

---

**ISSO DEVEIA SER PROIBIDO<sup>1</sup>**

This should be prohibited

Priscila Matsunaga<sup>2</sup>

**RESUMO:** O artigo apresenta algumas notas sobre a repercussão crítica da peça *Isso devia ser proibido* (1967), de Bráulio Pedroso e Walmor Chagas. A reflexão busca percorrer o trabalho de críticos teatrais em atividade na década de 1960 e apresenta uma breve descrição dos critérios utilizados por João Apolinário, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Anatol Rosenfeld. Para tanto, vale-se de algumas observações que aludem à crítica de *Arena conta Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e a *I Feira Paulista de Opinião*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica Teatral, João Apolinário, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld.

**ABSTRACT:** The article presents some notes on the critical repercussions of the play *This should be prohibited* (1967) by Bráulio Pedroso and Walmor Chagas. The reflection explores the work of theater critics active in the 1960s and presents a brief description of the criteria used by João Apolinário, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi and Anatol Rosenfeld. To do so, it makes use of some observations about to the criticism of *Arena Conta Tiradentes*, by Augusto Boal and Gianfrancesco Guarnieri and *I Feira Paulista de Opinião*.

**KEY-WORDS:** Theater criticism, João Apolinário, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld.

## NOTA INICIAL

Este artigo apresenta algumas notas sobre a repercussão crítica da peça *Isso devia ser proibido* (1967), de Bráulio Pedroso e Walmor Chagas. A reflexão integra uma discussão sobre o trabalho de críticos teatrais em atividade na década de 1960 e apresenta uma tentativa de descrever os critérios utilizados por João Apolinário, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Anatol Rosenfeld. O estudo se deu como projeto de pós-doutoramento realizado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, sob supervisão do professor Sérgio de Carvalho.

---

<sup>1</sup> O texto da peça encontra-se no Acervo Miroel Silveira, Biblioteca ECA/USP.

<sup>2</sup> Professora do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Em um primeiro momento, o estudo buscou rastrear as críticas de Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, João Apolinário e Anatol Rosenfeld naquilo que poderia ser compreendido como uma disputa na caracterização do teatro moderno no Brasil. A discussão sobre a modernização do teatro no Brasil que tangencia a leitura sobre os modos da crítica em 1960 se valeu, então, das reflexões de Sérgio de Carvalho na Tese de Doutorado *O drama impossível: teatro modernista de Antonio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade* (2003). Segundo Carvalho, a historiografia teatral costuma considerar como modernização do teatro brasileiro aquilo que corresponde ao seu processo de aburguesamento.

Desse ponto de vista, o Teatro Moderno passou a ser reconhecido como tal, no Brasil, no momento em que a dramaturgia atingiu padrões semelhantes ao do *drama psicológico realista* oitocentista, inserindo indivíduos heroicos no aqui e agora da nacionalidade, no momento em que o sistema produtivo definiu um *equilíbrio empresarial* entre a expectativa de divertimento culto das plateias de classe média e as ofertas cênicas de dramas e de “altas comédias”, no momento em que o maior *cuidado técnico* com o espetáculo e com o trabalho de atores (resultante de uma maior especialização) levou à falsa impressão de que entrávamos na era da *encenação crítica*. O fato é que a modernização do teatro ocorrida nas décadas de 1940 e 1950, e que teve um de seus símbolos maiores no Teatro Brasileiro de Comédia, de São Paulo, nunca se deu em perspectiva sequer parecida com aquela que deu forma à encenação moderna no seu nascedouro naturalista, junto ao movimento dos Teatros Livres da Europa, a da crítica à ordem burguesa. Nossa modernização, tal como dimensionada pelo TBC, procurou apenas pôr em estágio mais avançado, o acordo formal burguês entre a produção e o consumo teatral, servindo mesmo de retardamento para o processo de modificação das relações de autoria da cena e de pesquisa de formas revolucionárias de dramaturgia. O que houve, no caso brasileiro, pelo menos até o final da década de 1950, foi uma modernização sem modernismo, mais efetiva e conservadora do que a tentada pela geração anterior, aquela que imaginou um modernismo teatral sem modernização burguesa (SANTOS, 2003, p. 7).

Uma outra historiografia sobre as iniciativas modernas (1920 e

1930) do teatro brasileiro revela projetos que tinham uma atitude antiburguesa. O fato de não alcançarem o espaço público, em textos inacabados ou recusados, apresenta uma condição de fundo: a irrealização teatral corresponde à irrealização burguesa no Brasil. O autor verifica, portanto, nesses anos de 20 e 30 e nos autores selecionados (Oswald de Andrade, Alcântara Machado e Mário de Andrade), uma impossibilidade dramática ou o contraditório sentido antidramático que articula limites técnicos e atitude antiburguesa. Termos correlatos foram utilizados por Iná Camargo Costa em *A hora do teatro épico no Brasil*:

