

A DRAMATURGIA COMPARADA NO BRASIL

Alexandre Francisco Solano¹

RESUMO

“O olho sem pálpebra”, “o corpo sem tronco”, “as mãos sem os dedos”. Essas e outras metonímias talvez nos ajudassem a compreender a ausência, dentro da Teoria Literária, de uma sólida dramaturgia comparada em nosso país, seja como disciplina seja aquela vista no texto dos críticos. Pois bem: o artigo que aqui vai tem como preocupação reflexões sobre a formação da Literatura Comparada na América Latina. Isso para que possamos recortar as dificuldades e os poucos caminhos encontrados pelos críticos para a realização da comparação entre obras e apresentações teatrais.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Transculturação; Antonio Candido; Angel Rama; Décio de Almeida Prado.

No Brasil, podemos dizer que Antonio Candido, por meio da obra *Formação da Literatura Brasileira*, mesmo sem estabelecer esse objetivo, inaugura o estudo comparado da literatura brasileira. Já na introdução de sua obra, o autor compara as manifestações literárias, ocorridas antes do século XVIII, com os momentos decisivos, entre o Arcadismo e o Romantismo, que dão ao Brasil a sua existência no campo da Literatura. O crítico e professor estabelece a diferença entre os períodos formativos iniciais e aqueles, durante o século XVIII, fundamentais à consolidação de uma tradição literária em nosso país.

Próximo a T.S Eliot, Antonio Candido pressupõe a existência de obras com traços comuns, sugestivas à formação, dentre um período e outro, de padrões quanto à maneira do escritor articular a linguagem literária. Tais elementos quando consolidados, mesmo em meio às mudanças de pensamento dos autores, entre uma corrente e outra da literatura, são decisivos no perfilamento de uma tradição. Aliás, segundo o estudioso brasileiro, sem tradição não existe literatura como um “fenômeno de civilização”. A formação de certa continuidade, por sua vez, só é possível quando há num país:

[...] a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes públicos, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros ” (CANDIDO, 2000, p.23).

¹ Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH/USP, São Paulo, SP, Brasil, alexandre.solano@usp.br. Bolsista pela CAPES/ CNPQ.

A interação desses denominadores comuns, “escritor-obra-leitor”, é fator decisivo, para o crítico brasileiro, na formação de um “sistema simbólico” que comunica e, ao mesmo tempo, se faz comunicar, ou seja, a própria literatura. Da mesma forma, o professor Candido ressalta que, em sua análise, as obras da literatura brasileira: “[...] aparecem por força da perspectiva escolhida, integrando em dado momento um sistema articulado e, ao influir sobre a elaboração de outras, formando, no tempo, uma tradição” (CANDIDO, 2000, p.24). A tradição, antes de tudo, é aquilo que nos permite comparar obras dentro da literatura nacional, classificando-as por temas, por escolhas estilísticas, por aspectos estruturais e assim por diante.

Ao mesmo tempo o “sistema de valores” que, para os estruturalistas de Praga, envolvia a literatura em aspectos linguísticos e extralinguísticos, trazendo a importância da atividade do escritor quando nelas influem os leitores, é também recuperado pelo crítico brasileiro. Aliás, a obra só tem motivo de “ser” quando há público, estando esse apto a conferir-lhe novos valores. Já em meio às suas apreciações críticas, quando a exemplo se refere a poesia de Gonçalves Dias, resgatando-a a partir da influência da “ternura elegíaca” de Basílio da Gama, notamos como a estilística literária serve de instrumento a Candido. As experiências históricas brasileiras são desveladas pelo professor ao passo que ele analisa o estilo trilhado por cada autor para representá-las. Ele próprio avalia essa questão de cunho metodológico:

Para chegar o mais perto possível do desígnio exposto, é necessário um movimento amplo e constante entre o geral e o particular, a síntese e a análise, a erudição e o gosto. É necessário um pendor para integrar contradições, inevitáveis quando se atenta, ao mesmo tempo, para o significado histórico do conjunto e o caráter singular dos autores. É preciso sentir, por vezes, que um autor e uma obra podem ser e não ser alguma coisa, sendo duas coisas opostas simultaneamente, - porque as obras vivas constituem uma tensão incessante entre os contrastes do espírito e da sensibilidade. A forma, através da qual se manifesta o conteúdo, perfazendo com ele a expressão, é uma tentativa mais ou menos feliz e duradoura de equilíbrio entre estes contrastes. (CANDIDO, 2000, p.30)

