

Crítica norte-americana e debate cultural no teatro brasileiro da década de 1960/70: apontamentos introdutórios

Maria Sílvia Betti²⁵

Resumo: Este artigo introduz elementos para um debate sobre a circulação de alguns dos principais trabalhos de críticos teatrais norte-americanos e de língua inglesa traduzidos e publicados no Brasil entre 1965 e os meados da década de 1970.

Abstract: This article introduces elements for a debate about the circulation of some of the main works of critical theatrical North American and of English language translated and published in Brazil between 1965 and the middles of the decade of 1970.

O período compreendido entre meados dos anos 1960 e o início da década de 1970 caracterizou-se, no setor editorial brasileiro, pela introdução de um grande número de obras ligadas à dramaturgia e ao pensamento da crítica teatral européia e norteamericana. O teatro encontrava-se na linha de frente do debate cultural e político da época no país, e um número significativo de trabalhos de críticos norte-americanos já consagrados ou em processo de consagração nos Estados Unidos foram traduzidos para o português ao longo desse período e passaram a circular no país: entre eles, obras de Stark Young (“O Teatro”, de 1963), Eric Bentley (“A Experiência Viva do Teatro”, 1967, e “Teatro Engajado”, 1969), John Gassner (“Mestres do Teatro” I e II, 1965. e “Rumos do Teatro”, 1965), Robert Brustein (“Teatro de Protesto”, 1967) e Martin Gottfried (“Teatro Dividido. A cena norte-americana no pós guerra”, 1970), entre outros, tiveram ampla veiculação, para os padrões da época, tendo sido lançados por editoras expressivas do eixo Rio-São Paulo e em sucessivas reedições nos anos subsequentes.

Desde o segundo pós-guerra o interesse dos brasileiros pelo teatro norteamericano moderno vinha crescendo significativamente. Grande parte desse interesse havia sido motivado pelas próprias transformações verificadas no contexto socioeconômico do país: a transição ainda recente de um passado agrário e provinciano para um presente urbano e

²⁵ Professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Área de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês.

industrializado havia tornado familiares aos brasileiros as questões do chamado *American Way of Life*, abordadas por Arthur Miller em “Morte de um Caixeiro Viajante” e por Tennessee Williams em “Um Bonde Chamado Desejo”.

Sintomaticamente esses trabalhos haviam sido tomados como modelos de uma dramaturgia moderna dentro dos Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo, no fim dos anos 1950. No tocante à interpretação, particularmente, o ponto de referência, nos laboratórios de Interpretação do Arena, era o trabalho realizado no Actors’ Studio, de Nova Iorque, onde Augusto Boal havia estagiado pouco tempo antes de retornar ao Brasil.

Para os jovens diretores e atores do Arena, a questão crucial que se colocava era a procurar uma forma de expressão que possibilitasse tratar das questões concretas do país naquele momento, permitindo também abordar as relações afetivas e profissionais dentro de um capitalismo já competitivo e alienante, e a cooptação do cidadão comum por uma ideologia que endossava a sua exploração e mascarava sua percepção crítica da sociedade em que vivia.

A tomada do drama norte-americano moderno como modelo para o teatro brasileiro coincidiu, historicamente falando, com o momento em que também se travava contato, paralelamente, com as concepções épicas de Bertolt Brecht: 1958, ano da montagem de “Eles não usam Black-tie” de Gianfrancesco Guarnieri no Teatro de Arena, foi também o ano da primeira montagem profissional de um texto brechtiano, “A Alma Boa de Set-Suan”, traduzido por Geir Campos e dirigido por Flaminio Bollini Cerri em montagem da Companhia Maria della Costa.

O final dos anos 1950 havia assinalado, simultaneamente, o início de uma circulação crescente dos escritos teóricos de Bertolt Brecht, disponíveis em edições importadas traduzidas para o espanhol e para o francês. O surgimento dessas publicações havia ampliado consideravelmente o contato com as concepções brechtianas, e aumentado o interesse pelas novas possibilidades de trabalho dramático e cênico que elas possibilitavam.

Tanto o drama norte-americano do segundo pós guerra como o teatro épico de Bertolt Brecht viriam a desencadear desdobramentos extremamente importantes no teatro

brasileiro da década seguinte: o drama norte-americano influenciou a escritura dramática de autores como Jorge Andrade, Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri. O teatro épico de Brecht, por outro lado, produziu um crescente interesse pelo sentido politicamente transformador do teatro, e se colocou como um dos pontos norteadores da produção teatral do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), dos espetáculos da série “Arena conta...” (que se iniciaria em 1966) e de grande parte da produção dramática da segunda metade dos anos 1960, com destaque para os trabalhos de Jorge Andrade, Vianinha e Guarnieri.

Embora o segundo pós-guerra tenha sido o momento do grande influxo de dramaturgia norte-americana no Brasil, a circulação do pensamento crítico norteamericano só viria a ocorrer anos mais tarde, após a ampliação do mercado editorial e a publicação de trabalhos críticos traduzidos para a língua portuguesa. Para que isso ocorresse foi preciso primeiro que se constituísse, progressivamente, um público que se interessasse por ele e que se mostrasse não apenas afeito ao teatro, mas ávido de atualização crítica em relação a ele.

