

A NARRATIVA QUE SE REPETE:  
ESTUDO SOBRE A ANÁLISE DO TEATRO DE  
CATEQUESE NO BRASIL PROPOSTA EM  
PANORAMA DO TEATRO BRASILEIRO

THIAGO HERZOG\*

**Resumo:** O artigo pretende analisar os escritos de Sábato Magaldi sobre o teatro de catequese no Brasil, a primeira experiência de artes cênicas em nossa terra, segundo ele. Será privilegiado, como material de estudo o capítulo O teatro como catequese do livro Panorama do teatro brasileiro (1996. [1962]), procurando investigar e discutir as matrizes referenciais dos projetos de teatro e de história contidos nas afirmações desse autor sobre essa forma de praticar-se a arte teatral. Sábato foi um importante crítico teatral jornalístico e ensaístico, professor aposentado da Escola de arte dramática da Universidade de São Paulo (EAD/ USP), membro da Academia brasileira de letras, considerado um dos “pais fundadores” da historiografia teatral brasileira, e esta obra se tornou um cânone dos estudos históricos teatrais e um guia fundamental de aulas nos cursos de graduação e pós-graduação em teatro e artes cênicas. Partindo de uma minuciosa análise desta obra, serão investigadas as referências que guiaram esta escrita da história do teatro brasileiro, procurando entender as relações que o autor estabelece entre esse teatro realizado por padres e indígenas no Brasil colonial e o teatro grego clássico e o teatro medieval, em um claro esforço de aproximação entre a escrita de uma narrativa para o teatro nacional que adequa-se aos moldes da narrativa tradicional sobre o teatro no ocidente. A partir delas será possível demonstrar: a busca de uma inclusão de nossa história teatral à história do teatro europeu; e a dupla operação realizada na conexão com dois períodos distintos, clássico e medieval, demonstrando uma leitura hierarquizada para as artes cênicas no seu projeto de escrita histórica. Os questionamentos propostos partem das indagações e pontuações colocadas às formas tradicionais de análise de objetos culturais pelo new historicism e pela nova história cultural francesa. Essa comunicação é integrante do projeto de pesquisa para dissertação intitulado Teatro brasileiro sabático – a história e o teatro em Panorama do teatro brasileiro.

**Palavras-chave:** Teatro de catequese, *Panorama do teatro brasileiro*, Sábato Magaldi

Abstract: This article intends to analyze Sábato Magaldi's scripts, about the catechesis theatre in Brazil, the first scenic art experience in our country, according to him. The chapter O teatro como catequese from the book Panorama do teatro brasileiro (1996. [1962]) will be privileged, trying to investigate and discuss the referential matrices of the theatrical and Historical projects in this author's statements about this way of practicing the theatrical art. Sábato is an important journalistic and essayistic critic, a retired Professor from Escola de arte dramática of Universidade de São Paulo (EAD/ USP), member of Academia brasileira de letras, considered one of the “founding parents” of the Brazilian theatrical historiography, and

---

\* Thiago Herzog é mestrando do Programa de Pós Graduação em História Social/ PPGHIS da Universidade Federal do Rio de Janeiro/ UFRJ. A pesquisa é fomentada pela CAPES. E-mail: therzog@terra.com.br

this work became a canon of historical theater studies and a fundamental guide of classes in graduation and postgraduate degree theatre and scenic art courses. Coming from a detailed analysis of this work, references that guided this script of the Brazilian theatre history will be investigated, trying to figure out the connections the author establishes between this theatre made by priests and indigenous people in the colonial Brazil and the classic and medieval Greek theatre, in a clear approach effort between the writing of a narrative for the national theatre that fits the traditional narrative standarts about the western theatre. From that, which has been made it will be possible to show: the search for an inclusion of our theatrical history in the European theatrical history; and the double operation made in the connection with two distinct periods, classic and medieval, showing a hierarchical view to the scenic arts in its project of historical writing. The proposed questions come from the inquiries and punctuations put to the traditional ways of analysis of cultural objects by new historicism and the new cultural French history. This communication is inherent in the research project for the dissertation entitled Brazilian sabbathical theatre – the history and the theater on Panorama do teatro brasileiro.