Dadas as exigências de produção, o teatro só veio a conhecer de modo sistemático o sopro dos ventos modernistas no Brasil durante e após a segunda guerra mundial. Quando os dramaturgos brasileiros começaram a escrever “teatro moderno”, no sentido forte, a forma do drama – cuja crise assinala o início do modernismo no teatro europeu – apareceu para eles como uma espécie de ideal a ser realizado (é o caso, entre outros, de Nelson Rodrigues, Abílio Pereira de Almeida e, mesmo, do grande Jorge Andrade). Mas, como sempre, e agora com as “conquistas” da dramaturgia moderna incorporadas, os resultados continuavam indicando que alguma coisa não dava muito certo nessas experiências. Eles não usam black-tie, dando continuidade às tentativas mais ou menos bem-sucedidas, conseguiu finalmente jogar luz sobre a histórica incompetência do dramaturgo brasileiro para escrever dramas. Por certo, o feito não se deu de caso pensado, mas bastou que ele escolhesse um conteúdo que não se presta à configuração dramática para as coisas se esclarecerem. Até então os conteúdos aparentemente provinham de esferas muito bem contempladas pelas formas do drama (drama e alta comédia), na medida em que gravitavam em torno do eixo família/propriedade e temas conexos. O tempero brasileiro certamente responde pelas experiências malogradas, que talvez tenham até mais interesse do que as consideradas bem-sucedidas. Mas a peça de Guarnieri introduziu os trabalhadores ativamente envolvidos com a luta de classes em nossa dramaturgia – um tempero novo e altamente indigesto para a sociedade estabelecida e para o nosso incipiente repertório teatral moderno (COSTA, 1996, p. 37).

A partir dessas questões, os primeiros esboços do estudo começaram pelos textos dos quatro críticos selecionados sobre encenações do Teatro de

Arena, Teatro Oficina, TBC, Maria Della Costa, entre outros. No levantamento das peças de 1967, a despretensiva peça de Cacilda Becker e Walmor Chagas, de autoria de Bráulio Pedroso e Walmor, *Isso devia ser proibido*, foi uma chave a condensar as questões do artista – e não só àquele formado pela modernização burguesa – e da crítica.

O golpe civil-militar de 1964, por ser uma ação pela permanência do capitalismo na América Latina, encerrou não só o projeto de teatro político moderno do teatro de agitação e propaganda (CPC's principalmente), como também a politização alcançada pelo Teatro de Arena. A morte que a crítica de 1967 presencia pela encenação de *Isso devia ser proibido* é a de um projeto de modernização do teatro, tradicional e político. Não sem razão, pela lente de hoje, Arena, Oficina, Cacilda Becker, TBC e tantos outros parecem superados.

*Isso devia ser proibido*, desta feita, pode ser pensado como a representação de uma morte que no Brasil teve data marcada: a leitura mesma de um sentido de nação, no horizonte de todos os críticos, ficou impedida. Caberia, apenas como nota, lembrar que, apesar de divergências político-estéticas, até 1968 o teatro se empenhou em forjar uma cultura nacional que articulasse um projeto coletivo de vida material (a expressão é de Roberto Schwarz). Esse projeto aparece, residualmente, em um terceiro momento de politização do teatro no Brasil no fim dos anos 1990, infelizmente sem a força organizativa que outrora parece ter assumido.

## CRÍTICA E CRÍTICOS

“Toda crítica viva – isto é, que empenha a personalidade do crítico e intervém na sensibilidade do leitor – parte de uma impressão para chegar a um juízo”, afirma Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*, ensaio incontornável para os interessados em literatura e decisivo para a historiografia da literatura brasileira. Candido apresenta o vínculo dos escritores, literários e críticos, no compromisso com o país: entendem que fazem um pouco da nação ao fazer literatura. Assim, Arcadismo e Romantismo foram analisados no ensaio de Candido como *momentos decisivos* para a história da literatura brasileira por formarem, com suas especificidades estéticas, uma literatura eminentemente nacional.

Logo, o trabalho de Candido despertou interesse não apenas pelas obras e autores analisados; o ensaio foi amplamente debatido pela inovação e exemplaridade no método da crítica literária. Especialmente na seção *O terreno e as atitudes críticas*, Candido define a sua concepção de crítica como um trabalho analítico intermediário, entre as impressões individuais do crítico, que definem sua visão pessoal, e o juízo, objetividade necessária

como produto de elaboração. Antonio Candido, na obra citada, não analisa a literatura dramática, para o desapontamento dos interessados na formação do teatro brasileiro.

Em verdade, terá o drama como objeto definido apenas em *A educação pela noite*, sobre a produção de Álvares de Azevedo no teatro e na narrativa em prosa. A exposição da análise apresenta o método do crítico: situa o leitor quanto à produção do autor, apresenta impressões pessoais da obra em análise, *Macário*, descreve-a e define uma categoria de análise, “a educação pela noite”, situando, também, pontos de contato com a literatura mundial e, ao final, objetiva a análise ao incluir a obra em um dos pontos fortes do romantismo brasileiro. O caminho percorrido, salvo melhor juízo, parte da obra e das impressões que ela lhe causa; analisa-a, elegendo uma categoria que maneja a obra para dentro – uma situação posta em cena –, e para fora – o próprio ímpeto dos românticos –, e por fim julga-a em suas ambições e contradições internas.