Essa visão dialética, entre o geral e o particular, entre a análise e sua síntese, nos revela que ao método de Candido é imprescindível, antes de tudo, a comparação, mesmo que ele não cite ao longo da obra o termo Literatura Comparada. Por meio do particular, onde residem características estilísticas próprias de um autor, desnuda-se o geral, características históricas e experiências sociais. Essas que influenciam a escrita do autor, passam também a ser influenciadas pelo modo como ele as lê. Esse movimento se

estabelece quando contextos, estilos e a manifestação do conteúdo pela forma, ou seja, a própria expressão literária, são comparados. Afinal, a tradição literária de uma nação só sobrevive em sua correlação e, também, nos contrastes e semelhanças com tradições de outros países. Não à toa, no prefácio à primeira edição, o crítico literário ressalta: “A brasileira [a literatura] é recente, gerou no seio da portuguesa e dependeu da influência de mais duas ou três para se constituir” (CANDIDO, 2000, p.9).

Mesmo manifestando, muitas vezes, interesses comuns à literatura europeia, os escritores brasileiros se empenharam em produzir algo genuíno. Para isso se debruçaram, como descreve Candido, numa necessidade de representar – pela expressão literária – o espírito nacional, fato que trouxe ao escritor o dever de também apresentar a “realidade imediata” do país. Como conclui Candido, “como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no voo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão” (CANDIDO, 2000, p.26). Esse fato acarretou pouca desenvoltura no âmbito estético, carecendo a nossa literatura, então, de transfigurar o real em “cousa literária”, tornando o dia a dia belo pelo “contado mágico da arte” (CANDIDO, 2000, p.26).

Para Candido, só a partir da década de 1960, depois de um longo percurso após a consolidação da nossa Literatura, no século XVIII, o grau de fantasia e imaginação alcançaria uma intensidade adequada a voos estéticos mais ousados. Citando o próprio crítico, Sandra Nitrini destaca que a fantasia na ficção latino-americana dos anos 60 buscou “[...] marcar o fim de um longo complexo de inferioridade, como se nossos povos, depois de enfrentarem os problemas, no plano político pela tomada de consciência do imperialismo, no plano literário através da visão crítica do realismo, pudessem enfim deixar fluírem seus poderes criadores” (CANDIDO apud NITRINI, 2010, p.67). Essa percepção foi avaliada pelo crítico e professor brasileiro a partir de obras dos nossos romancistas (do “regionalismo universalista”), como Guimarães Rosa, e dos autores dos outros países latinos, como o escritor Vargas Llosa, Cortázar e Gabriel Garcia Márquez.

A partir desse momento, junto a outro crítico latino, o uruguaio Angel Rama, o estudioso brasileiro reuniu esforços para destacar nas tendências da literatura localista, tanto do Brasil como dos outros países da América Latina, o fim do “apanágio de tipo realista”, através do qual a linguagem literária sempre esteve atrelada à necessidade de respeitar fatos e acontecimentos históricos. Até mesmo o olhar da crítica buscava esse caminho para destacar o realismo descritivo como fator crucial à escrita do autor latino, num local cheio de imprecisões políticas e econômicas. Esse fato trouxe a grandes

escritores, como Machado de Assis, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, um olhar que os aprisionou nas premissas do nacionalismo e realismo, não compreendendo muitos críticos, em suas obras, o poder inovador em relação às propostas das correntes das quais participaram. Segundo Nitrini, o isolamento de nossa literatura, distanciada das literaturas de língua espanhola, não trouxe ao conhecimento do público e da crítica especializada o caráter inovador de alguns autores brasileiros entre os séculos XIX e XX.

Nessa mesma perspectiva, Angel Rama, após encontros com Candido em congressos nos quais se discutiam os caminhos da Literatura Comparada, busca uma orientação metodológica adequada às características de nossa literatura latina. Para ele: “[...] a base do projeto de integração latino-americana funda-se numa identidade comum que é enformada pela herança românica, pelo modo de apropriação das culturas estrangeiras, românicas ou não, e pela estratificação cultural decorrente do mestiçamento” (NITRINI, 2010, p.70). Essa perspectiva trouxe à crítica outras tendências em relação aos antigos modelos de análise europeus e norte-americanos, nos quais eram pelos críticos disponibilizadas as novas iniciativas literárias em um único volume da literatura mundial.