Entre o final dos anos 1940 (quando se registraram as primeiras encenações nacionais de peças de Miller e de Williams) e o início da veiculação da crítica norteamericana no Brasil, inúmeras transformações ocorreram tanto na seara cultural e política norte-americana como na brasileira.

Do lado norte-americano aproximava-se, com os primeiros anos da década de 1960, o momento de articulação artística e política da contracultura: o teatro de *off Broadway*, originalmente contraposto ao grande sistema empresarial da Broadway, havia se degenerado em trampolim de ingresso de grupos e de dramaturgos no próprio esquema que, em sua origem, procurava criticar.

A aparição de um novo movimento voltado a uma forma alternativa de criação teatral havia feito surgir em Nova Iorque, grande centro teatral dos Estados Unidos, uma efervescente área periférica identificada como *off off Broadway*. Atravessava-se, nessa fase, um período de aglutinação de forças políticas em prol da luta pelos direitos civis, e toda uma série de transformações sociais e culturais ganhava forma através da ascensão das canções de protesto, das passeatas e *sit-ins*, dos *happenings* e *performances* e de

uma indústria de massas onde lazer e cultura se intercambiavam sob a forma de ícones num mundo visto, cada vez mais, como fragmentado, repleto de mercadorias e de imagens fetichizadas.

Nesse contexto emergiam com força crescente perspectivas de trabalho teatral que vinham romper com as estruturas convencionais da forma dramática e do teatro institucionalizado. Críticos e teóricos passaram a ver-se diante de um conjunto de elementos historicamente novo e ainda pouco reconhecível ou identificável enquanto campo de trabalho e de reflexão sobre dramaturgia e encenações.

Veteranos da crítica como Eric Bentley e John Gassner passaram, diante de tudo isso, a ter de enfrentar uma dupla tarefa: por um lado, a de empreender uma síntese das grandes questões do teatro a partir de uma perspectiva norte-americana, e por outro, a de inventariar as novas formas dramáticas que surgiam e se desenvolviam em solo teatral norte-americano, dialogando diretamente com os mais importantes episódios históricos da época, como a Marcha dos Direitos Civis em Washington, o movimento de repúdio ao envolvimento norte-americano na guerra do Vietnã e a ascensão dos movimentos alternativos de cultura e arte.

Esse contexto cultural, no qual são escritas obras como “A Experiência Viva do Teatro”, de Bentley, ou “O Teatro Engajado”, de Gassner, é já bastante diverso daquele onde emergira a dramaturgia norte-americana do segundo pós-guerra, quando Miller e Williams haviam criado as obras que os elevaram à condição de celebridades do mundo teatral norte-americano.

No debate que se desenvolvia sobre o teatro nos Estados Unidos nesse momento (o início dos anos 1960), o aspecto que se colocava com cada vez mais intensidade era o do abalo das formas institucionalizadas de se fazer teatro, tanto no que diz respeito à dramaturgia como à encenação. A cultura *beat*, o movimento de contracultura e o surgimento de formas alternativas de pensar a própria prática artística haviam há muito começado a fazer sentir seus efeitos no setor teatral. Era natural, portanto, que nas entrelinhas dos trabalhos críticos escritos nessa fase surgissem questões diversas das suscitadas no segundo pós-guerra com os trabalhos críticos sobre a dramaturgia de Miller e Williams.

Sob o ângulo brasileiro da questão, é necessário dizer que a absorção dessas obras críticas e teóricas norte-americanas pelo mercado editorial nacional só ocorreu anos após as primeiras encenações da geração norte-americana do segundo pós-guerra, e como resultado direto do interesse que elas haviam suscitado.

Tratava-se, antes de mais nada, de um processo de atualização cultural, já que em larga medida a crítica brasileira tendia a reproduzir aqui os parâmetros de discussão das montagens de Williams e Miller (entre outros) no contexto original. Um desejo crescente de estimular e aprofundar o debate da produção teatral parecia a contrapartida natural do florescimento observado na dramaturgia nacional no fim dos anos 1950. A geração constituída por Décio de Almeida Prado, Delmiro Gonçalves e Patrícia Galvão, entre outros, dava ao exercício da crítica uma estatura que ela nunca havia tido até então, e o espaço concedido a ela nos jornais era uma importante frente de reflexão sobre o teatro.

Tal como no contexto norte-americano, o olhar dos críticos tendia a recair sobre os recursos de caracterização das personagens, considerada a grande marca modernizadora, seja no que se refere à interpretação dos atores, seja no que diz respeito à concepção dramática.

Com isso estimulava-se ainda mais, no Brasil, o interesse pelo que se convencionara chamar de “realismo psicológico”, conceito que se acreditava resumir a essência do estilo norte-americano de teatro e dramaturgia.