Poderíamos dar a essa trajetória crítica a definição de crítica *materialista*, embora o próprio autor prefira a ideia de “crítica viva”. Assumindo os pressupostos de Candido para a compreensão da atitude crítica e considerando que essa atitude precisa de reflexão sobre sua atualidade, apresentamos uma breve análise da produção de Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e João Apolinário, críticos em atividade na década de 1960.

O recorte temporal justifica-se por se constituir como um momento fértil de intervenções e, portanto, de contradições, quando se esboça o aprimoramento do debate público sobre a função das artes no Brasil, reposicionando também a crítica teatral, e sua diluição em referendos mercadológicos pela situação política e social dada pelo golpe civil-militar de 1964. Para tanto, delimitados as observações em torno da peça *Isso devia se proibido* (1967).

#### *ISSO DEVIA SER PROIBIDO*

*Isso devia ser proibido* foi enviada a Divisão de Diversões Públicas para certificação como alta comédia, dividida em 2 atos, em 13 de junho de 1967. A primeira rubrica traz a informação de que cenário depende da imaginação do diretor e do cenógrafo e que a peça se desenvolve a partir de 16 quadros: Representação de Ivanov; Residência do casal; Canção; Cena de ensaio; Cena na “memória”; Canção “Atleta sexual”; Monólogos; Cena de teatro do absurdo; Entrevista na TV; Residência do casal; Canção; Camarim; Representação de Ivanov; Camarim; Residência (ou rua...); Tango (Final). Dois personagens estão em cena, *Ela* e *Ele*, e não recebem outro tratamento

ao longo do texto.

Na divulgação da temporada carioca realizada no Teatro Copacabana em dezembro do mesmo ano, Bráulio Pedroso e Walmor Chagas apresentam as condições de escrita da peça. O texto, encomenda do ator e de Cacilda Becker, resultou de uma colaboração de 25 dias e foi encenada após *Quem tem medo de Virgínia Woolf*. Voltando de uma temporada europeia, Walmor Chagas e Cacilda não encontravam um texto para levar à cena e o próprio assunto, a procura de uma peça, é o motor de *Isso devia ser proibido*. No material de divulgação, o diretor Gianni Ratto busca acentuar aspectos políticos da montagem, reforçando que as personagens são o “prelúdio de uma consciência autocrítica” que se somam a outras de *O Bicho*, *O Fardão* e *Rastro Atrás*<sup>3</sup>. O tema teatral da peça, segundo Gianni Ratto, seria uma forma de libertação do genérico e do generalizado, avaliação pessoal, penso, do teatro político da época.

A peça recebeu a atenção de Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld, João Apolinário e Sábado Magaldi em um ano movimentado para as artes cênicas. João Apolinário considerou o texto um tapa-buracos frente “a carência de peças que se ajustam” ao tipo dos intérpretes (APOLINÁRIO, 2013b, p. 324).

Uma grande atriz. Um grande ator. Um grande diretor. Um pequeno grande autor. Outro autor pequeno. Um cenógrafo. Um figurinista. Um sonoplasta. Técnicos. E nasceu *Isso*. Aconteceu na avenida Brigadeiro Luís Antonio, paredes meias com a Federação Paulista de Futebol, num teatro bonito que ali está e que tem o nome da grande atriz. Era quinta-feira, dia 15 de junho de 1967. 21 horas. Sentados os convidados e os críticos. A sala escurece. Um som de gaita rompe o bruuáá, quebra-o, domina-o e o silêncio cai. A gaze e suas transparências ondeiam. É o pano que abre. Um cenário quadrado, uniforme, frio, quase esquálido, emoldura a grande atriz e o grande ator (APOLINÁRIO, 2013b, p. 322).

Após descrição ligeira das cenas, que para o crítico não tem nada de uma peça que “representa o prelúdio de uma consciência autocrítica” como desejaria o diretor Gianni Ratto, João Apolinário avalia que ao público é servido “dois heróis mortos: líderes ou protagonistas (...) da nossa decadência burguesa e artística” (APOLINÁRIO, 2013b, p. 325).

