legitimidade para o que narra.

Décio, sempre quando inicia um novo tópico, constrói um *contexto* social e político do período estudado: crise de 1929, Estado Novo, Ditadura Militar, abertura política. Contextua socialmente o que estuda. Trata-se do solo discursivo de onde emergem os artistas e as obras. O fio que leva o autor a destacar esse e não aquele autor ou texto é seu engajamento na formação da consciência socialista. Será esta a experiência que narrará. Tal como os outros dois autores, a sua história do moderno no teatro é composta por um “movimento de renovação”.

Em sua narrativa histórica, assiste-se à passagem do velho para o novo. Duas lideranças são destacadas: o industrial Alfredo Mesquita - fundador da Escola de Artes Dramáticas em 1948 na cidade de São Paulo (referido em vários depoimentos como Dr. Alfredo) - e embaixador Pascoal Carlos Magno - fundador do Teatro do Estudante. A descrição desses homens é aproximada aos heróis, pois “acostumados portanto a enfrentar quase sozinhos o pior adversário daquele momento, o descrédito em que havia caído o teatro” eles não desistiram. Tais homens são destacados por suas qualidades: homens “impregnados de cultura europeia, ambos haviam sido críticos” e “com boa bagagem literária, ambos dotados de enorme capacidade de realização” (Prado, 1998, p. 39). Alfredo Mesquita teria tido o mérito de superar o diletantismo e, com sua escola, impor o rigor profissional, “exigindo dos seus discípulos, cada vez mais, disciplina e preparo especializado”. Pascoal Carlos Magno teria influenciado o teatro “mais pelo entusiasmo do que pela preocupação com aspectos artesanais da arte de representar”. Um trazia o novo por meio da moral e da técnica, enquanto o outro, pela divulgação das novas ideias e seus costumes (estéticos) por vários cantos do Brasil. Pergunta-se, então, se a função histórica, que foi dada à Escola de Artes Dramáticas (E.A.D.), seria a de disciplinar e moralizar os costumes dos profissionais de teatro, principalmente de atores e atrizes brasileiros? A pergunta que se pode fazer ao autor é: porque Abdias do Nascimento

20 Plínio Marcos de Barros (1939-1999) foi dramaturgo, ator, diretor e jornalista.

(1914-2011) também não entra no elenco dos homens realizadores de iniciativas inovadoras, tal como aconteceu com a fundação do Teatro Experimental do Negro que também intentava um “fazer escola” para a formação de artistas e com atividades sociais?

O “ciclo heróico do amadorismo” – palavras de Décio – teria se encerrado em 1948 com a montagem de Hamlet de Shakespeare, interpretado pelo então amador Sérgio Cardoso (1925-1972) (considerado um dos grandes atores do teatro novo). Esse espetáculo amador teria o mérito de ter realizado importante conquista estética com um texto clássico.

A realidade enfrentada pelo teatro, profissional e amador, durante o Estado Novo, justifica certa descontinuidade na história. Tal situação teria recalcado a renovação e deixado em cena “gêneros menores”. Mesmo assim, o autor destaca, nesse período, a atuação de duas mulheres – as primeiras que entram em sua história -: a brasileira Dulcina de Moraes e a francesa Henriette Morineau. As atrizes e encenadoras, ambas tinham a sua própria companhia. Para Décio, o sucesso de ambas se deveu às ressonâncias das “conquistas estéticas” do “heróico teatro amador”. Seus feitos são analisados por comparação.

Dulcina entra na história do movimento de renovação contada por Décio, porque foi a primeira a montar, no Brasil, Garcia Lorca, Bernard Shaw e outros textos modernos estrangeiros e com sucesso de bilheteria. Também foi idealizadora e realizadora de uma escola de formação de atores que se tornou Faculdade em Brasília (Fundação Brasileira de Teatro). Henriette entra na história por sua formação e competência como professora e encenadora.

Décio segue, portanto, a filiação ao materialismo dialético para compor sua narrativa (em saltos qualitativos). Depois das experiências acumuladas, entre as décadas de 1920 a 1940, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) aparece, na sua história, como fato da mudança de consciência. O TBC é destacado como o modelo de empresa, de excelência de repertório e como a experiência de maior duração. O TBC teria sido a realização que melhor “encarnou” as “aspirações da época”, afirma o historiador. Por meio do TBC, os artistas teriam realizado o feito de retirar o teatro da “escravidão da itinerância” e, por conseguinte, defender-se das “tentações da comercialização” para estabilizar-se. O TBC seria o resultado concreto, a “solução prática” e “alvo moral” da revolução da qual Décio é representante.

Na lógica discursiva do historiador Décio, depois da lição de casa feita, ou seja, absorvidos os modelos dramáticos e cênicos dos europeus e norte-americanos, os brasileiros começaram a compor dramaturgia própria e moderna. Ao utilizar o critério da semelhança, Décio afirma que o denominador comum dos escritores, a partir de 1955, era sua “militância teatral e a posição nacionalista”. Militância teatral trata-se, do engajamento em lutas por mudanças nas formas estéticas tanto na dramaturgia como na cena. Quanto ao nacionalismo, refere-se à “missão dos esclarecidos” para restituir, aos brasileiros, o lugar na história que eles haviam perdido.

O teatro moderno, em sua narrativa histórica, é o “teatro político partidário”, teatro que “tomava como guia ideológico” a revolução socialista (Prado, 1998, p. 64).

