

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo mapear, na crítica de Sábato Magaldi, como a *consciência teatral*, termo apresentado pelo autor em seu texto “O teatro moderno”, presente no livro *O período moderno*, torna-se basilar para consolidação da modernidade teatral. Com isso, propõe-se investigar, em algumas de suas críticas, os elementos compositores deste elemento fundador do conceito de *moderno* para Magaldi.

Palavras-chave: Teatro brasileiro moderno; Crítica teatral; Consciência teatral; Sábato Magaldi.

ABSTRACT

The present article aims to map, in the critical of Sábato Magaldi, how *theatrical consciousness*, a term presented by the author in his text “The modern theater”, present in the book *The modern period*, becomes fundamental for the consolidation of theatrical modernity. With this, we propose to investigate, in some of his criticisms, the composing elements of this founding element of the concept of modern for Magaldi.

Keywords: Modern Brazilian theater; Theater criticism; Theatrical awareness; Sábato Magaldi.

¹ Artigo resultado da pesquisa “Acervo Sábato Magaldi: inventariação e memória teatral”, com bolsa CNPq.

² Aluno da graduação de Letras na UFMG, bolsista com o projeto “Acervo Sábato Magaldi: inventariação e memória teatral”, com bolsa CNPq e integrante do NED – Núcleo Experimental de Dramaturgia. E-mail: mariolucaas3@gmail.com.

³ Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp e Professora de Literatura e Teatro na Faculdade de Letras da UFMG desde 2016, realizou pesquisas de pós-doutorado na USP, na UDESC e na Université Sorbonne Nouvelle. Coordena o NED – Núcleo Experimental de Dramaturgia e o Programa Mirante, programa de extensão dedicado à formação e qualificação de espectadores teatrais. É autora do livro “Formulações do trágico no teatro de Nelson Rodrigues”, publicado pela Editora da UFMG em 2022, e co-organizadora dos livros Literatura e teatro: encenações da existência (2018) e Dramaturgias e Pulsões Anárquicas (2019). É editora da Aletria: Revista de Estudos de Literatura. É também bolsista em produtividade de pesquisa do CNPq. E-mail: elendemedeiros@hotmail.com.

Introdução

O termo *consciência* se apresenta nos textos do crítico teatral Sábato Magaldi com alguns sentidos, desde uma forma de demonstrar uma tentativa do público de entendimento de uma peça, até, mais complexamente, através do termo *consciência teatral*. Utilizado em 1981 no livro *O período moderno*, o termo *consciência teatral* se apresenta basilar para o entendimento da modernidade teatral brasileira na obra crítica de Sábato Magaldi. O presente artigo tem como objetivo apresentar a importância dessa ideia para a modernidade emergente no país segundo o pensamento do Sábato Magaldi por meio do mapeamento de suas críticas e, consequentemente, a influência dessa ideia na crítica do autor. Apesar de o termo *consciência teatral* ser introduzido apenas em 1981, Sábato Magaldi já tinha isso como ponto de observação nas dramaturgias brasileiras, de forma que é possível mapear, em sua vasta produção, elementos que remetessem a esse elemento.

A ideia de consciência se apresenta também nas obras de outros autores como uma anunciação do movimento modernista, sendo o movimento um sintoma das mudanças sociopolíticas que aconteciam no mundo. Essa ideia foi apresentada por Mário de Andrade, um dos precursores do movimento modernista no Brasil, e para ele essa reformulação da “inteligência nacional” ocorreria com o “desenvolvimento da consciência brasileira” (Andrade, 1974, p. 231). Também Décio de Almeida Prado, crítico teatral brasileiro, utiliza o termo, assim como Andrade, como uma questão que, em sua ausência, impedia a criação de uma estética nacional (Prado, 2001, p. 18). A importância do reconhecimento desses críticos acerca da consciência teatral favorece na consolidação da modernidade e apesar de demonstrarem visões similares do termo “consciência”, os autores apresentam variações no pensamento ao definirem as dramaturgias consolidadoras na história teatral brasileira, essa visão divergente acarreta em um caráter ampliador sobre a ideia.

A Semana da Arte Moderna de 1922, para Sábato Magaldi, foi um divisor de águas para o movimento modernista no Brasil. Entretanto, como os historiadores têm apontado, o teatro não esteve presente no evento, pois, conforme afirma Magaldi, “o teatro exigiria uma renovação de todos os seus elementos, para surgir modificado na sua globalidade. Antes de aparecer moderno o espetáculo, deveriam estar atualizadas as mentalidades dos encenadores, dramaturgos, intérpretes, cenógrafos, figurinistas etc.” (Magaldi, 1981, p. 154)

