



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**O TEATRO BRASILEIRO EM PANORAMA
A HISTÓRIA E O TEATRO EM *PANORAMA DO TEATRO BRASILEIRO***

Thiago Herzog*

Em 1962, é publicado *Panorama do teatro brasileiro*, livro que seria considerado um dos principais cânones da historiografia teatral brasileira. Nele, apresentam-se os principais marcos, os procedimentos de análise, as referências e define-se o que pode ou não ser valorizado, além de construir uma divisão hierárquica de nossa produção da colônia a contemporaneidade.

O livro é escrito por Sábato Magaldi¹, importante crítico de teatro da época, ingresso como professor da USP, hoje membro da Academia Brasileira de Letras (justamente por conta de seus livros sobre história do teatro), professor titular de história do teatro brasileiro em universidades francesas, crítico muito respeitado e considerado

* Thiago Herzog é mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social/ PPGHIS da Universidade Federal do Rio de Janeiro/ UFRJ. Esse artigo é integrante da pesquisa para a produção da dissertação intitulada *Teatro brasileiro sabático: investigação sobre as referências de história e teatro em *Panorama do teatro brasileiro**, orientada por Henrique Buarque de Gusmão e co-orientada por Andrea Casa Nova Maia, fomentada pela CAPES. E-mail: therzog@terra.com.br

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

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

Panorama é, ainda hoje, um dos principais manuais de base para a explicação da formação e a transformação do teatro brasileiro, principalmente nas escolas de graduação e pós-graduação em teatro e artes cênicas. Sua relevância para os estudos atuais é tão marcada que Rosângela Patriota e J. Guinsburg comentam em seu livro *Teatro brasileiro: idéias de uma história*, onde estudam a produção historiográfica brasileira em teatro:

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

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

Para compreendermos a importância no momento de sua escrita, faz-se necessária uma breve explanação sobre as transformações que sofreu o teatro brasileiro em meados do século XX, nascidas das rupturas com a produção de seu tempo, projeto renovador ao qual o livro está profundamente conectado.

Décio e Sábato, ao nos contarem sobre a produção imediatamente anterior a de sua geração, fazem de força a salientar as diferenças e o abismo que existiam ou que deveriam existir entre a forma de se pensar a arte teatral antes e depois dessas

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

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

transformações. E, a partir dessas apresentações feitas por eles, será possível indicar a que modelo de representação ou projeto teatral o autor está vinculado.

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

As peças ficavam todos os dias da semana em cartaz, com algumas sessões dobradas em determinados dias da semana, e durante o dia os atores ensaiavam a peça que entraria em cena caso o público da atual começasse a diminuir. Os cenários vinham de casa, bem como os figurinos, com exceção dos necessários para as peças de época. Os ensaios resumiam-se a marcações de entradas e saídas de cena, bem como as mudanças de uma parte do cenário para outra, marcadas por um ensaiador (ator mais velho e experiente), considerando que só o primeiro-ator empresário poderia estar na boca de cena (a frente do palco) e cruzar o palco inteiramente de um lado pro outro. As luzes nunca eram apagadas e eram sempre as mesmas.

Os atores representavam sempre os mesmo personagens-tipos, ou seja, personagens com características que repetiam-se em qualquer peça, não importando o texto a ser encenado, salvo os personagens-tipos vinculados à idade. Esse tipo de interpretação vem de longuíssima tradição que remonta o teatro popular medieval e moderno. As emoções que o ator deveria transmitir eram sempre as mesmas, a do seu personagem-tipo.

Não fazia-se necessário decorar os textos, pois um profissional ficava no centro do palco, numa caixa preta, somente com a cabeça para fora e corpo no subsolo ditando o que havia sido esquecido, além do fato do personagem-tipo já carregar o tom do que deveria ser declamado. O primeiro-ator não ensaiava, pois era considerado um gênio da cena. Cabia a ele, com humor, comentar os fatos do dia a dia, fazer troça da política e dar opiniões.

Portanto, “*O texto torna-se mero apoio para a improvisação cômica dos atores*” (MAGALDI, 1993: 194), como diz Sábato Magaldi ao analisar essas montagens.