**Keywords:** Catechesis theatre, *Panorama do teatro brasileiro*, Sábato Magaldi

Em 1962, Sábato Magaldi<sup>1</sup> publicou *Panorama do teatro brasileiro*, livro considerado como a apresentação da narrativa definitiva sobre a história do teatro no Brasil, fazendo um grande panorama que vai do teatro realizado do período colonial até a data da publicação, que elegeu os seus marcos fundamentais, formas de análise e seqüência temporal, que são utilizados como referência para a escrita de uma história do teatro para nosso país até hoje. Depois, ainda, em edições posteriores, incluiu capítulos sobre as décadas 1960, 1970 e 1980.

Esse livro é a principal referência em aulas de graduação e pós-graduação em teatro, no Brasil e no exterior, sendo também a base para pesquisas de longa duração nesta arte. Não podemos esquecer que essas escolas nasceram e desenvolveram-se desvinculadas das transformações vividas pela história acadêmica, o que se deve em parte ao desinteresse dos historiadores.

De qualquer maneira, as atuais pesquisas, que não costumam trabalhar com um recorte temporal tão longo, não propõem uma ruptura definitiva com essa proposta. Sábato se tornou imortal por conta dos livros de história do teatro, o que é mais uma justificativa para demonstrar a importância de seu trabalho.

---

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

Para entendermos o pioneirismo de Sábato e a longevidade da leitura é preciso apresentar as transformações teatrais em que o teatro viveu na primeira metade e principalmente em meados do século XX, partindo principalmente das pesquisas de Sábato e seus companheiros de projeto e geração Décio de Almeida Prado<sup>2</sup> e Gustavo Dória<sup>3</sup>; e as transformações vividas pela crítica teatral jornalística no mesmo período.

Segundo esses autores, o teatro do início do século XX era um teatro tipológico, popular, empresarial, calcado na repetição, na atuação “elegante” casada a uma comicidade improvisada. Os atores repetiam “tipos” durante toda a vida, salvo os casos onde havia a necessidade da juventude ou da maturidade para representar. Os tipos se dividiam entre elegantes e cômicos, e o papel principal cabia ao dono da companhia, chamado de primeiro ator.

Os espetáculos ficavam 7 (sete) dias da semana em cartaz, com mais de uma sessão diária, e ensaios simultâneos da peça que estrearia, caso a que estivesse em cartaz não fizesse sucesso ou apresentasse baixa de público. Esses ensaios resumiam-se a marcar entradas e saídas de cena, lados e posições. Não havia um diretor, só uma figura conhecida como ensaiador, que ajudava a montar o mapa de entradas e saídas. O primeiro ator não ensaiava, pois sabia que deveria sempre estar na mesma posição e cruzando as mesmas entradas, as mais próximas da boca de cena. E, ainda, não existiam recursos de figurino, iluminação ou cenografia. Os atores levavam suas roupas e os móveis se repetiam, com exceção nas peças de épocas.

O texto não era decorado. Existia um ator que ficava por debaixo do palco ditando-o, numa caixa preta no chão. E, o primeiro-ator era conhecido pela capacidade de analisar os grandes acontecimentos do dia de forma cômica durante suas falas.

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

Sábato ainda continua,

*E foi essa característica principal da dramaturgia em voga das décadas 20 e 30, encenada para acompanhar profissionais que se*

---

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

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

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

Era um teatro de repertório, formado por revistas, burletas e comédias de costumes, onde sempre algum sucesso podia voltar ao cartaz para o prazer de uma platéia fiel. Era a grande diversão da capital até começar a perder público para o cinema e o rádio, na década de 1930.