104). Segundo o crítico, a modernização do teatro brasileiro ocorreu de forma tardia e lenta, tendo seu primeiro vislumbre considerável na dramaturgia *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1933, e somente dez anos depois, com *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, a modernização se consolidaria como um processo na dramaturgia brasileira, expandindo seus vestígios ainda em 1974, com *Rasga coração*, de Vianinha. Entre os aspectos elencados para a modernidade teatral está “a consciência do espetáculo teatral como arte autônoma – não mera materialização cênica da arte literária” (Magaldi, 1981, p. 93), que se constitui como principal fator de caracterização. Ao menos, é o que está exposto em seu texto “O teatro moderno”, presente no livro *O período moderno*:

Os textos que apreendam os temas vivos da nacionalidade e lhes dêem tratamento artístico acham-se num caminho autêntico. A diversidade da inspiração pode ser, talvez, o ponto máximo almejado por uma literatura. No estado atual do teatro brasileiro, porém, seria mais fecundo se os autores se debruçassem sobre a realidade à volta, tentando captar a linguagem em que o povo se reconhece (Magaldi, 1997, p. 97).

Em razão desta proposição inicial do crítico como elemento basilar, visamos aqui percorrer alguns textos em que surge tal reflexão acerca da consciência na produção teatral brasileira, em especial do século XX, que será fundamental para a consolidação do que se denominou *teatro moderno brasileiro*.

O despertar e realização da consciência teatral

O que se verifica, em torno daquilo que o autor chama de *consciência teatral*, consiste em uma busca da representação dos valores de uma nação através de métodos encontrados por elas, de forma a representar sua individualidade, seja na dramaturgia, seja em cena ou em ambos. Ou seja, uma quebra com os modos de fazer teatrais considerados obsoletos, tendo em vista as mudanças político-sociais que ocorriam no mundo de forma que o teatro traduzisse o pensamento da época. Para isso, era necessário estar em sintonia com novas formas propostas no mundo, a fim de provocar as alterações necessárias para traduzir as necessidades de seu próprio país. Seria necessário, portanto, a percepção do país como instrumento desse fazer teatral, ou seja, no Brasil, uma afirmação do teatro brasileiro, com temáticas e com personagens brasileiros.

O anseio por esta *consciência teatral* ocorria pelo mundo, a exemplo do que se vê com a tentativa alemã de Erwin Piscator de realizar um teatro político, com a proposta

épica de Brecht no intuito de aguçar o espírito crítico do espectador, com a escola francesa de Copeau e o protesto contra o ator ser o porta voz estático da palavra, e também com as contribuições dramatúrgicas originais de autores como o norueguês Ibsen, o sueco Strindberg, o russo Anton Tchéchov, o italiano Pirandello, os norte-americanos Eugene O'Neill, Tennessee Williams e Arthur Miller, os irlandeses Synge e Yeats, o romeno naturalizado francês Ionesco, o francês Alfred Jarry, entre outros exemplos. O acolhimento e absorção dessas diversas tendências contrastantes, em concordância com o desenvolvimento da consciência nacional, constitui-se como período moderno (cf. Magaldi, 1981, p. 98). O que se vê nesse pensamento que vai sendo articulado pelo crítico é que a formalização do conceito de teatro como uma arte que engloba diversos elementos artísticos, e não apenas a dramaturgia, constitui um elemento importante para o despertar da *consciência teatral*, que se “destina a despertar os brios nacionais” (Magaldi, 1997, p. 89) e que “todos nós – elencos e críticos – participamos conscientemente da campanha de afirmação das peças nacionais” (Magaldi, 2003, p. 52).

A relação entre essas duas pontas do debate sobre a formação de uma consciência, portanto, nos leva à reflexão sobre certa ideia de *nacionalização* do teatro, debate antigo na História do teatro brasileiro e particularmente encampado pelos críticos dessa geração como fator crucial para a nossa modernização. A concepção do teatro como uma arte de diversas facetas resulta na possibilidade de inovação em diversos setores, desde a própria dramaturgia, passando pela atuação, pela encenação, pela iluminação, pela cenografia e por todos os campos teatrais. Essa dimensão múltipla do teatro em sintonia com o despertar da *consciência teatral* acarretaria a tentativa de construção de uma identidade própria, em concordância com os debates estrangeiros, porém com a visão direcionada aos sintomas do próprio país.

O teatro brasileiro durante a década de 1930, para Décio de Almeida Prado em *O teatro brasileiro moderno* (2009), consistiu numa batalha para dispersar os valores teatrais associados à comédia de costumes: peças com tempo de cartaz semanais, jornadas exaustivas para os atores, cenários confeccionados a partir de cenários prévios, presença de pontos dispostos a dar o texto aos atores, a figura do ensaiador e tudo isso com um objetivo: “Rir! Rir! Rir!” (Prado, 2009, p. 20). Entretanto, com as mudanças sociopolíticas ocorrendo simultaneamente no mundo, a crise de 1929, e nacionalmente, a Revolução de Outubro, mudanças foram sendo exigidas pelo público de forma que o teatro se adaptasse

aos valores da época. Para Antônio de Alcântara Machado, crítico e ensaísta teatral, o teatro brasileiro pré-moderno era:

Alheio a tudo, não acompanha nem de longe o movimento acelerado da literatura dramática européia. O que seria um bem se dentro de suas possibilidades, com os próprios elementos que o meio lhe fosse fornecendo evoluísse independente, brasileiramente. Mas não. Ignora-se e ignora os outros (Prado, 2009, p. 27).