Como aponta Iná Camargo Costa (COSTA, I. *Panorama do Rio Vermelho. Ensaios sobre Teatro Norte-americano moderno*, São Paulo 2000) em seu estudo sobre teatro norte-americano moderno, a crítica norte-americana hegemônica tendeu sempre a dedicar grande parte de sua atenção ao debate de elementos autobiográficos na dramaturgia, valorizando na análise a caracterização dos conflitos individuais. Com isso ficavam postas de lado as rupturas com a forma dramática e a existência um pensamento crítico em relação ao *establishment* capitalista norte-americano (observáveis nos trabalhos de Eugene O’Neill, de Tennessee Williams e de Arthur Miller) Essas características foram amplamente reproduzidas nas críticas nacionais de peças desses autores, e rapidamente se institucionalizaram como visões aceitas e comprovadas acerca da dramaturgia norte-americana moderna.

Esse era, em linhas gerais, o contexto da recepção nacional do teatro norte-americano no momento em que se iniciou a circulação de obras críticas de autores norte-americanos dedicados ao teatro, a partir de meados dos anos 1960.

O interesse editorial pela produção dos críticos teatrais norte-americanos e de língua inglesa evidenciou-se, no Brasil, através de uma série expressiva de lançamentos: “O Teatro”, de Stark Young (1963), “A Evolução do Sentido do Teatro”, de Francis Fergusson (1964), “Rumos do Teatro”, de John Gassner (1965), “O Teatro de Protesto”, de Robert Brustein (1968), “O Teatro do Absurdo”, de Martin Esslin²⁶ (1968), “Formas da Literatura Dramática”, de Ronald Peacock (1968), “Metateatro” de Lionel Abel (1968), “O Teatro Engajado” e “O Teatro de Brecht”, de Eric Bentley (1969) e “O Teatro Dividido. A cena norte-americana no pós guerra”, de Martin Gottfried, (1969).²⁷

Se no Brasil dos anos 1950 Augusto Boal havia sido o grande estimulador do interesse pelo pensamento teórico ligado ao teatro norte-americano²⁸, no contexto dos anos 1960 foi o jornalista Paulo Francis um dos principais responsáveis pela introdução e apresentação editorial de trabalhos críticos norte-americanos até então inéditos em língua portuguesa. Francis, que havia feito parte de seus estudos nos Estados Unidos, havia chegado a cogitar sobre a realização de um projeto de mestrado sobre teatro na Universidade de Columbia, e tinha grande familiaridade não apenas com a literatura dramática em geral, mas com a produção dramatúrgica e ensaística norte-americana em particular.

Sua atuação no jornalismo político e cultural permitiu que ele se constituísse no responsável pela apresentação ou prefácio de grande parte dos trabalhos. É oportuno lembrar que, no final da década de 1950, Francis, egresso do Teatro do Estudante de Paschoal Carlos Magno, havia chegado a ensaiar uma carreira de diretor teatral, tendo dirigido “Pedro Mico”, de Antonio Callado, em 1957. Lembre-se também que em seu

²⁶ Martin Esslin era nascido na Hungria, mas teve toda a sua formação e parte de atuação crítica desenvolvida na Inglaterra. Após permanecer à frente do Serviço de Radio Drama da BBC entre 1963 e 1977, ele passou a atuar como professor visitante na Florida State University e na Stanford University, nos Estados Unidos.

²⁷ As datas referem-se à publicação dos títulos no Brasil.

²⁸ Augusto Boal tomou como base para o trabalho que desenvolveu inicialmente no Teatro de Arena de São Paulo o trabalho interpretativo do Actor's Studio de Nova Iorque, onde realizara seus estudos no início da década de 50.

início de carreira como crítico ele havia se colocado como entusiasmado defensor do ideário nacionalista do Teatro de Arena de São Paulo, o que indica de sua parte, um desejo implícito de renovação da dramaturgia e do pensamento teatral no Brasil.

Se é verdade que o jornalista posteriormente reviu o posicionamento desse período e passou a formular críticas acerbas à politização do teatro postulada por Guarnieri, Vianinha e Boal, é verdade também que, em larga medida, essas críticas visavam mais diretamente o que ele julgava serem a imaturidade política e a falta de aprofundamento artístico dos trabalhos, e não a existência de uma visada política inerente ao trabalho teatral.

Não é improvável que muitos dos títulos lançados nesse período tenham sido frutos de sugestões de Paulo Francis (principalmente no que se refere à Coleção Teatro da Editora Zahar, do Rio de Janeiro). Os lançamentos procuravam responder, nesse momento, à demanda provinda de um público leitor universitário, sintonizado com o teatro e desejoso de atualização crítica por parâmetros outros que não os introduzidos pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e pela EAD (Escola de Arte Dramática), onde vigorara sempre um padrão europeu e marcadamente francês.

Estava-se agora em pleno pós golpe de 1964, período que era, precisamente, o mesmo em que as primeiras traduções de textos brechtianos começaram, finalmente, a circular em traduções nacionais de forma mais continuada.

O regime militar havia cortado pela raiz todo um movimento de debate em torno da popularização da cultura, de suas perspectivas e de suas implicações políticas. O setor teatral, que antes tivera função crucial em toda a efervescência cultural e política em curso, havia sido sem dúvida o mais duramente prejudicado, tanto pela implantação da censura política de espetáculos como pela supressão sumária de todo um trabalho de teatro praticado pelo CPC da UNE, com uma produção diária e contínua de esquetes de caráter agitativo destinados a apresentações em espaços não convencionais.