A crítica teatral jornalística desse período costumava ser realizada por autores literários, autores teatrais e entusiastas de determinados atores. Consistiam em disputas entre autores e defensores de determinados atores como melhores ou piores, ou mesmo descambavam para auto-promoções.<sup>4</sup>

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

Na Europa, por sua vez, a figura de encenador, inventada no século XIX, estava se aprofundando e explodindo em movimentos de diferentes linguagens estéticas conhecidos como vanguardas estéticas. Esse novo profissional é criado para pensar a cena em todas as suas características, interpretação, luz, cenário, como se o palco fosse uma grande pintura. A evolução tecnológica de som e luz trouxe uma explosão de possibilidades de escolhas estéticas que levaram a movimentos diversos, próximos às vanguardas das artes plásticas do período.<sup>5</sup>

Na década de 1930, com a crise, grupos amadores esforçam-se a renovar a cena, como o *Teatro de brinquedo*, de Álvaro Moreyra, o *Teatro do estudante*, de Paschoal Carlos Magno e *Os comediantes*, de Brutus Pedreira e Thomas Santa Rosa. Eles procuram pensar em

<sup>4</sup> Ver GARCIA, 2004; e SUSSEKIND, 1993.

<sup>5</sup> Ver ROUBINE, 1998.

uma nova cena, mas não absorvem a presença do encenador em seus trabalhos. Enquanto isso, profissionais como Procópio Ferreira tentam universalizar a cena, incluindo referências a temas da moda, como dizer que leu Freud, ou segurar um livro de Karl Marx durante o espetáculo.

Com a Segunda Guerra Mundial, chega ao Brasil acompanhado de sua companhia de teatro, Louis Jouvet<sup>6</sup>, famoso diretor francês, participante do chamado *Cartel de Quatre*, os quatro renovadores da cena francesa. Ao montar espetáculos no Brasil, os atores e diretores amadores e jovens, percebem a diferença que se mostra entre a produção brasileira e a européia.

Falando da vinda e das apresentações de Jouvet e sua companhia no Brasil, Alfredo Mesquita<sup>7</sup>, relata e analisa:

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

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

Mas, é na chegada do diretor e ator polonês Zbigniew Ziembinski<sup>8</sup>, também fugido da guerra, que vamos ter a primeira experiência com texto e autores nacionais, realizada por um encenador por aqui. Em dezembro de 1943, estréia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, com os atores amadores da companhia *Os comediantes* dirigidos por Ziembinski.<sup>9</sup> Foram 9 (nove) meses de ensaios para se construir um espetáculo em 3 planos simultâneos, onde “cada respiração” era medida pelo encenador.

---

<sup>6</sup> **Louis Jouvet** (1887-1951) foi ator e diretor de teatro francês, professor do [Conservatório Nacional de Arte Dramática](#). Associou-se a outros diretores formando o chamado Cartel des quatre, grupo dos quatro, os quatro diretores renovadores da cena francesa, experimentalistas e anti-comercialistas: [Gaston Baty](#), [Pitoëff](#), [Georges](#) e [Charles Dullin](#) e Jouvet. Ao vir em turnê pela América do Sul Jouvet sente-se impedido de voltar a Paris pela ocupação nazista na França.

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

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

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

Recursos de luz tiveram que ser adaptados para fazer funcionar a cena expressionista do diretor.

A partir daí, jovens atores, críticos e diretores entusiasmados começaram uma longa campanha pela “qualificação do teatro brasileiro”, segundo os moldes ditados pelas vanguardas europeias, fundando companhias e pensando em um novo modelo de crítico jornalístico e ensaístico, que ajudasse a analisar e a demonstrar a superioridade do que passaram a chamar de teatro moderno.

Os dois principais críticos teatrais jornalísticos desse movimento serão Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado. Os dois definirão os limites de uma crítica que procura analisar, qualitativamente, os diversos elementos cênicos e se propõem a produzir material teórico.