As características sociais e culturais da América Latina careciam (e ainda carecem), dentro de um projeto dialogal entre a literatura de países como o Brasil, a Argentina, o Uruguai, a Venezuela, bem como outros, da percepção da diversidade linguística desse vasto continente e, além disso, em cada nação, do reconhecimento de inúmeras raças, participantes do processo cultural e artístico dessas nações. Isso sem contar as tendências regionalistas, trazendo dialetos e costumes variados ao escritor que desejava representá-las.

Diversamente do Velho Mundo, no qual a identidade entre os países já estava consolidada, e as línguas faladas e escritas praticamente se traduziram numa língua comum, os países latinos não eram unificados, devendo ser tratados, pela Literatura Comparada, como integrantes de uma multiplicidade de elementos divergentes e também comuns. As contribuições de Angel Rama dentro desse projeto impulsionaram outros críticos, como Antonio Candido, a desenvolverem em seus países uma revisão de suas historiografias literárias e, ao mesmo tempo, a elegerem o método comparatista para a escrita da história da literatura. As ideias do crítico uruguaio, ligadas à proposição de revelar a relação literária dos países latinos e dos europeus, desenvolveu-se através de um conceito emprestado de Fernando Ortíz, o de transculturação. Se para Ortiz o processo transculturador revela o contato e a relação entre variadas culturas, principalmente

aquelas que, na América Latina, sofreram influência da Europa, desde o período colonial, e buscaram se recompor através de nossos traços particulares, para Rama:

Nas obras literárias, o processo transculturador realiza-se em três níveis: o linguístico, o da estruturação e o da cosmovisão. O nível mais imediato – o da língua – resgata os modos de expressão regional, resultando na criação de uma linguagem literária peculiar. Esse uso da linguagem como invenção específica do romance tem como efeito a incorporação de elementos líricos e dramáticos na narrativa [...] O nível de estruturação narrativa corresponde à construção de mecanismos literários próprios, suficientemente resistentes ao impacto modernizador, porém adaptáveis às novas circunstâncias [...] O terceiro nível, a cosmovisão, é o ponto em que se engendram significados, definem-se valores, desenvolvem-se ideologias, e é, por isso, o que mais oferece resistência às mudanças dessa modernidade homogeneizadora[...] As operações transculturadores liberam a expansão de novos relatos míticos e, ao mergulhar nas fontes locais e na sua herança cultural, recuperam outras estruturas cognoscitivas, opondo ao simples manejo de mitos literários o que Rama chama de “um exercício do pensar mítico”. (AGUIAR, 2001, p. 11-13)

Não é difícil afirmar que o conceito trabalhado por Rama contribuiu de forma inegável para compararmos um escritor a outro, bem como compreender como as particularidades da região de determinado autor influem em sua obra e, principalmente, são decisivas na recepção de outras. É a partir disso que podemos perceber como um literato busca a singularidade de sua cultura ao apresentá-la por meio de sua obra ficcional, comparando-a, mesmo que indiretamente, com outros trabalhos artísticos.

Esses estudos não só trouxeram fôlego novo ao trabalho de Antonio Candido como o levaram já em 1962 a propor, na Universidade de São Paulo, o acréscimo da disciplina de Literatura Comparada aos estudos da Teoria Literária. Contudo, dentro desse novo círculo de estudos, contando com o comparatismo e com as teorias da literatura, parece ter sido o romance e a poesia os gêneros mais privilegiados. O teatro, estudado pelos membros da EAD (Escola de Arte Dramática da USP), parece não ter partilhado das conquistas dessa nova disciplina. Poucos foram aqueles que se debruçaram para criar um método de Dramaturgia Comparada, correlacionando peças produzidas pela literatura brasileira, comparando a nossa dramaturgia com a estrangeira e ainda observando-as em meio às discussões e análises do gênero narrativo e do lírico. Essa constatação talvez encontre validade já nas palavras de Candido, quando no primeiro prefácio a sua clássica obra, assinala:

O estudo das peças de Magalhães e Martins Pena, Teixeira e Sousa e Norberto, Porto-Alegre e Alencar, Gonçalves Dias e Agrário Menezes,

teriam, ao contrário, reforçado os meus pontos de vista sobre a disposição construtiva dos escritores, e o caráter sincrético, não raro ambivalente, do Romantismo. Talvez o argumento da coerência tenha sido uma racionalização para justificar, aos meus próprios olhos, a timidez em face dum tipo de crítica – a teatral – que nunca pratiquei e se torna, cada dia mais, especialidade amparada em conhecimentos práticos que não possuo. (CANDIDO, 2000, p.12)

Sabendo da influência inegável do crítico dentro dos estudos do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP e em outros espalhados nas universidades do país, é possível afirmar que a crítica literária voltada à dramaturgia enfrentou certa timidez na área de Letras. Foram os intelectuais e professores dos cursos de Teatro ou Artes Cênicas os encarregados por tratar dessa “especialidade amparada em conhecimentos práticos”.

Reflexões sobre a Dramaturgia Comparada no Brasil

Salvando o ofício de alguns críticos, como Décio de Almeida Prado, Jacó Guinsburg, Jefferson Del Rios, Yan Michalski e Sabato Magaldi, a exemplo, notamos que a crítica esteve ora voltada tão somente ao público, aos diretores, ao trabalho do ator, do figurinista, do sonoplasta (às questões técnicas), ora preocupada tão-só em escarafunchar o texto teatral e mostrá-lo a partir dos seus ganhos e inovações estéticos. Em poucos momentos vemos uma preocupação ampla por parte dos críticos para que esses dois movimentos – da análise técnica da cena e da interpretação do texto teatral – fossem postos lado a lado e, por decorrência, comparados também com outras apresentações e obras dramáticas. A grande parte desses trabalhos - ou reuniões de críticas das peças desses críticos - apresenta análises de peças isoladas, sem que haja a preocupação com a formação de uma teoria da Dramaturgia Comparada e, assim, capaz de compor a História do Teatro no Brasil numa coexistência da relação do texto, com a cena e desse em relação a outros espetáculos.

Contribui para isso um tipo de análise crítica que seguiu propostas relevantes dentro do nosso próprio panorama teatral. O teatro brasileiro esteve, mais do que o romance, sob as amarras do naturalismo e do realismo, em busca de temas populares selecionados para configurar a imagem da nação, tratando dos seus principais problemas sociais, como a miséria, a pobreza, a ausência de condições dignas de moradia, a falibilidade do sistema educacional, a violência, ou seja, aqueles presentes nos dias atuais. Mais ligado à função social da literatura do que à forma, tanto no texto como na encenação, o teatro só alcançou

discussões estéticas mais apuradas – que permitissem ao crítico amplas comparações com outras obras dramáticas e até outros gêneros – a partir de talentos individuais, como o de Nelson Rodrigues e Guarnieri, e depois por meio dos grupos, como o Arena e o Oficina.

Dentre as artes, o teatro representou em muitos momentos da história do Brasil a fatia mais promissora para contestar conjunturas históricas, como a ditadura varguista a exemplo. Se por um lado isso significou uma importante tarefa social, por outro esse fator foi decisivo para que os ganhos modernistas, no campo artístico, emergissem após vinte anos na arte teatral brasileira, em meados de 1940. Isso se comparado ao movimento modernista que transformou as artes plásticas, o romance e a poesia – com a Semana de Arte de 1922. Por essa e outras razões são válidas questões, como a acima levantada, principalmente quando o comparatismo começa a “engatinhar” em relação ao texto, mas muito perde no tocante à comparação do estudo técnico da cena, como se o mesmo – o texto – estivesse desvinculado do processo de criação dos autores – do texto e da personalidade desses escritores. Sabendo que a cena teatral é fruto de uma releitura e até de modificações dos textos dos dramaturgos pelas mãos do diretor, parece a muitos críticos ser essa última leitura aquela sobre a qual realmente os especialistas devam se debruçar.