Sábato ainda continua,

E foi essa característica principal da dramaturgia em voga das décadas 20 e 30, encenada para acompanhar profissionais que se mantinham junto ao público: permitir que os primeiros atores que se tornaram ídolos populares, dispusessem de um esboço sobre o qual projetar a sua personalidade. Se não examinarmos o elenco de alguns desses grupos não lhe faremos a injustiça de pensar que tinha mérito apenas o astro, que em geral lhes dava o nome... O que distinguia fundamentalmente esse gênero de teatro daquele que se firmou nas décadas posteriores era a ausência do diretor incumbindo de coordenar o espetáculo numa visão unitária. A improvisação de efeitos cômicos, os gostos dos ‘cacos’, o desequilíbrio do conjunto, não organizado em verdadeira equipe, contribuíam para citar sempre em primeiro plano a figura do astro, senhor absoluto do palco. Muitos autores passaram a alimentar as características mais brilhantes dos chefes de companhia. (194-195)

Na primeira fila ficava a claque paga para aplaudir e jogar rosas a cada movimento desse primeiro-ator. Nas galerias, as “torrinhas”, os populares que gritavam, batiam os pés e jogavam comida quando não gostavam do espetáculo, formando o contraponto. Até a chegada do cinema, essa era a grande diversão da capital. Era produzido no Rio de Janeiro e “mambeava” pelo interior do país e foi considerado por muitos historiadores de teatro como a única realização em nosso território, algo que vem sendo discutido.

A crítica teatral, realizada principalmente por literatos, autores e atores teatrais existia no sentido de promover disputas, provocar autopromoção, além de denegrir a imagem de oponentes. Sua análise dirigia-se principalmente ao comentado pelo primeiro-ator.⁴

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

⁴ Ver GARCIA, 2004; e SUSSEKIND, 1993.

Nessa geração temos os primeiros trabalhos no sentido de escrever-se uma história para o nosso teatro, o que resumia-se a relatos sobre tudo que determinado autor, ator ou crítico viu ou viveu durante o seu tempo ligado à arte ou a esboços de perfis de artistas falecidos.

Com a chegada do cinema e do rádio, o teatro começa a sofrer com uma crise financeira e perde o status de única diversão. Paralelamente a isso, jovens atores amadores, principalmente oriundos de classe média e classe média alta, que não reconheciam-se na cena desse teatro popular começam, em viagens, a perceber um hiato na forma de construir-se a cena aqui e na Europa, iniciando projetos de renovação para transformar nosso teatro em um “teatro sério”. Alvaro Moreyra e seu Teatro de brinquedo e Paschoal Carlos Magno e seu Teatro do estudante, são bons exemplos desses esforços.

Com a guerra, chega ao Brasil o encenador francês Louis Jouvet⁵, integrante do *Cartel des quatres*, bloco de quatro encenadores que estavam renovando a cena francesa, juntamente com sua companhia de teatro. Desde o século XIX, na Europa, o teatro vinha transformando-se completamente principalmente a partir de duas razões distintas, as possibilidades de evolução tecnológica, como o uso de diferentes formas de iluminação e de cenografia, e pelo aparecimento de um novo profissional, o encenador, responsável por pensar a cena em todos os seus detalhes e minúcias, que estavam transformando o palco em uma grande “pintura” em movimento pensada, por um único homem. Para isso era necessário ensaio, experimentações, decorar o texto, mudar as emoções demonstradas pelos atores a cada texto, etc.⁶

Falando da vinda e das apresentações de Jouvet e sua companhia no Brasil, Alfredo Mesquita⁷, relata e analisa:

... Nunca se vira, nunca se imaginara tal coisa entre nós. O impacto foi tremendo. Tínhamos pela primeira vez entre os olhos ofuscados o que havia de mais perfeito, completo, requintado em matéria de teatro.

...

⁵ **Louis Jouvet** (1887-1951) foi ator e diretor de teatro francês, professor do [Conservatório Nacional de Arte Dramática](#). Associou-se a outros diretores formando o chamado *Cartel des quatres*, grupo dos quatro, os quatro diretores renovadores da cena francesa, experimentalistas e anti-comercialistas: [Gaston Baty](#), [Pitoëff Georges](#) e [Charles Dullin](#) e Jouvet. Ao vir em turnê pela América do Sul Jouvet sentiu-se impedido de voltar a Paris pela ocupação nazista na França.

⁶ Ver ROUBINE, 1998.

⁷ **Alfredo Mesquita** (1907-1986) foi um autor, ator, crítico teatral jornalístico e fundador e primeiro coordenador da [Escola de Arte Dramática](#) (EAD), fundada em 1948 e que hoje está integrada à [Universidade de São Paulo](#).