Também em seqüência dessa transformação, gerada pela importação da figura do encenador, fundam-se escolas teatrais para ensinar as técnicas de realização desse “novo teatro”. E os críticos jornalísticos serão convidados para serem os professores dessas escolas e, ainda, produzirem material para estudo. Mais tarde, esses trabalhos se tornaram bastante populares.<sup>10</sup>

Isso se dá principalmente dentro dos muros da Universidade de São Paulo, onde Décio e Sábato, num diálogo constante com a produção de Antônio Cândido<sup>11</sup>, voltado para a construção de uma história para a literatura brasileira, irão se esforçar para produzir um legado “científico” para as artes cênicas brasileiras.

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

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

---

<sup>10</sup> Ver GUINSBURG; PATRIOTA, 2012

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

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

*Panorama do teatro brasileiro*<sup>12</sup> nasce desse projeto de produzir material de estudo, popularizar o teatro no Brasil e, ainda, divulgar a qualidade e a nacionalização do teatro moderno. Em capítulos temáticos, Sábato traça um panorama elencando nomes, artistas e trabalhos que considera importantes e que devam ficar para a história.

Numa leitura cronológica progressiva, o livro tenta demonstrar que o teatro vai se tornando mais nacional e mais próximo das vanguardas, encontrando seu ápice em *Vestido de noiva*, ou seja, na produção do que chamam de teatro moderno. Nele, o autor elenca os marcos fundamentais e propõe procedimentos analíticos para se construir uma cronologia e demonstrar que existe uma produção brasileira que se encaixa nos moldes qualitativos europeus.

Em nenhum momento é possível definir a noção de brasilidade proposta por Sábato, o que durante o livro ganha muitos caracteres diferentes, desde temas e personagens nacionais, até mesmo tipos brasileiros. Em cada momento, essa definição ganha uma nova resposta. De alguma maneira, ele cita o modernismo de 1922, como base para essa análise, mas, o teatro de *Vestido de noiva*, urbano e universal, parece ter muito pouco do tupi modernista. De qualquer forma, esse espetáculo é tratado como nacional por introduzir para ele, na cena, mais um tipo brasileiro: o suburbano. Mesmo nos capítulos iniciais, onde o Brasil ainda não tem fronteiras geográficas e populacionais bem definidas, ele não irá se aprofundar nesse tema.

As análises dos períodos históricos seguem as divisões propostas pela história mundial do teatro<sup>13</sup>, que por sua vez, encaixam-se na história geral européia: teatro clássico (antiguidade), teatro medieval (idade média), *comedia dell'arte*, *comédie française* e teatro elisabetano (renascimento), teatro do classicismo francês (iluminismo), drama moderno e escrita cênica do século XX (história contemporânea). Aqui, esses temas viram: teatro de catequese, vazio de dois séculos, comédias brasileiras e o encontro da nacionalidade, teatro

---

<sup>12</sup> A versão utilizada aqui é a quinta edição, que não altera o texto original mais inclui dois apêndices, um de 1987, com uma síntese da dramaturgia moderna, e o segundo, de 1996, onde tenta dar conta do que chama de tendências contemporâneas.

<sup>13</sup> Ver BERTHOLD, 2000; BRANDÃO (Org.), 1984; MAGALDI, 1963.

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

Na maior parte dos casos, a análise das peças se resume ao estudo literário, dando pouca importância a performance cênica, com raras exceções, a partir da apresentação e da análise do enredo e seus efeitos, além da adequação à determinadas características dos gêneros literários. Segundo ele, os métodos de análise vêm principalmente do trabalho de Sílvio Romero, Darcy Dasmaceno e José Veríssimo, pesquisadores literários, e Décio de Almeida Prado.

Ao final do texto, temos os capítulos enxertados sobre teatro contemporâneo<sup>14</sup> que, segundo o próprio, não é muito bem compreendido em sua face mais afastada dos cânones do teatro moderno por Sábato. Um exemplo desse incômodo pode ser lido nesta passagem: *“Acostumando-me, no decorrer dos anos, a aceitar minhas limitações, confesso que tenho pelo besteirol um indisfarçável horror”* (322).