Rapidamente, após o golpe, procurou-se organizar uma articulação cultural de resistência contra o autoritarismo. Um ativíssimo circuito artístico de esquerda emergiu a partir do show “Opinião” (que estreou em dezembro de 1964) e da fundação do grupo teatral de mesmo nome (em 1965), e imediatamente recolocaram-se as questões cruciais

do debate anteriormente interrompido, acrescidas, no novo contexto, do desafio de continuar a auto-crítica do trabalho truncado e de construir formas de atuação e criação dentro das novas condições.

O desejo de aprofundamento crítico e artístico era grande, e favorável portanto à procura de novas referências, tanto no setor ligado à pesquisa prática de um teatro épico, como em outro, paralelo, preocupado em promover a discussão das manifestações teatrais dentro de uma perspectiva histórico-crítica. O mercado editorial procurava atender a ambas as demandas, produzindo conjuntos de lançamentos tanto de um lado (o do teatro e dos escritos teóricos de Bertolt Brecht) como do outro (o dos trabalhos críticos norte-americanos voltados a diferentes aspectos do teatro e da dramaturgia contemporâneos).

Muito sintomaticamente a Coleção Teatro, da editora Zahar, foi inaugurada em 1967 com “O Teatro de Brecht” de John Willett, lançamento paralelo ao de “Teatro Dialético” de Brecht pela editora Civilização Brasileira em coleção intitulada Teatro Hoje, organizada por Dias Gomes. Também da Civilização Brasileira eram três outras obras de Brecht lançadas no ano anterior (1966): a “Breve Antologia”, “Poemas e Canções”, e a peça teatral “O Senhor Puntilla e seu criado Matti”.

Dirigida por Ênio Silveira, a Civilização Brasileira tinha duplos laços com o movimento cultural ligado ao CPC da UNE no pré-64: Ênio, intelectual ligado ao PCB, havia sido o editor responsável pela série de folhetos de poesia intitulada “Violão de Rua”, e acompanhara de perto, no setor teatral do movimento, a importância crescente das formulações de Brecht dentro do debate sobre as perspectivas de trabalho em andamento; Dias Gomes, por outro lado, também ligado ao PCB de longa data, era, com Oduvaldo Vianna Filho, um dos nomes centrais do grupo Opinião, onde intelectuais provindos do setor de teatro do CPC (como o próprio Vianinha, João das Neves e Paulo Pontes) haviam se rearticulado após o golpe.

A linha editorial foi explicitada na primeira orelha do volume inicial sob o título “*Pode o teatro transformar o mundo?*”, assinado pelo próprio Dias Gomes:

“Os filósofos até então apenas interpretaram o mundo; trata-se agora de transformá-lo.” Isto escreveu Karl Marx, em sua famosa tese sobre Feuerbach, postulando para a

Filosofia uma atitude nova. Um século depois, outro alemão, Bertolt Brecht - e não por acaso - proporia algo semelhante para o Teatro: não apenas a purificação pela catarse aristotélica, mas a transformação pela consciência.

A idéia de um caráter urgente e ao mesmo tempo polêmico do trabalho lançado é assumida por Dias Gomes no trecho final desse mesmo texto, que se estende até a segunda orelha do volume:

Sua publicação ocorre oportunamente, quando Brecht se torna um dos autores mais representados e menos compreendidos no Brasil. Esperamos que contribua para dirimir

dúvidas e eliminar equívocos.

Talvez o Teatro não possa, realmente, transformar o mundo; mas, através dele, podemos,

sem dúvida transmitir a consciência da necessidade de transformá-lo. E ao contrário do que julgam os que defendem para a arte uma atitude irresponsável perante a História, isto não constitui um abastardamento, mas o reconhecimento de um humanismo sem o qual ela carece de qualquer sentido.

“O Teatro de Brecht visto de oito aspectos”, de John Willett, volume inaugural da coleção lançada paralelamente pela editora Zahar, procura, no texto da primeira orelha, empreender uma breve descrição do livro e contextualizar o trabalho brechtiano. Segue-se, em texto não assinado, uma súmula dos objetivos da coleção e a menção aos trabalhos a serem lançados a seguir:

“O Teatro de Brecht” inaugura a coleção Teatro desta Editora, cujo objetivo é oferecer ao leitor de língua portuguesa as mais significativas análises da cena

contemporânea, assim como do teatro de outros períodos, quando criticados de maneira relevante para o nosso tempo. Seguem-se “O Teatro de Revolta”²⁹, de Robert Brustein, “A Experiência Viva do Teatro”, de Eric Bentley, e “O Teatro do Absurdo”, de Martin Esslin.

O texto de apresentação, a que Paulo Francis dá o título de “O Brecht de Willett”, situa o dramaturgo alemão numa linhagem de trabalho que se liga diretamente a Bernard Shaw e a Sean O’Casey, colocando o dramaturgo alemão como referência obrigatória para o entendimento do trabalho de John Osborne, Max Frisch e Peter Weiss. A idéia da dialética como articuladora de uma estrutura de pensamento e de uma prática transformadora desaparece em prol de uma visão do trabalho de Brecht como

“única barreira cultural ao domínio do palco por anti-realistas como Beckett, Pinter e Ionesco.” (FRANCIS, Paulo. “O Brecht de Willett”, in WILLETT, John, 1967).