O contraste entre a companhia de Jovet e o nosso miseríssimo teatro nacional era acaçapante... Era preciso reagir, fazer qualquer coisa para reanimar ou, antes, criar um verdadeiro teatro brasileiro. (Dionysos, 1980: 36-37)

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

Quando Jovet apresenta-se no Brasil, percebe-se que o algo muito diferente daquele teatro era a presença do encenador. Isso faz com que os amadores fiquem entusiasmados em transformar também a “carnavalesca” e cômica cena nacional.

Mas é com a chegada Ziembinski⁸, ator e encenador expressionista europeu, que é possível tornar o sonho dos amadores realidade. Ele alia-se à companhia carioca amadora Os comediantes, formada por filhos da elite local e ensaia algumas peças do repertório europeu. Mas, em 1943, ao ler a peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, encontra na dramaturgia nacional um exemplar de texto que poderia servir para um “grande” espetáculo expressionista, uma peça que acontece em três planos superpostos, que introduz conceitos freudianos como alucinação e inconsciente e que não poderia ser montada pelo teatro empresarial por conta de suas características.

Depois de nove meses de ensaio, estreia em dezembro do mesmo ano, no Teatro municipal do Rio de Janeiro, o espetáculo que seria considerado o marco de nascimento do novo teatro no Brasil posteriormente por Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, dentre outros.⁹

A partir daí dá-se um processo de campanha para renovação da cena, que encontra eco nos jovens críticos teatrais, como Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado. E mais do que isso, passam a lutar pelo que acreditam que seja tornar o teatro mais sério,

⁸ **Zbigniew Marian Ziembinski** (1908-1978), [mais conhecido](#) como **Ziembinski**, foi [ator](#) e diretor de [teatro](#), [cinema](#) e [televisão](#) polonês radicado no Brasil em 1941, fugindo da perseguição nazista. Foi talvez o grande nome da renovação do teatro nacional e fundador do chamado teatro brasileiro moderno com a direção de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1944.

⁹ Podemos encontrar análises dessa montagem em diversas obras, principalmente por considerar-se sua escolha como marco inicial do teatro brasileiro moderno por diversos historiadores teatrais, dentre elas: DÓRIA, 1975; Dionysos, Dezembro, 1975; MAGALDI, 1996 [1962]; e PRADO, 2001.

de qualidade e científico. Para tanto, é necessária a criação de escolas de teatro, como a Escola de arte dramática, mais tarde absorvida pela Universidade de São Paulo. Os professores dessas escolas serão os críticos entusiastas, os novos encenadores europeus e esses atores amadores em processo de profissionalização.

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

Todo esse esforço é realizado com um grande afastamento das teorias e da interlocução com historiadores profissionais acadêmicos, o que cria um distanciamento profundo entre a produção científica histórica e a produção teórica teatral. Esse hiato mantém-se nas pesquisas atuais, que costumam estar mais pautadas em estudos de épocas, estilos, companhias e personagens, não mais na construção de uma história de longa duração, e que ainda utilizam a produção desses críticos como manuais básicos de partida para suas produções científicas, como enunciado por Rosângela Patriota e J. Guinsburg, em citação logo no início desse artigo¹⁰.

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

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

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

¹⁰ Ver pg. 2 do artigo.

O livro é dedicado a Antônio Cândido¹¹, autor que está propondo-se a mesma operação, na mesma universidade, para a escrita da literatura brasileira. Mas, é Décio de Almeida Prado que, em teatro, encontra sua interlocução mais profunda.¹²

Panorama do teatro brasileiro propõe uma leitura para a história do nosso teatro, onde ele nasce com a chegada dos padres jesuítas e o teatro de cataquese e caminha, em uma linha evolutiva progressiva, ao teatro moderno, tendo *Vestido de noiva*, como clímax da história a ser contada.

Já estando na quinta edição, o livro conta com dois apêndices, um de 1987, com uma síntese da dramaturgia moderna, e o segundo, de 1996, onde trata do que chama de “tendências contemporâneas”, que continuam a história do teatro em seqüência temporal, analisando os trabalhos realizados nos anos 1960, 1970 e 1980, inclusive apontando *Macunaíma*, de 1978, dirigido por Antunes Filho, como marco inaugural do teatro contemporâneo.

Essas edições posteriores não alteram o texto original, somente inserindo além desses apêndices mais uma nota editorial que comunica que não houve mudanças no texto. Portanto, ele não acredita que passados mais de 30 (trinta) anos (considerado que a edição utilizada para análise é de 1996) haja a necessidade de atualização de análises, mesmo considerando que as referências para a história científica e mesmo para aquilo que valoriza-se em termos de arte teatral tenha se alterado.