Acompanhando pesquisas que objetivam traçar pontos de vista históricos, como é o caso da obra de Antonio Candido, da *Formação*, encontramos o ensaio de Décio de Almeida Prado, *Teatro de Anchieta a Alencar* (PRADO, 1988). Amigo de Candido, da chamada *Geração Clima*, Prado recupera do companheiro a concepção de “literatura como sistema”, apontando também a partir do Romantismo a formação do sistema teatral brasileiro. Diferentemente de Candido, para quem a literatura brasileira tem início na transição entre o Arcadismo e o Romantismo, na qual o brasileiro teve contato com movimentos políticos importantes como a Inconfidência, Décio irá assinalar o amadurecimento da arte teatral brasileira ou da nossa literatura dramática em outra conjuntura. Com a chegada da família real ao Brasil, movimento decisivo observado a partir de 1808, ele, ao se referir à herança teatral portuguesa, às casas de teatro construídas no Brasil e, especialmente, à arte clássica para cá trazida, tematiza o início da sistematização do nosso Teatro. Desde as manifestações teatrais de Padre Anchieta até o Teatro do século XVIII, Décio traça o perfil dos dramaturgos mais expressivos do nosso país, chegando à conclusão de que a partir das iniciativas de Gonçalves de Magalhães pode-se falar num teatro nacional. Como assinala Ana Bernstein, para Décio, Magalhães:

Ao escrever *Antônio José ou O poeta* e a inquisição, seu autor desejara produzir a primeira tragédia brasileira e uma obra de “assunto nacional”. Aos olhos do historiador, a peça reveste-se de importância por uma dupla razão: por ser a primeira obra de valor do teatro brasileiro e por ter desempenhado papel-chave na carreira de João Caetano. Décio de Almeida Prado entende que Gonçalves de Magalhães, além de precursor do romantismo no Brasil, merece ser considerado, pelas razões mencionadas, como criador do teatro brasileiro. (BERNSTEIN, 2005, p.181)

Na sequência, contribuem para dar continuidade à investida de Magalhães e à atuação de outros atores, a partir das encenações de João Caetano (considerado nosso primeiro ator nacional a refletir sobre o papel do ator), as peças teatrais de José de Alencar, como o *Demônio Familiar*, e de Gonçalves Dias, com *Leonor de Mendonça*, um dos “dramas mais bem-acabados”, nas palavras de Décio, no início da arte teatral no Brasil. Verifica-se nas análises de Almeida Prado, como nas de Antonio Candido,

[...] o traço característico da geração *Clima*, para a qual a crítica cultural vincula-se sempre, necessariamente, à esfera social. Mais: para entender a originalidade de uma determinada obra, aquilo que a diferencia do repertório de obras do seu tempo, seria necessária a perspectiva histórica, sem a qual não parece possível uma análise comparativa. (BERNSTEIN, 2005, p.182)

Embora não tenhamos nas grades curriculares das universidades brasileiras uma disciplina específica para o teatro comparado ou para a Dramaturgia Comparada, ela figura no método de Décio (mais do que no de outros críticos) sem ser mencionada, como também aconteceu nas primeiras obras de análise literária de Antonio Candido. A necessidade desse olhar comparatista, sem descartar a perspectiva histórica, dá possibilidades para se pensar o texto, suas características, bem como sua apropriação para os palcos num olhar em que a literatura, ao se valer da linguagem, não deixa – de modo direto ou indireto – de se referir à realidade. Realidade que, no teatro, é transformada pelo texto teatral e a cada vez que os atores entram em cena para representá-lo num novo espetáculo.

Assim, por ser a cena teatral tão efêmera, diríamos partícipe da arte do efêmero, a crítica muitas vezes percorre um caminho de avaliação contrário àquele – habitualmente – visto na análise do romance: da obra do autor à sua recepção. No teatro é a partir da recepção, nas casas de espetáculo, que, geralmente, o crítico, após apreciar as práticas postas no palco, volta-se ao texto para comparar, para observar as indicações de cena, como as rubricas, para compreender como músicas foram acrescentadas, como trechos dialogais foram suprimidos, como a cena, enfim, ganhou nova estética, vivacidade

quando em movimento. O crítico teatral lida então com a crítica em movimento, como acontece com outros gêneros da literatura, mas não pode descartar que entre o texto dos dramaturgos e a encenação, seguida da recepção do público, há figuras intermediárias de importância inegável a essa arte, ou seja, o diretor, o sonoplasta, o figurinista, o produtor e os atores.