Embora faça os elogios introdutórios de praxe ao livro que apresenta, Francis permite-se discordar do postulado central que o fundamenta, e denuncia sem rodeios a estratégia adotada por John Willett, de estabelecer uma distinção entre o Brecht artista, que valoriza, e o político, que despreza:

É uma forma de tornar o dramaturgo aceitável para o público americano sem ferir-lhe os

preconceitos contra tudo o que tenha origem comunista. (FRANCIS, Paulo. “O Brecht de Willett”, in WILLETT, John, 1967).

O reconhecimento do componente político do trabalho brechtiano não estimula, da parte de Francis, o menor desejo de estender o debate para além do campo da estética teatral em sentido estrito:

²⁹ A tradução viria a ser lançada com a substituição do termo original “revolt” por “protesto”.

[.....] *O teatro de Brecht é político até a medula, por assim dizer, e a abjeção a que ele se deixou conduzir, às vezes, como indivíduo, pelo estalinismo, não significa que [não] estejamos diante de um grande dramaturgo, apesar de comunista. Brecht fundiu política e teatro como ninguém antes dele. Ficou na história do teatro por ser um grande dramaturgo, e nada mais, mas sua política é uma componente inextricável dessa grandeza. E Willett não me parece intelectualmente equipado para discutir o problema que levantou, a relação entre as convicções pessoais de um artista e sua obra.* (FRANCIS, Paulo. “O Brecht de Willett”, in WILLETT, John, 1967).

Os méritos principais do livro de Willett parecem-lhe ser os de “*salvar Brecht dos sectários que o apregoam como um mero propagandista do comunismo*” e “*tornar clara a complexidade da visão brechtiana, impossível de caber em nichos ideológicos, atraente e acessível ao leitor civilizado de todas as tendências políticas, exceto, naturalmente, o bestialógico fascista.*” (FRANCIS, Paulo. “O Brecht de Willett”, in WILLETT, John. 1967).

A discussão sobre o teatro de Brecht teria outro desdobramento extraído do contexto crítico de língua inglesa: em 1979, já em plena fase de rescaldo da ditadura, a editora Zahar lançaria “Brecht: dos males o menor”, primeiro livro de Martin Esslin escrito vinte anos antes com o intuito de apresentar uma visão de conjunto do trabalho do dramaturgo alemão.

Em “Polêmica Interminável”, texto que escreveu em 1969 como apresentação de “O Teatro Engajado”, de Eric Bentley, Francis fazia referências à “*arena política da qual hoje temos que participar, pois as feras já não respeitam sequer as arquibancadas*”. (FRANCIS, Paulo, in BENTLEY, Eric, 1969.) Estabelecendo uma relação entre o debate sobre teatro e política (que chama de “*tema que não nos abandona*”), Francis deixava explícita sua crítica ao “*ingresso em massa de ideólogos marxistas na crítica estética*”. (FRANCIS, Paulo, “Polêmica Interminável”, in BENTLEY, Eric. 1969).

O paralelismo dos lançamentos das duas coleções não ia, como se pode constatar, além da coincidência do tema (teatro épico) estrategicamente escolhido para os respectivos volumes inaugurais. Apesar disso, alguns dados diferenciais começam a se fazer sentir no que diz respeito à recepção dos trabalhos críticos norte-americanos. Os textos de apresentação escritos por Paulo Francis para a Coleção Teatro são bastante ilustrativos nesse sentido, e chamam a atenção por detectarem e valorizarem uma série de idéias bastante diversas daquelas que, até então, se acreditava serem inseparáveis do pensamento teatral nos Estados Unidos.

“A Arte da Dramaturgia”, texto escrito como apresentação de “A Experiência Viva do Teatro”, de Eric Bentley, fornece os mais expressivos exemplos nesse sentido: chama a atenção o elogio feito por Francis ao anti-realismo e ao teatralismo do crítico, e a

valorização do resgate de gêneros considerados desacreditados como o melodrama e a farsa.

“O Teatro”, de Stark Young, traduzido para o português em 1963, e “Evolução do Sentido do Teatro”, de Francis Fergusson, traduzido em 1964, abriram a série de sucessivos lançamentos de trabalhos críticos aqui mencionados. O livro de Fergusson, particularmente, serviu de prenúncio de características que se repetiriam em vários outros títulos nos anos seguintes: o autor tinha formação acadêmica, experiência crítica em periódicos mais próximos ao pensamento da esquerda, (como *The Partisan Review*), e uma base de trabalho que remontava ao *American Laboratory Theater*, matriz norte-americana do sistema stanislavskiano orientado por Richard Boleslavsky e Maria Ouspenskaya (Boleslavsky e Ouspenskaya, provindos do Teatro de Arte de Moscou, haviam sido discípulos de Stanislavsky. Radicados nos Estados Unidos no início dos anos 1920, ministraram oficinas no *American Laboratory Theater*, um dos ancestrais do *Actor’s Studio*)

Dentro do intuito historicista que embasava seu trabalho, Fergusson concebia as transformações artísticas do teatro como resultantes de um processo linear de “evolução”. Se por um lado essa abordagem de caráter positivista tornava mais “fácil” esboçar uma visão abrangente das estéticas teatrais ao longo da história, ela obscurecia

consideravelmente o mapeamento das questões do teatro contemporâneo pelo fato de apresentá-las todas como invariáveis “superações” de estéticas e teorias anteriores.