O livro é escrito de forma a apresentar uma narrativa que conte progressivamente o desenrolar linear de nossa história teatral tendo dois vetores principais, um é o da “europeização” ou da “civilização” de nosso teatro, a partir dos valores das vanguardas europeias, e o segundo, seu abasileiramento aprofundado. Quanto ao segundo vetor, é impossível determinar o que exatamente Sábato chama de abasileiramento, não são claras as referências, considerando que modificam-se a cada objeto. É possível arriscar numa análise rasteira que, o abasileiramento pode ser medido pela presença de personagens nascidos no Brasil vivendo situações em nosso território. Mesmo a geografia do que ele chama de Brasil durante o período colonial e o imperial não está muito apresentada. Por isso tudo, ele afirma: “*Nesse jogo dialético de afirmação nacionalista e*

¹¹ **Antonio Cândido de Mello e Souza** (1918 –) é um importante escritor, crítico literário, sociólogo e professor vinculado a Universidade de São Paulo/ USP, principal nome ligado a escrita da história da literatura brasileira.

¹² Ver GUINSBURG; PATRIOTA, 2012

de atualização pelos padrões europeus, decorreu, até agora, toda a história do teatro brasileiro” (13).

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

Há, portanto, um teatro que é nacional, porque embute questões e personagens nacionais à forma estética do teatro europeu do período. Considerando que só a Europa pode “civilizar” o teatro nacional.

Outro procedimento que demonstra a Europa como definidora das referências teatrais presente no livro é uma dupla e complexa operação que o autor realiza para adequação de nossa história teatral ao desenvolvimento teatral europeu segundo as obras cânones de história do teatro ocidental.

Primeiramente, é preciso considerar que o teatro aqui só começa já na idade moderna europeia e sofre de um “atraso” temporal por ser uma colônia. Dessa maneira, a nossa história desenvolve-se acompanhando os temas europeus sempre um passo atrás da moderna Europa. Assim, acompanhamos atrasados e “correndo” para chegar “no mesmo passo”, o teatro medieval, o teatro moderno, o teatro do classicismo francês, o drama burguês moderno e as vanguardas do século XX. É em *Vestido de noiva*, com meio século de atraso, que nos encontramos com nossos irmãos europeus.

Um exemplo dessa operação pode ser constatado em capítulo sobre o teatro de catequese¹³: *“Embora escrito em tempos já esclarecidos pela Renascença, o teatro de Anchieta, quer por ser de um Jesuíta, quer pelos objetivos a que se destinava, deveria filiar-se a tradição religiosa medieval.”* (17)

Mas paralela à essa adequação a produção imediatamente anterior, ele reconstrói nos capítulos, simultaneamente, a história do teatro ocidental no Brasil. Dessa maneira, teatro clássico (antiguidade), teatro medieval (idade média), *comedia dell’arte*, *commedie française* e teatro elisabetano (renascimento), teatro do classicismo francês (iluminismo), drama moderno e escrita cênica do século XX (história contemporânea) aqui transformam-se em: teatro de catequese, vazio de dois séculos, comédias brasileiras e o

¹³ Ver o capítulo O teatro como catequese, pgs. 16-24.

encontro da nacionalidade, teatro dos poetas, romancistas e intelectuais (o chamado teatro romântico) teatro cômico empresarial (teatro fora do contexto, que deve ser superado, não encaixando-se na seqüência histórica) e o teatro moderno, dividido em experiência rural e urbana, que são distribuídos ao longo de 25 capítulos (além de dois apêndices posteriores).¹⁴ Ainda sobre o teatro de catequese diz:

Por coincidência ou pelas peculiaridades do seu processo colonizador, o Brasil viu nascer o teatro das festividades religiosas. Na Grécia, essa origem, embora fosse, e outro caráter o culto dionisíaco, veio propiciar mais tarde o apogeu da tragédia e da comédia. Não se pode afirmar que, no Brasil, os autos jesuíticos, tiveram descendência. Entretanto ao lado do seu valor histórico, indiscutível, aprez-nos pensar que eles nos deram marca semelhante à dos inícios auspiciosos do teatro em todo o mundo.
(24)

De qualquer maneira, as conexões com a história da literatura e com a história do teatro do ocidente, talvez por tratar-se de um “panorama”, considerando a ligeireza que o termo anuncia, não são aprofundadas, construindo frágeis justificativas para as conexões.