Do mesmo modo, Décio reitera o que afirma Sábato sobre Plínio Marcos, que se torna o herói que ‘abre uma brecha’ para “os protestos de grupos que se julgavam oprimidos – as mulheres e os homossexuais”. Plínio teria feito isso “sem querer”, por acaso. Diz Décio que “por

essa brecha transitam e continuaram a transitar muitos autores, e também autoras, já que foi nesse momento que as dramaturgas começaram a frequentar os nossos palcos” (Prado, 1998, p. 104). Em seguida, no entanto, legitima a boa dramaturgia brasileira nascente com o aval de um influente intelectual estrangeiro naturalizado, Anatol Rosenfeld, que se admirava do número surpreendente de novos talentos surgidos a partir de 1969, citando *Fala baixo senão eu grito* de Leila Assunção, *As moças* de Isabel Câmara, *À flor da pele* de Consuelo de Castro, *O assalto* de José Vicente e *O cão siamês* de Antonio Bivar, mas sem deixar de salientar que essa dramaturgia era “inspirada” em uma peça intitulada *Zôo Story* do autor norte-americano Edward Albee. Era o momento de uma verdadeira farra de renovações e criatividade na visão dos historiadores da época.

Em uma espécie de conclusão, ao falar dos anos de 1980, está desiludido com o teatro que assiste. Ao olhar para a produção do teatro paulista e carioca, entendendo-a como produção de uma geração, o historiador se lamenta da inexistência de uma “doutrina central, um padrão de julgamento” (que tornava a crítica uma tarefa mais fácil), uma visão unitária a respeito da natureza e da função do teatro, que possa aglutinar e organizar o esforço coletivo” (Prado, 1998, pp. 139-140). E, como representante do “herói ferido”, confessa:

Se nos tempos heróicos do amadorismo teatral, sofremos, conforme ficou consignado, de um certo complexo de inferioridade que nos inibia de escrever ou dirigir peças, esmagados que estávamos pela superioridade estrangeira, encontramos-nos ao que tudo indica na situação inversa. À medida que cresce o culto da chamada criatividade (a ideia de que qualquer um, vencidos os seus bloqueios, é capaz de dar origem a uma obra de arte, ainda que modesta, valendo mais esse desenvolvimento da personalidade que considerações de ordem técnica ou estética), alarga-se o círculo de pessoas que se julgam habilitadas a tentar o teatro. Se a questão é de espontaneidade, de liberação de impulsos, não de vocação ou de aprendizado, por que não eu? (Prado, 1998, p. 139)

O sentimento que inunda esta ensaísta, ao finalizar a leitura do livro de Décio é ter ele sonhado como uma grande obra de arte coletiva, uma obra com aura, uma obra com sinais de presença da verdade com vê maiúsculo. E, de fato, ele a viveu. Mas, a realidade se desfez, como em um sonho. O sonho acabou? Aquele sonho sonhado por Décio acabou. Acordamos dele, principalmente nós da geração seguinte. Acordamos para sonhar outros sonhos, que por sua vez também serão (e já estão sendo) desfeitos por aqueles que estão chegando.

CONCLUSÃO

Torna-se esclarecedor, e porque não engraçado, quando nos deparamos com a conceituação de Durval de Albuquerque Júnior das noções de masculino e feminino na conceituação da História. E em *História, a arte de inventar o passado* (2007), Durval diferencia história e literatura como uma bem humorada abordagem de gênero. Para ele, o masculino fala em nome da razão, da consciência, do poder, do domínio e da conquista. Por sua vez, o feminino fala “com paixão, com sensibilidade, com a dimensão poética e subjetiva da existência, com a prevalência do intuitivo, do epifânico”. No feminino é permitido chorar. Nessa perspectiva,

a história, quando masculina, “escava os mistérios do mundo exterior, iria para a rua ver o que se passa; [enquanto] a literatura, [quanto feminina] ficaria em casa, perscrutando a vida íntima, o mundo interior, femininamente preocupando-se com a alma” (Albuquerque, 2007, p. 49).

Diante de tudo o que foi desconstruído acerca das narrativas de Dória, Sábato e Décio, chega-se à conclusão de que recebemos uma formação acadêmica masculina; uma formação forjada na assimilação de muitas formas estranhas, estrangeiras ou não, à sensibilidade feminina desta ensaísta.

Ignorar o teatro de Revista e o teatro melodramático ou colocá-los na barbárie dos tempos de origem, é um modo de colocar tais manifestações artísticas do outro lado, do lado das mulheres. Não queremos aqui defender o melodrama e o teatro de Revista como realizadores de um discurso feminino (às vezes ele é sim, mas às vezes é muito machista). O que se aponta nas narrativas desses autores, lida sob a ótica feminista de um Durval de Albuquerque, passa a funcionar como sombra, como aquilo que se quer domar ou transformar, e como aquilo de que se tem vergonha. O teatro de Revista e o melodrama pairam em especial nessas narrativas históricas másculas, como uma sombra de mulher devoradora, Lilit dos trópicos. Elvira Pagã e Dercy Gonçalves²¹ são algumas aparições dessa figura alegórica.

21 Elvira Pagã (1920-2003) atriz, bailarina atuante no Teatro de Revista que ganhou notoriedade por suas performances artísticas. Dercy Gonçalves (1907- 2008) atriz e humorista formada no Teatro de Revista e no Circo que também ganhou notoriedade por seu grande talento improvisador e escatológico. Mulheres além de seu tempo.

REFERENCIAS

- de Albuquerque Júnior, D. M. (2007). *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história. Edusc - (Col História).
- Dória, G. (1975). *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Serviço Nacional de Teatro (SNT).
- Magaldi, S. (1997). *Panorama do teatro brasileiro*. 3ª ed. Global.
- Prado, D. de A. (1998). *Teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. Perspectiva/Edusp.
- Rago, M., Funari, P. P. A. (Orgs.). (2008). *Subjetividades antigas e modernas*. Annablume.
- Veneziano, N. (2006). *De pernas pro ar: o Teatro de Revista em São Paulo*. Imprensa Oficial





*Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la
página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.*

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