---

<sup>3</sup> Gianni Ratto menciona *Rastro Atrás*, de Jorge Andrade, *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come*, de Armando Costa, Ferreira Gullar e Vianinha e *O Fardão* de Bráulio Pedroso. O programa da peça para a temporada carioca pode ser acessado em: [https://issuu.com/todoteatrocarioca/docs/isso\\_devia\\_ser\\_proibido\\_-\\_1967\\_-\\_pr](https://issuu.com/todoteatrocarioca/docs/isso_devia_ser_proibido_-_1967_-_pr)

João Apolinário escreveu no jornal *Última hora* de São Paulo entre 1964 e 1971. Graduado em Direito, chegou ao Brasil em fins de 1963 e permaneceu até 1974, quando retornou a Portugal após a Revolução de 25 de Abril. Em 1972, ao assumir a presidência da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT) tratou de extingui-la e criar a Associação Paulista dos Críticos de Artes (APCA). Segundo Oswaldo Mendes, “de suas razões para criar a nova entidade, insisto, a principal era que todos os críticos juntos, de todos os jornais e revistas, constituiriam uma força com autoridade para se posicionar publicamente em defesa das liberdades individuais” (APOLINÁRIO, 2013a, p. 24)

Para o crítico militante, nos termos de Oswaldo Mendes, a crítica literária do texto é secundária e espera-se que o crítico saiba ler os aspectos cênicos. No início de *Introdução ao método*, de 1968, João Apolinário define seu trabalho: “o público e os criticados esperam dele a tese (movimento criador das ideias ou uma teoria do conhecimento), a antítese (ação interpretativa, material, objetiva dos elementos analisados) e, por fim, a síntese hegeliana que a obra de arte oferece” (APOLINÁRIO, 2013b, p. 456). Para João Apolinário a crítica deve sempre estabelecer ligações entre a “vida do palco e a vida real” (APOLINÁRIO, 2013a, p. 31). Sua produção crítica, segundo César Vieira, mantém o texto “dentro dos acontecimentos do dia a dia” (APOLINÁRIO, 2013b, p. 18). Assim é que sem ter plena consciência, ao analisar *Isso devia ser proibido*, João Apolinário faça um comentário que em um primeiro momento passa despercebido e que expressa mais do que uma observação sobre o espetáculo em análise: “o que não quer dizer que Cacilda e Walmor, o próprio Gianni Ratto e Bráulio Pedroso estejam mortos como artistas ou como gente. Mas a verdade é que, de fato, no amor como no teatro, ‘estamos condenados a transformar ou a morrer’” (APOLINÁRIO, 2013a, p. 325).

O crítico entusiasmado com a juventude que defendia o teatro como uma arma de luta percebeu em 1973, segundo Oswaldo Mendes, citando o texto de Apolinário *Ensaio geral sobre uma ideia nova de teatro*, a impossibilidade do exercício da crítica em uma época de estrangulamento: “como crítico de um teatro morto, o ofício para mim terminou” (APOLINÁRIO, 2013a, p. 25). A lúcida afirmação do crítico explicita como a discussão sobre os critérios da crítica dizem, também, de seus projetos políticos.

Em *A revolução no teatro: generalidades sobre o que é popular*, sobre a Primeira Feira Paulista de Opinião (1968), temos o exemplo de sua perspectiva crítica. Consta um apontamento “teórico-filosófico”, a análise da obra, texto e cena, e uma disposição para ver para além da obra. Nisso a avaliação que ficaria restrita ao ambiente artístico-estético ganha os contornos do projeto político: “quanto à Feira, sendo um espetáculo

eminentemente ‘didático’, e por isso mesmo popular, pode ser discutível do ponto de vista estético e mesmo nas suas essências mais dialéticas, mas não o poderá ser como teatro útil, objetivamente dirigido para a crítica e para a conscientização popular” (APOLINÁRIO, 2013b, p. 462). Talvez o crítico em circunstância outra faria restrições ao espetáculo do ponto de vista estético. A distinção estética e política, entretanto, mais para convencer o leitor e espectador quanto a importância da obra não favorece uma crítica “intelectualizada” e, se inspirada na proposta estética lukacsiana, assumiu o risco de avaliar a obra em um sentido de “objetividade social”.

O cuidado em explicar os pormenores da obra não foi utilizado em *Isso devia ser proibido*. A apreensão imediata refutou um sentido para além da brincadeira de dois atores consagrados, mas isso não deixou escapar, ainda que sem intento, uma verdade sobre sua própria existência.

Sábato Magaldi<sup>4</sup> escreveu dois textos sobre a peça. Após a apresentação para a crítica, o crítico teceu elogios ao casal de atores (com algumas restrições a atriz) e ao texto de Bráulio Pedroso. Para Magaldi, “através das observações mais corriqueiras sobre a atualidade e da caçoada que os autores fazem com o próprio trabalho fica evidente a autocrítica de uma arte adulta, feita para atingir o público, ao mesmo tempo resguardando uma integridade íntima, na crueza desencantada com a qual são tratados todos os problemas” (MAGALDI, 2014, p. 39).

Na publicação de *Moderna Dramaturgia Brasileira*, destinada a ser uma “continuidade” de *Panorama do teatro brasileiro*, o autor, como no conjunto da obra, dedica à análise mais detida do texto e sua proposta.