Esse mesmo caráter “evolutivo” está presente na abordagem de “Metateatro. Uma visão nova da forma dramática”, de Lionel Abel, cuja tradução foi lançada em 1968. Abel foi dramaturgo e crítico (tendo também atuado na *Partisan Review*) e seu trabalho apoiava-se na procura de uma forma filosófica para o drama. No texto de apresentação do volume Paulo Francis ressaltava o interesse do estudo formal realizado pelo autor sobre a transição do mundo da tragédia para a época moderna.

“Formas da Literatura Dramática”, de Ronald Peacock (professor inglês da Universidade de Manchester) enfrentou o desafio de lidar com a perspectiva histórica de maneira diversa da realizada por Fergusson e por Abel. Paulo Francis, que procurou sintetizar o pensamento de Peacock, alertou para o fato de que o “superformalismo” do autor podia criar atritos com o pensamento teatral de linha marxista, que considerava dominante no Brasil, mas tratou de adiantar que a defesa que Peacock fazia de uma autonomia para a obra de arte, tinha a função precípua de valorizar na obra os aspectos de conteúdo construídos e determinados pela forma específica em questão.

Esse seria, para Paulo Francis, o tema de Peacock e ao mesmo tempo, o seu grande mérito dentro do debate teatral da época no contexto brasileiro: ao concentrar-se nos aspectos estruturais, o trabalho do autor representaria a opção por um método capaz de detectar, por exemplo, o componente estético que conferia eficácia à experiência teatral de Bertolt Brecht. Ao contrário de Fergusson, que atrelava as análises ao fio diacrônico e determinista do princípio evolutivo, Peacock esboçava uma perspectiva analítica que parecia apresentar afinidades com a postulada por Peter Szondi em “Teoria do Drama Moderno”, cuja versão final (ainda não conhecida no Brasil nesse período) datava de 1963.

A preocupação em fomentar uma visão sistemática e atualizada das grandes questões do teatro não decorria, porém, unicamente das iniciativas de Paulo Francis e a sua ligação com o teatro. Em apresentação de um dos volumes da Coleção de Teatro da editora Zahar, o texto da segunda orelha anunciava ao público a sua intenção e tecia em seguida as suas reflexões a respeito do teatro no contexto contemporâneo:

“[...] dar ao público brasileiro as mais significativas correntes do teatro moderno, cuja riqueza de idéias é um dos fenômenos mais curiosos da década de 1960, pois em 1950 supunhase que o palco se tornasse um mero apêndice das técnicas do filme e da televisão. Precisamente o oposto ocorreu: o palco moderno torna-se o púlpito das mais fascinantes discussões éticas, filosóficas e sociológicas dos dias atuais, e continuaria a ser uma das fontes de inspiração do homem moderno que procura, com ânsia inigualada por nenhum dos seus predecessores, explicação para o seu destino. O que, aliás, não deve surpreender: Aristóteles encontrou numa personagem de Sófocles, Édipo, a chave da compreensão da natureza do homem grego que, na época, representava a síntese cultural da humanidade. A história se repete e com igual dramaticidade.”³⁰

A inserção do trabalho numa linha sistemática de abordagens é explicitada com a observação de que o objetivo visado é o de *“por ao alcance do leitor de língua portuguesa as principais correntes do teatro contemporâneo.”* Dentro da seqüência de volumes publicados até o ano de 1968, “Formas da Literatura Dramática” destinava-se a servir de complemento a “A Experiência Viva do Teatro”, de Eric Bentley. Já “O Teatro de Brecht”, de John Willett e “O Teatro de Protesto”, de Robert Brustein voltavam-se à análise cultural dos *“principais autores modernos”*, e “O Teatro do Absurdo”, de Martin Esslin, ao exame do chamado *“vanguardismo”*. Este último vinha, aliás, colocar em circulação no Brasil o conceito de absurdo aludido no título, alinhando reflexões sobre a dramaturgia de Beckett, Ionesco, Genet, Adamov e Arrabal e instaurando o termo com o qual os trabalhos desses dramaturgos viriam a ser classificados³¹

Não é difícil depreender-se, a partir dessas coordenadas editoriais, a existência latente de um projeto de atualização de referências culturais para o debate teatral no país.

³⁰ Peacock, Ronald. “Formas da Literatura Dramática.” Rio de Janeiro, Zahar. Trad. Bárbara Heliodora. Apresentação Paulo Francis.

³¹ Com relação ao livro de Martin Esslin, “O Teatro do Absurdo”, e como ilustração do desejo então corrente de atualização teórica do debate sobre o teatro, é preciso que se diga que, em 1966, dois anos antes da publicação da tradução de Bárbara Heliodora para a Editora Zahar, o professor Jacó Guinsburg, da Escola de Arte Dramática de São Paulo havia traduzido e apostilado o texto para seus alunos da Cadeira de Crítica. Esta tradução, nunca publicada no mercado editorial, é encontrável nos arquivos da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP.