A análise mais freqüentemente realizada durante o texto do livro é a da forma literária. O enredo é apresentado e dissecado, além disso, o texto é incluído em um gênero de literatura. Assim, a performance não é levada em consideração em boa parte da obra, apontando para uma apresentação mais de nossa história literária teatral do que teatral propriamente dita. Para fazer essa análise literária, ele comunica que os métodos vêm principalmente do trabalho de Sílvio Romero, Darcy Dasmaceno e José Veríssimo. Anunciando assim, que ele não está preocupado em criar procedimentos que sirvam para uma análise do teatro propriamente dito.

O que parece realmente uma contradição, considerando-se que o padrão de referências vem das vanguardas europeias, que têm na cena, ou seja, na performance, a noção de teatro propriamente realizada.

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

¹⁴ Ver BERTHOLD, 2000; BRANDÃO (Org.), 1984; MAGALDI, 1963.

Para ele, com exceção dos três diretores que mantêm-se fiéis à linguagem da encenação, procurando novos caminhos a partir dela, tornando-se também autores de textos que só sirvam para cena, José Celso Martinez Corrêa, Antunes Filho e Gerald Thomas, e, raros autores, como Mauro Rasi, o teatro na contemporaneidade encontra-se em franca decadência. Ele chega a afirmar: “*Acostumando-me, no decorrer dos anos, a aceitar minhas limitações, confesso que tenho pelo besteiro um indisfarçável horror*” (322).

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

Além disso, é preciso considerar que as análises históricas dão-se sem a indicação de fontes ou citações, (a única informação que temos de possíveis referências a fontes é um capítulo em que tenta analisar as obras sobre a história do teatro brasileiro escritas até então), e com um aviso de que não tem a função de pesquisar, mas de analisar, citando os pesquisadores, inclusive, em terceira pessoa.¹⁵

O uso extremo de superlativos, adjetivos e metáforas, além da qualificação dos temas como “bom ou mau teatro”, somados a essas faltas de referências e citações, aproximam o texto do livro à uma crítica jornalística e uma homenagem aos heróis da construção do teatro moderno.

Ao analisarmos o livro, percebemos a importância da aproximação entre as pesquisas teatrais e a ciência histórica, principalmente as formulações da história cultural das últimas décadas de forma a arejar e a criar outras possibilidades para a nossa arte teatral. Mas é importante ressaltar que, de qualquer maneira, contar essa história será sempre uma escolha de leitura sobre a nossa produção, como a feita por ele. Portanto, seus esforços de propor uma compreensão de nosso teatro nacional não podem e nem devem ser minimizados. Devemos sim criar alternativas à ela.

¹⁵ Ver pg. 25.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Dionysos. Os comediantes*, nº 22. Rio de Janeiro, SNT/MEC, dezembro, 1975.
- Dionysos. Teatro brasileiro de comédia*, nº 25. Rio de Janeiro, SNT/MEC setembro, 1980.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BRANDÃO, Tânia (ed.). *Cadernos de pesquisa em teatro*; Série Bibliografia 1: Teatro brasileiro no Século XX. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação/ Escola de Teatro, 1996.
- BRANDÃO, Tânia. Org. *O teatro através da história*. Volume I e II – O teatro brasileiro e O teatro ocidental. Rio de Janeiro: Editora Entourage/CCBB, 1994.
- GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais – Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.
- GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: idéias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Praça Tiradentes: teatro e sociedade nos primórdios do século XX. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. ano 8, n.8, 2000: 56-64.
- MAGALDI, Sábado. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações*. São Paulo: Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1987; 2.a edição, revista e ampliada, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- _____. *Panorama do teatro brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Global Editora, 1996. [1962].
- _____. Prefácio. In: ____ (Org.). *Nelson Rodrigues: Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- _____. *Temas da História do Teatro*. Porto Alegre: Curso de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul, 1963.
- MESQUISTA, Alfredo. As origens do teatro paulista. In: *Revista Dionysos. Teatro brasileiro de Comédia*. Rio de Janeiro: SNT, set. 1980, n. 25: 35-42.
- O percevejo: revista de teatro, crítica e estética*, ano 9/10, nº 10/11. Teatro brasileiro nos anos 40 e Os festivais de teatro Amador no Brasil. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2001/2002.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 1ª reimpressão. [1988].
- ROCHA FILHO, Rubem. As teses lacrimogêneas e o riso fácil. In: *A personagem dramática*. Rio de Janeiro, INACEN, 1986: 68-73.

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

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

Sites

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

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

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

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

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