Preferimos recusar a armadilha proposta pelos autores, para atribuir a *Isso devia ser proibido* um valor muito maior do que a peça aparenta. De vários pontos de vista: como solução cênica para a permanência de apenas dois intérpretes no palco; na sondagem psicológica da vida de dois atores e, extensivamente, de duas criaturas; e documento sobre a realidade do teatro brasileiro. O erro maior em que se pode incidir, a respeito do texto, é o de tomá-lo pelas posições que assume e defende, com as quais não precisamos concordar. Mesmo que não aceitemos os seus postulados (e esse é o nosso caso), devemos admitir que se trata de uma visão muito lúcida e espirituosa a propósito de problemas que povoam o nosso cotidiano, sobretudo o cotidiano teatral (MAGALDI, 2008, p.

---

<sup>4</sup> Sábato Magaldi foi crítico dos jornais *Diário Carioca*, *O Estado de São Paulo* e *Jornal da Tarde*, e assim como Anatol Rosenfeld e Décio de Almeida Prado, professor da Escola de Arte Dramática da USP.

Com intuito formativo, Magaldi dá notícias de uma “superação” dos atores na casa dos 40 anos, vinculados ao projeto do TBC, que ao mesmo tempo fala de Cacilda e Walmor pelo texto de Bráulio Pedroso: “a crise que se exprime no texto tem raízes mais fundas, nascidas da própria perplexidade em face de um processo social em andamento, quando não se acredita em nada” (MAGALDI, 2008, p. 200). Os comentários sobre o texto revelam sua relevância e pertinência, caracterizando uma maturidade: a obra “diversifica inteligentemente a dramaturgia brasileira e dá a medida de um estádio em que há matéria teatral para ser examinada no próprio palco” (MAGALDI, 2008, p. 202). O acúmulo de perspectivas contém uma distância favorável à análise que, entretanto, não deve ser pensada como uma “posição assumida”.

Comparece na análise todo o conhecimento teatral e literário de Sábato Magaldi e sua sensibilidade cênica, mas é interessante notar que a leitura do texto da peça é por vezes “linear”. Apesar de identificar o “teatro dentro do teatro” pelo uso de cenas de *Ivanov*, ou cenas de camarim, por exemplo, não parece ao crítico que as cenas do teatro do absurdo ou o interlúdio sentimental são paródias em seu sentido exato. Acostumado ao drama, parece ao crítico que o texto “investiga as personagens em várias situações”, o que contradiz a percepção de Décio de Almeida Prado e Anatol Rosenfeld. Em outra crítica, sobre *Arena conta Tiradentes*, o ponto de partida através dos personagens também é aventado.

Em 1º de julho de 1967 Sábato escreveu sobre a peça *Arena conta Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri no Suplemento Literário do jornal *Estado de São Paulo*. Os elogios à peça, entretanto, finalizam com uma sentença curiosa: “não queremos que o Arena, agora que alcançou maturidade teórica e a melhor realização dramática de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, principie também o seu declínio”<sup>5</sup>.

Magaldi dedica a primeira parte do texto à aproximação da história da peça, a Inconfidência Mineira, ao contexto, a explicação da derrota da esquerda em 1964. A política como elemento unificador do passado e presente numa autocrítica sobre os incitamentos revolucionários sem a participação do povo. Para tanto, destaca falas dos personagens a políticos da época antes e depois do golpe: “entenda-se Estados Unidos em lugar de Portugal e se terá a imagem exata do que pretenderam os autores”. Há por parte do crítico a eleição de um critério que irá dirigir a crítica, a relação do teatro e do processo social, que em parte explica a afirmação final, mas o movimento do texto ao invés de aprofundar o debate encaminha para questões propriamente teatrais.

---

<sup>5</sup> As citações foram retiradas da digitalização do texto publicado no referido jornal.

Ainda nessa primeira parte do texto, Sábato sinaliza que os autores foram impiedosos na autocrítica, com caricaturas maliciosas que por vezes apequenam os personagens históricos. Em um segundo momento o crítico analisa os aspectos cênicos da proposta de Boal e Guarnieri destacando a tentativa de síntese das expressões, ainda como pesquisa da cena. Para o autor, o Coringa que é comentarista e também personagem entra para preencher um vazio, “exatamente como no jogo de cartas”, o que não permite que a utilização de várias propostas cênicas se transforme em um caos estilístico.

Em seguida identifica a “identidade das teorias de encenação e literatura dramática”, comentando sobre a relação texto e palco ao chamar a atenção para a própria teoria sobre o Sistema Coringa escrita por Augusto Boal. Para Sábato, a peça ilustra o sistema de montagem e nasce motivado pelas exigências específicas do texto. O Coringa, como sabemos, foi experimentado em *Arena conta Zumbi* como modalização da cena e ganhou em *Tiradentes* perspectiva teórica. Magaldi enfatiza o quanto as formas intuitivas e espontâneas passam despercebidas e como soluções mais elaboradas podem desgastar-se em repetições. Não descarta as vantagens do Sistema Coringa como procedimento também vantajoso em termos financeiros, diante das dificuldades enfrentadas pelos grupos durante a ditadura, e procura determinar o que não funciona em termos teatrais.