Além desse esforço de adequar a seqüência histórica do teatro europeu, ele propõe-se a traçar paralelos temporais, no sentido de que a produção daqui se case com a produção realizada lá fora, com um atraso regular que vai diminuindo até meados século XX, quando o teatro europeu e o brasileiro conseguem se igualar em sua forma estética, no teatro moderno. Durante a leitura parece que estamos sempre “correndo” para alcançar os verdadeiros definidores do que é teatro, os europeus e sua narrativa histórica, sem perder de vista a seqüência, produzindo ligações entre o que se produz aqui com dois tempos narrativos europeus diferentes.

Por isso tudo ele afirma: *“Nesse jogo dialético de afirmação nacionalista e de atualização pelos padrões europeus, decorreu, até agora, toda a história do teatro brasileiro”* (13).

Durante todo livro há a apresentação de uma hierarquia de gêneros, que justifique a superioridade qualitativa do teatro moderno brasileiro, além da exclusão de uma série de trabalhos que não se acomodam nas operações realizadas. E isso ele faz sem indicar muitas referências de fontes de forma precisa e incluindo muitos adjetivos e superlativos para qualificar as obras.

---

<sup>14</sup> Inseridos na obra em 1996.



No capítulo *O teatro como catequese*<sup>15</sup>, Sábato esforça-se para construir a gênese de nosso teatro, as primeiras sementes. Trata dessa produção como a primeira realizada aqui, considerando que são os textos mais antigos que chegaram até nós. Cita seu principal escritor, o Padre José de Anchieta, que descreve seus textos mais famosos, faz sua análise literária e propõe conexões com o teatro europeu.

Ao analisar o texto de Anchieta ele se utilizará de seu conhecimento sobre teatro medieval e literatura do período, ou seja, da época histórica anterior a que a Europa estaria vivendo durante a colônia brasileira. É nesse teatro e na religiosidade desse período, profundamente ligados, segundo ele, que o autor encontra as raízes literárias, que “*Embora escrito em tempos já esclarecidos pela Renascença, o teatro de Anchieta, quer por ser de um Jesuíta, quer pelos objetivos a que se destinava, deveria filiar-se a tradição religiosa medieval.*” (17)

Outro dado significativo, presente nessa passagem anterior, é a visão de que a idade média foi uma era de produção intelectual inferior, pensamento comum a antigos historiadores, que a conheciam como a idade das trevas.

Ele trata de um teatro com sentido de finalidade, considerando que o objetivo é catequizar e demonstrar valores. Portanto, mais funcional que qualitativo, tão ruim quanto o medieval, argumentando que “*Em cinco séculos de tentativas cênicas, na Idade Média, guardamos poucos textos religiosos significativos, ...*” (16-17).

Tratando o teatro medieval como menor qualitativamente e mais preocupado com esse sentido de função, ele anuncia o gérmen de um futuro teatro melhor, que irá se construir passo a passo.

Não podemos esquecer, que o teatro medieval vem imediatamente antes da idade moderna da colonização portuguesa, assim, estamos no tal “um passo atrás” dos “verdadeiros” criadores teatrais.

Depois de muitas análises do enredo de algumas peças, com ênfase no *Auto de São Lourenço*, ele sedimenta o mito fundador de nosso teatro criando um paralelo direto com o nascimento do teatro ocidental:

*Por coincidência ou pelas peculiaridades do seu processo colonizador, o Brasil viu nascer o teatro das festividades religiosas. Na Grécia, essa origem, embora fosse, e outro caráter o culto dionisíaco, veio propiciar mais tarde o apogeu da tragédia e da comédia. Não se pode*

---

<sup>15</sup> (16-24)

*afirmar que, no Brasil, os autos jesuíticos, tiveram descendência. Entretanto ao lado do seu valor histórico, indiscutível, apraz-nos pensar que eles nos deram marca semelhante à dos inícios auspiciosos do teatro em todo o mundo. (24)*

Dessa maneira, o autor faz a segunda operação, liga a seqüência cronológica do teatro brasileiro à do teatro ocidental, através da religiosidade da experiência e do primeiro gérmen para um desenvolvimento posterior, o que parece uma conexão bastante frágil porque não apresenta muitos conectores e justificadores.