Gassner, por cujas mãos haviam passado homens de teatro tão diferenciados como Augusto Boal e Richard Schechner (além do próprio Paulo Francis) debruçava-se com propósitos claramente formativos em seu “Rumos do Teatro”; Bentley, além de ter sido o introdutor do trabalho de Brecht nos Estados Unidos, havia sido presença marcante por ocasião dos movimentos estudantis de 1968; Brustein e Gottfried representavam a procura de outros pontos de vista, capazes de organizar novos olhares para as questões teatrais debatidas.

Dentre os trabalhos mencionados como objetos de discussão deste artigo, um dos primeiros a ser alvo de tradução no Brasil foi “Rumos do Teatro”, de John Gassner, de 1965. O nome de Gassner ligava-se à história da formação de Augusto Boal no Actors’ Studio, e, em conseqüência, às formas de teatro consideradas politicamente comprometidas. Igualmente ligado a esse mesmo caráter de politização da experiência teatral era o trabalho de Eric Bentley, escrito em 1964 e traduzido em 1967 com o título “A Experiência Viva do Teatro”. Também de 1967 era o livro de Gottfried, e dois anos posterior o de Brustein, “O Teatro de Protesto”.

John Gassner nascera em 1927 e havia se formado como crítico num período que se estendera até 1945. Embora nunca tivesse se engajado efetivamente na discussão relativa ao trabalho de Brecht ou ao épico, como Bentley, sempre foi reconhecidamente um crítico cujas posições se identificavam mais com a esquerda do que com a ala conservadora. Seus trabalhos introduziram uma visão do teatro como um todo, com ênfase para a literatura dramática e para o atendimento do leitor não iniciado.

A primeira edição de “Mestres do Teatro” havia sido lançada nos Estados Unidos em 1940, e permitia sentir-se a presença do clima político da guerra, que então começava. As edições subseqüentes, de 1945 e de 1951, não sofreram reparos ou complementações. Gassner, originalmente associado ao Departamento de Textos da Theater Guild, de Nova Iorque, via no romance moderno um “rival” da forma dramatúrgica, e colocava-se abertamente como seu defensor.

Dentre os nomes abordados neste artigo, é significativo que tenha sido o seu o escolhido para o que se poderia chamar de o “trabalho inaugural” desta geração de críticos norte-americanos no contexto brasileiro. Gassner foi uma figura emblemática para o que

se desejava que fossem as renovações formais e temáticas do teatro brasileiro no final dos anos 1950 e primeira metade dos 1960. Seu pensamento teatral apresentava afinidades importantes com algumas das idéias fundamentais do teatro de Arena em seu processo de renovação dramática do final dos anos 1950. Lembre-se, a esse respeito, a procura de uma forma e de uma linguagem cênica baseadas na complexidade do trabalho interpretativo, pontos importantes para as oficinas de Dramaturgia e os Seminários de Interpretação organizados por Boal.

“Rumos do Teatro” é basicamente um trabalho de caráter formativo, e esse aspecto sem dúvida alguma convinha ao contexto do teatro nos pós-1964, quando a censura se mostrava implacável diante de quaisquer referências ao trabalho de politização em curso no teatro no período anterior ao golpe, e particularmente no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Os anos que antecederam ao golpe haviam assistido a uma sensível mobilização dos setores da classe média ligada à universidade e ao jornalismo, e trabalhos como o de Gassner vinham colocar dados interessantes para a discussão das relações entre as formas e seu papel histórico dentro desse período de intensas e rápidas transformações.

Dentre os quatro críticos de maior renome introduzidos nesse período (Bentley, Gassner, Brustein e Gottfried) Bentley é, sem dúvida, o que se associa a iniciativas de maior destaque no teatro norte-americano desde o pós-guerra até os anos 1960/1970. Nascido na Inglaterra em 1916, educado em Oxford e portando um título de PhD por Yale, Bentley tinha sua história associada intimamente ao processo de implantação do teatro brechtiano no contexto norte-americano. Crítico do *Harper's Magazine* nos anos 40 e do *New Republic* de 62 a 56, ele havia sido, ainda, professor de Literatura Dramática em universidades como a de Columbia, de 1954 a 1969, além de diretor e tradutor de peças de Bertolt Brecht e Luigi Pirandello, entre outros.

Como dramaturgo Bentley foi autor de peças da chamada dramaturgia gay. Particularmente interessado nos dramaturgos ligados à fundação do drama moderno, debruçou-se com especial interesse sobre Ibsen, Tchekhov, Strindberg, e, de maneira especial, sobre Bernard Shaw.

No campo da dramaturgia norte-americana, seu desejo de discernir um padrão de continuidade formal levou-o a criar um fio analítico que ligava Arthur Miller [1915-2005] e David Mamet [1947-] aos padrões do drama ibseniano. A importância indiscutível de seu papel como crítico ligou-se, sem dúvida alguma, ao fato de haver desempenhado, no que se refere à produção de Bertolt Brecht, um papel que poucos outros críticos chegaram perto de representar em relação à produção de um dramaturgo.