Para o crítico, a música em demasia caricatura o próprio texto. E aos poucos percebemos que o critério inicial é retomado por uma justificativa teatral, documentária e política. O julgamento desfavorável dos Inconfidentes, na aceitação do Coringa quanto às observações de Silvério, prejudica *as psicologias individuais das personagens*. Como o material é histórico, a ressalva articula as figuras históricas sem prescrever o tratamento psicológico tradicional em um drama não tradicional, mas sem, no entanto, prescindir dele. Parece o crítico esperar nuances dramáticas que desarticulem o par Tiradentes-herói *versus* Inconfidentes-*proto-revolucionários* e que enfatizem o “valor simbólico na luta pela emancipação nacional”.

Nessa ressalva, portanto, subentende-se a crítica política: os autores estão (Sábato coloca como uma inferência) mais interessados em identificar a “pândega vigente no Governo João Goulart” e o fazem com um tratamento satírico, destinado aos governantes como Cunha Menezes, com grande eficácia comunicativa. O público lê claramente o período vigente. E termina o texto com a sentença que sublinhei acima, como uma advertência. O julgamento quanto ao destino do Arena atrela-se à expectativa quanto à maior fidelidade do material que inspira a peça, a Inconfidência.

Assim como João Apolinário sobre *Isso devia ser Proibido*, o interesse atual recai sobre a percepção que à época não se tirou consequências: “se não houver só duas pessoas na plateia, o espetáculo

cumprirá sua missão, *empurrando* as vidas deles um pouco mais a para frente e abrindo perspectivas para *Hamlet, Electra e Fedra*” (Magaldi, 2008, p. 199, grifos nossos).

Décio de Almeida Prado, que junto a Sábato Magaldi dedicou seu trabalho à apreensão do teatro brasileiro, interessado sobretudo na arte teatral que refuta o comercialismo das companhias “antigas”, lê a peça como uma “saída de emergência, um adiamento do problema” que revela a posição incômoda das companhias tradicionais frente a um teatro mais jovem e um público interessado na vanguarda (PRADO, 1987, p. 189). O seu estilo de crítica permanece: há inicialmente considerações sobre o texto, inserindo-o em um repertório internacional (nesse caso a aproximação a Pirandello) e avaliando em seus alcances. As considerações sobre a encenação são feitas na sequência para novamente atar os fios e avaliar a peça. *Isso devia ser proibido*, segundo Prado, começa como uma paródia através de esquetes: “o teatro do absurdo à maneira de Ionesco, o interlúdio sentimental e romântico, a encenação política, a cena constituída unicamente de monólogos ou ‘à partes’ entrecruzados, a farsa popular cinematográfica, a entrevista sorridente na televisão” (PRADO, 1987 p. 187).

Entretanto, algo se perde e se fixa no realismo-psicológico-cômico-sentimental. Para o crítico, a originalidade se gasta facilmente mesmo que o retrato deva à percepção das “perplexidades do teatro paulista na hora presente” exatamente pelos autores não levarem às últimas consequências a crítica social. Nesse momento, o fato de não ser o texto uma “excepcional revista de caberet literário”, levando a sátira até o último ponto, se faz pela escolha de um tipo público a que se destinou a apresentação. É curioso, então, que no argumento o crítico perceba uma função e uma qualidade do texto que apenas se completa com a leitura do espectador, que no caso deveria ser mais jovem e “a par das questões artísticas do momento para enfiar nas devidas cabeças as carapuças” (PRADO, 1987, p. 187).

Segundo Décio de Almeida Prado,

O crítico, como qualquer profissional, vale por sua competência no assunto, por sua informação estética e histórica, por sua perspicácia e discernimento. A maior dificuldade que enfrenta sempre me pareceu ser esta: extrair da massa informe de impressões que vão acumulando em seu espírito durante o espetáculo, em camadas sucessivas e às vezes contraditórias, um relato coerente e dotado de um relativo enredo, no sentido aristotélico de conter princípio, meio e fim (PRADO, 1987, p. 13).

No prefácio a *Exercício findo* aparecem questões sobre o trabalho

de elaboração da crítica, a legitimidade conferida pela repercussão entre um grupo de leitores, incluídos os próprios artistas. O autor projeta uma “república platônica” de representantes da profissão com “várias tendências estéticas e vários tipos de personalidade, do retardatário ao vanguardista, do impulsivo ao moderado, do reverente ao iconoclasta, do benevolente ao implacável” (PRADO, 1987, p. 14).

Pelo resumo, é consciente que a crítica não é isenta e se faz, também, pelas tendências de cada crítico. No período das críticas organizadas em *Exercício findo*, 1964 a 1968, o papel daquele que poderia ser o “dedo-duro” uma vez que os comentários poderiam ser utilizados em indiciamentos policiais, foi feito sob uma certa ambiguidade planejada, tônica das peças do período. Em 1968, Décio de Almeida Prado deixa de exercer a função de crítico do jornal *O Estado de São Paulo*, de um lado pela devolução dos artistas dos prêmios *Saci* – que ele tinha criado - com os quais o jornal premiava a classe teatral diante da manifestação de um redator a favor da censura, ação que avaliou como despropositada. Ao ficar do lado do jornal, entretanto, não poderia mais exercer a crítica por meio de um veículo condenado pela classe.