Não podemos esquecer, que tudo isso se dá, sem nenhuma apresentação das fontes, dos métodos de análise, muito menos das definições que ele utiliza sobre teatro ou mesmo sobre o teatro europeu. Tudo parece surgir de um grande senso comum sobre teatro e história, a partir de narrativas escolares.

Mesmo com conexões frágeis, o esforço de construir uma narrativa para o teatro nacional que seja uma repetição da narrativa do teatro ocidental, parece ser feita de uma forma bastante complexa, com uma dupla operação de aproximação, além de iniciar os primeiros passos para anunciar o teatro moderno e usar de juízo de valor para hierarquizar as formas teatrais.

Assim, ao criar um mito fundador para a narrativa do nosso teatro, Sábato recorre às referências do imaginário do senso comum, intrincando-as num jogo que revela-se poderoso e assenta as bases da progressão que aponta a modernidade, definitivamente, como o grande clímax da nossa história do teatro brasileiro, produto longo e definitivo, mas que necessita de revisão e enfrentamento.

### **Referências bibliográficas**

*Dionysos. Os comediantes*, nº 22. Rio de Janeiro, SNT/MEC, dezembro, 1975.

*Dionysos. Teatro brasileiro de comédia*, nº 25. Rio de Janeiro, SNT/MEC setembro, 1980.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BRANDÃO, Tânia (ed.). *Cadernos de pesquisa em teatro*; Série Bibliografia 1: Teatro brasileiro no Século XX. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação/ Escola de Teatro, 1996.

BRANDÃO, Tânia. Org. *O teatro através da história*. Volume I e II – O teatro brasileiro e O teatro ocidental. Rio de Janeiro: Editora Entourage/CCBB, 1994.

GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais* – Décio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: idéias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Praça Tiradentes: teatro e sociedade nos primórdios do século XX. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. ano 8, n.8, 2000: 56-64.

MAGALDI, Sábato. *Nélson Rodrigues: Dramaturgia e encenações*. São Paulo: Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1987; 2.a edição, revista e ampliada, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_. *Panorama do teatro brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Global Editora, 1996. [1962].

\_\_\_\_. Prefácio. In: \_\_\_\_ (Org.). *Nelson Rodrigues: Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

\_\_\_\_. *Temas da História do Teatro*. Porto Alegre: Curso de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul, 1963.

MESQUISTA, Alfredo. As origens do teatro paulista. In: *Revista Dionysos*. Teatro brasileiro de Comédia. Rio de Janeiro: SNT, set. 1980, n. 25: 35-42.

*O percevejo*: revista de teatro, crítica e estética, ano 9/10, nº 10/11. Teatro brasileiro nos anos 40 e Os festivais de teatro Amador no Brasil. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2001/2002.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 1ª reimpressão. [1988].

ROCHA FILHO, Rubem. As teses lacrimogêneas e o riso fácil. In: *A personagem dramática*. Rio de Janeiro, INACEN, 1986: 68-73.

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

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

## Sites

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

s/d. *Décio de Almeida Prado*. Biografia. Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=728&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=728&lst_palavras=&cd_idioma=28555). Data de acesso: 12 de Março de 2013.

s/d. *Gustavo Dória*. Biografia. Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=756](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=756). Data de acesso: 12 de Março de 2013.

s/d. *Sábato Magaldi*. Biografia. Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=841&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=841&lst_palavras=&cd_idioma=28555). Data de acesso: 12 de Março de 2013.

s/d. *Ziembinski*. Biografia. Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em: [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=864&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=864&lst_palavras=&cd_idioma=28555). Data de acesso: 12 de Março de 2013.