Aliás, em Décio de Almeida Prado, nas análises das obras de Dias e Alencar, tendo em vista que ele não esteve presente nas encenações, percebemos sua preocupação em buscar críticos da época, como Justiniano José da Rocha, escritor e jornalista do período oitocentista. A partir disso, opera-se pelas mãos de Décio um trabalho entre a cena e o texto, num movimento contínuo entre o palco, a página e a realidade histórica daquele momento. Para esse crítico, como para Sábado Magaldi e para Jacob Guinsburg, o texto, analisado por meio do viés psicológico e através de caracteres linguísticos, torna-se um dos parâmetros fundamentais a qualquer crítica comparada do teatro. Digamos de passagem, que sob esse fundamento o crítico estabelece a comparação entre os vários períodos da arte teatral brasileira e descortina a nossa tradição teatral. Também sob forte influência do Teatro Europeu, durante o séc. XVIII e XIX, a comparação não só é realizada por meio das peças locais, mas também com um olhar lançado às encenações e representações estrangeiras.

Entretanto, todo esse arduo trabalho liga-se àquilo que chamamos de crítica teatral especializada, como ocorre também muitas vezes quanto à análise de gêneros como o romance e a poesia. Essa crítica, voltada ao âmbito acadêmico e surgida após a década de 1940, como é o caso dos exemplos acima citados, distancia-se daquela que no Brasil figurou desde o aparecimento dos jornais, da Imprensa brasileira. Inicialmente, a crítica – de cunho jornalístico – era composta por bacharéis de Direito, os chamados “homens de letras”, já que não havia um curso de Teatro ou de Letras no Brasil. Ligados às tendências artísticas que remontavam análises do século XIX, esses jornalistas apresentavam afeição pela crítica europeia, tida como necessária à formação intelectual do país. Exemplo do pensamento desses redatores pode ser notado a partir da *Revista Dramatica*, fundada pelo bacharel em direito Pessanha Póvoa e publicada no ano de 1860. Suas 22 edições nos permitem aferir sobre o posicionamento crítico teatral do século XIX e suas influências no XX. Em comentário à peça de Martins Pena, *O Noviço*, refere-se Póvoa sobre o conceito de literatura empregado pelos articulistas da revista:

[...] a litteratura não é um sonho, não é uma chiméra de poeta, e nem tão pouco uma phantazia, é uma realidade; a litteratura não é como disse alguém, o produto da imaginação; não, a litteratura é a expressão da vida de um povo [...] A litteratura deve pois acompanhar a sociedade, moldar se por ella e reproduzir todos os seu matizes. (GUINSBURG & PATRIOTA, 2007, p.20)

Ao longo dos seus exemplares, além da preocupação em trazer pelas análises a necessidade da arte como veículo de uma imagem idealizada da nação em construção, do teatro como representante de símbolos pátrios em curso, é interessante notar como a *Revista Dramatica*, com a maior parte de artigos assinado por Póvoa, veicula as teses naturalistas presentes na época – da literatura como instrumento necessário para se “acompanhar a sociedade”, reproduzindo todos os seus matizes. A bem da verdade, seguindo preceitos da Faculdade de Direito de São Paulo, os redatores, como Martins Pereira, por exemplo, antes da preocupação formal queriam encontrar justificativas no texto teatral para o projeto nacionalista daquele momento. Esse tipo de olhar, dos bacharéis, onde a literatura não é advento da imaginação e muito menos da fantasia, encontrou espaço no início do século XX e privou, sobremaneira, uma produção crítica voltada à análise formal do texto teatral. Análise, aliás, que não inviabiliza o olhar do crítico para questões sociais redesenhadas pelo dramaturgo através da linguagem literária.

Ainda como assinala a historiadora Ana Bernstein, muitos, ainda na década de 1940, estiveram preocupados em reafirmar a necessidade de se construir uma nação capaz de produzir literariamente. Vendo no Brasil um estado novo, o crítico e jornalista Álvaro Lins, apontava a incapacidade de aqui se produzir teatralmente. Também formado em Direito e membro da Academia de Letras, Lins, sobre a criação do Serviço Nacional de Teatro, durante o governo de Getúlio Vargas, em 1937, assinala o seguinte:

Criar é a palavra justa. Não estamos, no nosso caso, nem diante de uma tradição interrompida, nem diante de uma tradição degradada. A nossa realidade é de um vazio. O que se chamou teatro em Martins Pena, em França Junior, no próprio Arthur Azevedo – sabemos que as melhores páginas deste escritor são seus contos e não as suas peças – não era propriamente uma literatura, uma arte teatral. Era um arremedo, um divertimento, um passatempo de depois do jantar. (LINS apud BERNSTEIN, 2005, p.35).