No *Prefácio*, Décio de Almeida Prado apresenta e avalia seu posicionamento crítico. Atribui alguns elementos à sua geração, que tinha interesse no desenvolvimento do espetáculo e na construção de alternativas para o teatro de diversão ligeira. A certa altura, o crítico se pergunta:

[...] a minha personalidade, as minhas simpatias e antipatias, o meu repertório ideal e a minha encenação ideal, não se refletiriam no processo crítico? Mentiria se dissesse que não. Buscava a objetividade, fugia quanto me era possível de implicâncias, de preconceitos humanos e artísticos, mas sabendo que no fundo, bem no fundo, as minhas opções não escapavam ao pessoal. O que, para ser sincero, me libertava (PRADO, 1987, p. 26).

Posso estar enganada, mas exatamente em 1968, Décio de Almeida Prado percebeu que o exercício livre da crítica não seria possível. É conhecida a relutância do crítico quanto ao teatro brechtiano, ou pelo menos sua realização em palcos brasileiros. As tendências nesse período, vanguardistas e políticas, em meio à decadência do teatro moderno – que através de sua crítica também foi construído –, não caberiam mais no repertório do crítico ou para não trair suas próprias convicções – ser avesso ao comunismo (penso na realidade soviética) e o que ele achava ser seu representante teatral, Brecht – percebeu a linha tênue entre permitir que suas implicâncias fossem parâmetro para o julgamento artístico e, naquele

momento, o julgamento político?

A espécie em extinção a que alude Décio de Almeida Prado não é a do crítico impressionista, tal como ele se vê; em 1968 a extinção foi do próprio pensamento crítico barrado pelo golpe de 1964.

Assim como João Apolinário condenou artisticamente *Isso devia ser proibido* por “representar” o teatro burguês decadente, Décio de Almeida Prado nebulava uma leitura artística pelo seu assumido anticomunismo (muitas vezes associado a Brecht), como pode ser observado nas críticas publicadas em *Teatro em Progresso* (não quero dizer que a avaliação negativa estivesse ao lado do, considerado, teatro político. Exemplo disso é a crítica sobre *Arena conta Tiradentes* do mesmo autor).

Como nas críticas de Décio de Almeida Prado e Sábado Magaldi, Anatol Rosenfeld escreve sobre as virtudes do texto, acentuando a autobiografia sugerida e negada. Seu tom aspeado sugere um conluio de um público de iniciados que mesmo quando agredido, “se sente lisonjeado por ser familiarmente posto a par da tolice humana, que é sempre dos outros e nunca a própria” (ROSENFELD, 2014, p. 199). São muitos os adjetivos de Anatol: sofisticada – à maneira de Epimênides –, malandra, aspeada, elegante, safadamente sabida. E assim como ele percebe que a peça exige um conluio com o espectador ou leitor, a sua crítica compartilha dessa atmosfera. Ainda que se apresente como um divertimento, “o sério, nesta peça, é precisamente o fato de que ela não parece levar nada a sério. A própria peça sabe disso e revela nas entrelinhas a sua preocupação com esse estado de coisas” (ROSENFELD, 2014, p. 199).

Entre os críticos, Anatol foi o único a destacar a importância de *Ivanov* dentro de *Isso devia ser proibido*, não pela apresentação de personagens de Tchekhov e a semelhança com o casal de atores-personagens em um ambiente de tédio, mas pelo semelhante tema da peça russa e brasileira que poderia ser resumida na questão: que é que vou fazer com uma concepção do mundo? (ROSENFELD, 2014, p. 200).

O desencanto e a falta de objetivos são vivamente marcos nos diálogos sobre os problemas teatrais, o “show político” e “subversivo” como solução para as dificuldades financeiras (a outra alternativa seria aderir à telenovela); sobre o “compromisso artístico” (suficientemente flexível para não levar à ruína financeira); sobre o “teatro objetivo” atacando “o que está maduro” – por exemplo, o militarismo (“Isso é perigoso, mas dá dinheiro”) -; sobre o teatro de protesto que é o “ópio do povo” porque todo o mundo pensa que alguém – os outros, naturalmente – está agindo; sobre os jovens que, embora péssimos atores, atraem o público por fazerem teatro

com mensagem; sobre Brecht (com a recitação de um poema famoso) e o distanciamento através do comentário em cartazes, sobre a atribulada consciência política de quem, tendo se omitido na “práxis”, espera redimir-se através do teatro engajé etc. Tudo isso é sátira excelente. Será realmente sátira? Nesta deve-se, ao menos, vislumbrar algum valor positivo a partir do qual a realidade – apanhada pela peça com uma crueldade quase diabólica – é criticada e superada” (ROSENFELD, 2014, p. 201).