Martin Gottfried é o mais jovem dentro os críticos tomados como objetos de discussão neste artigo, e também aquele que se encontrava, no período da tradução de seu livro no Brasil, ainda em trajetória francamente ascensional dentro do contexto da crítica novaiorquina. Crítico musical do *Village Voice*, de Nova Iorque, Gottfried atuou também no *Women's Wear Daily*, uma publicação da *off* Broadway. Em 1963 tornou-se o mais jovem integrante do *New York Drama Critics Circle*, e cinco anos mais tarde recebeu a mais elevada premiação da área da crítica teatral: o prêmio George Jean Nathan. Como fruto de uma bolsa de um ano concedida pela Fundação Rockefeller, Gottfried publicou, em 1967, a obra resultante de seu esforço de pesquisa: "Teatro dividido. A cena norte-americana do pós guerra". Pouco depois tornou-se colaborador regular da seção de artes e entretenimento do *The Sunday New York*, tornando-se paralelamente crítico do *New York Post* em 1974 e, cinco anos após, do *Saturday Review*. Nesse mesmo ano publicou um trabalho sobre o teatro musical norte-americano da Broadway, ao qual deu seqüência em edição de 1991 intitulada "More Broadway Musicals". Foi autor de biografias de atores e produtores, e, durante muitos anos, exercer a função de crítico do *The New York Law Journal*.

Robert Brustein, por sua vez, ligava-se ao meio acadêmico: atuava como chefe do departamento de teatro da Universidade de Yale na época em que escreveu "O Teatro de Protesto". Era seu primeiro livro, e nele o autor procurava demonstrar que o teatro moderno havia encontrado sua base ideológica no conceito de revolta ("revolt"), termo amplo associado ao inconformismo do indivíduo com a sociedade e consigo mesmo. Escrito num período em que os artistas preocupavam-se sobremaneira em exercer um papel crítico diante da sociedade de seu tempo, o trabalho de Brustein fazia um histórico do conceito de protesto desde a Revolução Francesa até o período contemporâneo, e

conquistou considerável repercussão, o que o leva a ser traduzido e lançado no Brasil em 1962, por ocasião do lançamento de sua terceira edição original.

A existência de um mercado editorial para a publicação de trabalhos de crítica teatral já era, em meados dos anos 1960, um dado importante a ser destacado no contexto brasileiro, e o número de títulos de peças, traduções e ensaios em circulação é altamente representativo do crescente interesse na atualização crítica de um público leitor interessado no teatro como frente de expressão artística e de construção do pensamento.

O período de publicação de toda essa série de trabalhos no contexto brasileiro coincidiu com momentos de grandes transformações políticas e históricas, como os do golpe militar de 1964 e do AI-5 em 1968. O crescimento observado no mercado editorial e na indústria da cultura de modo geral registrou-se paralelamente à demanda de bens culturais por uma faixa crescente de público de extração social média e de formação universitária. O impacto acarretado pelo golpe e pelo AI-5 no setor cultural em termos amplos e no teatro em particular havia suprimido as diversas frentes de trabalho artístico politizante e confinado ao âmbito privado todo e qualquer esforço de reflexão crítica sobre a experiência histórica e as perspectivas artísticas possíveis.

Tornava-se urgente, com isso, abrir perspectivas de pensamento crítico que pudessem, em alguma medida, empreender o balanço das tendências e formas de trabalho em outros contextos, e dessa forma contribuir, no que fosse pertinente e possível, para o debate cultural e artístico do país naquele momento.

O estudo do conjunto mencionado de trabalhos críticos norte-americanos lançados no Brasil nesse período pode vir a ser de grande interesse para o estudo dessa fase histórica crucial para o país e das reflexões sobre o teatro formuladas ao longo dela. Não é casual o fato de todos esses títulos terem servido de referências obrigatórias na formação de tantas gerações de estudantes, pesquisadores e de atores em formação.

Bibliografia

BENTLEY, Eric (1967). *Experiência viva do teatro*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro : Zahar.



_____. (1969). *O teatro engajado*. Tradução de Yan Michalski Rio de Janeiro : Zahar.

BRUSTEIN, Robert Sanford (1967). *O teatro de protesto* Tradução de Álvaro Cabral Rio de Janeiro : Zahar.

COSTA, I (2000). *Panorama do Rio Vermelho. Ensaio sobre Teatro Norteamericano moderno*, São Paulo.

GASSNER, John (1965). *Rumos do teatro moderno*. Tradução Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Ed. Lidador.

GASSNER, John, 1903-1967 (1974). *Mestres do teatro*. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg Edição 3. ed. / ampliada São Paulo, Brasil : Perspectiva.

GOTTFRIED, Martin (1970). *Teatro dividido: a cena americana no pos guerra*. Tradução de Egle Malheiros. Rio de Janeiro: Edições Bloch.

PEACOCK ,Ronald (1968). *Formas Da Literatura Dramática* Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Editora Zahar.

ESSLIN, Martin (1968). *O teatro do absurdo*. Tradução de Bárbara Heliodora. Apresentação de Paulo Francis Rio de Janeiro : Zahar Ed.

YOUNG, Stark (1963). *O teatro*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro : Editora Letras e Artes.

WILLET, John (1967). *O teatro de Brecht : visto de oito aspectos*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro : Zahar.