Não é necessário dizer sobre a análise intransigente de Lins, que, diferentemente de Décio de Almeida, desconsiderou a tradição fincada desde Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, José de Alencar e Martins Pena. Ao lado dessa tradição, nomes de peso como Arthur Azevedo, representando nossos costumes através da comédia, foram

incorporados – tardiamente – ao cenário teatral brasileiro. Sua capacidade de trazer ao público da época, bem como aos leitores de hoje, críticas humoradas como uma maneira eficaz de questionar as mazelas enfrentadas pela população é inegável em sua obra teatral. É por essa razão que nas considerações acima, de Álvaro Lins, bem como em muitas observadas no *Jornal de Crítica* (LINS, 1951), notamos como sua veia crítica esteve mais ligada à sua faculdade de julgar, aspecto pronto a suplantar análises formais capazes de explicitarem o papel da arte em meio à sociedade.

Seguindo essa característica, outros jornalistas como Renato Vianna e Pompeu de Souza, redator do *Diário Carioca*, diferentemente do procedimento adotado pelos acadêmicos da *Geração Clima*, não apresentam em seus artigos uma preocupação apurada com o texto teatral e, muitos menos, com um caminho comparativo numa referência a outros espetáculos nacionais ou internacionais. Seus textos, como o do dramaturgo Abadie Faria Rosa, para o *Diário de Notícias*, eram curtos, com um “[...] tom próximo à crônica social, onde os critérios mais fartamente empregados são o bom gosto (critério empregado, mas nunca difundido), a beleza, a correção, a elegância e a graciosidade das atrizes, o brilho dos cenários [...] a leveza da peça” (BERNSTEIN, 2005, p.46).

Enfim, essa divisão de duas críticas divergentes persistiu, mesmo sendo amainada após a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, encenada pela primeira vez em 1943, a qual exigiu dos escritores a eleição de elementos de análise que não se voltassem somente à publicidade ou ao comentário pessoal. Embora, mesmo com o preparo de muitos jornalistas, a crítica teatral se bifurcou: se por um lado se levantou a importância do texto para a avaliação da cena teatral, como vimos em Décio, por outro a descrição dos espetáculos fortaleceu a análise voltada às práticas e técnicas assistidas no palco. Não se observa, salvaguardando a escrita dos críticos acadêmicos já citados, o equilíbrio entre uma postura e outra nos matutinos, que continuaram reservando espaço para a crítica teatral, como a Folha de São Paulo, o Estado de São Paulo, o Diário Carioca e o extinto Jornal da Manhã. Esses jornais trouxeram tanto notícias dos espetáculos em cartaz quanto críticas que hoje se tornaram fontes preciosas para essa análise aqui empregada. A partir dessas fontes, é possível atestar que poucos críticos conseguiram caminhar do texto para o palco e do palco para o texto, dosando a importância do dramaturgo e, ao mesmo tempo, dos diretores, dos atores e do público. De certo modo, o fato de privilegiar uma figura ou outra, “o teatro do ator” ou “o teatro do autor”, também contribuiu para que o intercâmbio entre os integrantes dos cursos de Artes Cênicas no

Brasil e dos cursos de Letras fosse prejudicado. Tal cenário nada contribui para o estabelecimento de uma Teoria do Drama no Brasil sólida e, por consequência, de uma Dramaturgia Comparada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). *Ángel Rama*. Literatura e Cultura na América Latina. São Paulo: Edusp, 2001.

ALÓS, Anselmo Péres. Literatura Comparada Ontem e Hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. *Organon* (UFRGS), v. 27(52), p. 17-42, 2012.

BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice – Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005

BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979, p. 96-97.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 e. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000

GUINSBURG, Jacob; PATRIOTA, Rosângela. A revista dramática e o Ideário do teatro como amálgama da nação. *Revista Dramática*, São Paulo, 1860 – Ed. Fac-Similar – Apresentação de Luiz Gonzaga Bertelli. São Paulo, Edusp; Academia Paulista de História, 2007.

LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*, 6ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. História, Teoria e Crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010

PRADO, Decio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1988.