Na exposição do crítico a peça inclui na crítica, ao dissimular sua própria seriedade, o enfoque da condenação, resultando em uma autoexposição cruel do niilismo. E é exatamente o niilismo que abriga de um lado a “absoluta falta de valores” e de outro o “fanatismo”. O crítico recorda, então, o estreitamento das ideias democráticas decorrente das ações de “terroristas” russos expresso nos estatutos do “Comitê Executivo da Vontade Popular” (1879) e posteriormente no assassinato do czar Alexandre II. O terrorismo individual, mesmo em um ambiente revolucionário, promoveu a emancipação do terror puro. “Ninguém ignora que, tanto o terrorismo quanto a profunda resignação das peças de Tchekhov, tanto aquele niilismo quanto este, diametralmente oposto, eram o resultado da mesma situação” (ROSENFELD, 2014, p. 203). A ditadura, que é a situação a desencadear o niilismo da peça, já fazia, naquele momento, a resistência pela luta armada. O crítico, parece, está mais interessado nas condições que “geram” as obras, sem prescindir de seu juízo estético.

Em homenagem a Anatol Rosenfeld, Sérgio de Carvalho em *A liberdade intelectual de Anatol* demonstra o trabalho do crítico para *O Balcão*, peça de Jean Genet, encenada por Victor Garcia no teatro Ruth Escobar no final de 1969: “a crítica descreve o objeto, faz a caracterização histórica de seu projeto, indica a invenção propriamente cênica, interpreta a forma e, lá no fim, sugere seu grande valor estético” (CARVALHO, 2009, p. 36). Mas, ainda, e apesar do valor estético, toma posição por perceber uma tendência irracionalista que poderia legitimar o “odor fascista”, questão política do momento. Segundo Sérgio de Carvalho, em meados dos anos 1950 até 1973, ano de sua morte, a atuação crítica de Rosenfeld procura a objetividade. “Na contramão do velho estilo cronístico do rodapé literário, fundado no subjetivismo autorizado, seu método central é o da sondagem do valor estético com base na organização formal da obra” (CARVALHO, 2009, p. 27).

As análises teatrais de Rosenfeld foram reunidas por Jacó Guinsburg e Abílio Tavares em *Prismas do teatro* (1993). Além dessa publicação, o pensamento crítico de Anatol pode ser investigado nas obras *Texto e contexto*

*I e II, Teatro moderno, Teatro épico, O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, expondo apenas os debates teatrais, posto que sua obra se amplia para outros campos.

Considerado por Roberto Schwarz um crítico materialista, que vai se aproximando de Bertolt Brecht por conta das circunstâncias políticas brasileiras na década de 1960, Rosenfeld parecia não incorporar o determinismo marxista, o que lhe dava liberdade crítica sem precisar, contudo, o momento de atualidade do objeto. Em meados de 1960, a crítica de Anatol se adensa nesses termos, como podemos perceber *em Isso devia ser proibido*.

Em que pese o conhecimento literário e cênico de todos os críticos aqui brevemente rascunhados, o trabalho de Rosenfeld mais se aproxima da análise intermediária, entre suas impressões individuais e a objetividade como produto da elaboração, nos termos da própria obra. Foi a clareza da não gratuidade de *Ivanov* em cena e do conhecimento sobre seu ambiente produtivo que permitiu ao crítico *interpretar* o niilismo que os outros críticos, a partir de nomeações diversas, também identificaram.

A interpretação é, por fim, uma tomada de posição, consciente ou não. E tomar posição, como diz Didi-Huberman, é recusar ou afirmar algo e, sobretudo, “é situar-se no presente e visar um futuro” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 15). Os críticos aqui apresentados, interessados em seu tempo e no nosso, não deixaram de registrar a ruptura que a ditadura de 1964 impôs aos artistas e ao próprio pensamento crítico. Aos poucos e com muita resistência, a crítica teatral foi retomando espaços, assim como uma arte mais crítica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APOLINÁRIO, João. *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Organização Maria Luiza Teixeira Vasconcelos São Paulo Imagens, 2013a. v. 1.

APOLINÁRIO, João. *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. Organização Maria Luiza Teixeira Vasconcelos São Paulo Imagens, 2013b. v. 2.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

CARVALHO, Sérgio de. A liberdade intelectual de Anatol. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, vol. 65, p. 23-37, nov. 2009.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MAGALDI, Sábato. *Amor ao teatro*. Organização de Edla van Sten. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro em crise*. Organização Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. *O drama impossível: o teatro modernista de Antonio de Alcântara Machado, Osvaldo de Andrade e Mário de Andrade*. 01/04/2003 226 f. Doutorado em LITERATURA BRASILEIRA. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo, 2003.

PEÇA

*Isso devia ser proibido*, de Bráulio Pedroso e Walmor Chagas. Acervo Miroel Silveira, Biblioteca ECA/USP.

Data de recebimento: 17 out. 2021

Data de aprovação: 18 mar. 2022