Ao mudar-se para o Rio de Janeiro, Sábato Magaldi passa a escrever críticas para o Diário Carioca e, em 1951, escreveria para o jornal em “Teatro brasileiro contemporâneo” que “um crítico valerá pela capacidade de descobrir o mérito, quando a obra foge aos cânones comuns, ou indicar a fragilidade, nos casos de aparência enganosa” (Magaldi, 1951, p. 6). Em outro texto, reconhece o papel do crítico como fundamental para a consolidação da renovação estética que ocorreu no século XX, devido às sensibilidades reconhecidas nas críticas de forma a atuar no processo de aprimoramento da arte (Magaldi, 2003, p. 21). Dessa forma, seria o papel fundamental do crítico moderno a busca dessa consciência teatral, fator crítico da dramaturgia moderna brasileira e traduzida por elementos teatrais, nos espetáculos?

Conforme alguns historiadores, as tendências vigentes da época moderna chegaram tarde ao Brasil e seriam articuladas lentamente ao processo de modernização do teatro brasileiro, tendo em Sábato Magaldi um de seus principais contribuidores. Através da crítica magaldiana é possível mapear os vislumbres da *consciência teatral* no fazer teatral brasileiro de forma a consolidar a modernidade no país, o que será apresentado nos próximos tópicos. Essas fontes de reflexão foram cruciais para o estabelecimento de critérios de valor e de consolidação de nomes e poéticas do nosso teatro, ao mesmo tempo que ajudaram a constituir aquilo que se esperava da arte teatral no país.

Oswald de Andrade e vislumbres da consciência teatral

Em *O teatro brasileiro moderno* Décio de Almeida Prado pontua – destoante de Magaldi, que veria vislumbres da consciência apenas em Oswald de Andrade –, algumas dramaturgias que se desviaram da conformidade da época ao apresentar características de uma consciência teatral durante a década de 1930. Entre elas, *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, trazia certa ambiguidade para a cena, podendo ser vista ou como apenas uma história de amor ou como uma metáfora para a Revolução de 1917. O crítico ainda coloca

nesse cenário peças como *Sexo* (1934), de Renato Vianna, e *Amor* (1933), de Oduvaldo Vianna (cf. Prado, 2009, p. 25). Entretanto, as alterações propostas por essas dramaturgias não seriam suficientes para afirmar uma modernidade no país e, para tal, seria necessário “que o espírito da Semana de Arte Moderna houvesse agido sobre o teatro com virulência” (Prado, 2009, p. 27) da mesma maneira em que agiu nos outros gêneros literários. Essas alterações, em partes, seriam encontradas na dramaturgia de Oswald de Andrade, segundo o crítico paulista.

Já Magaldi, em seu livro *Moderna dramaturgia brasileira*, afirma que a “primazia da criação do teatro brasileiro moderno” não coube a Oswald de Andrade pelo fato de sua dramaturgia *O rei da vela* ter sido impedida de ser encenada devido à censura dominante no país – o que só aconteceu com a encenação de José Celso Martinez Corrêa para o Teatro Oficina trinta anos após a sua publicação. Apesar da ausência de encenação, a dramaturgia oswaldiana apresenta traços intrínsecos de modernização expressos por Magaldi em suas críticas. Segundo ele, os conhecimentos vanguardistas de Oswald, a intertextualidade com *Ubu rei*, de Alfred Jarry, amalgamados à consciência de sua própria nacionalidade, tornam a peça um marco do teatro moderno brasileiro.

Em seu texto “*O rei da vela*: o país desmascarado”, o autor realça o papel do crítico em reconhecer as intenções do autor em cena em: “um crítico ou leitor ingênuo não enxergarão em *O rei da vela* o intuito de fazer tábua rasa do passado, sob qualquer prisma” (Magaldi, 2008, p. 3). Ou seja, a partir da negação do tradicionalismo na representação do panorama da história brasileira, por meio da deglutição da patafísica de Jarry em função da estética da descompostura, a espinafração, o propósito crítico, político e social da peça poderia passar despercebido para leigos. Dessa forma, o papel do crítico se tornaria elementar na constituição desse pensamento moderno, uma vez que ele passa a buscar em suas críticas elementos dessa *consciência* e apresentá-las ao público, constituindo-a assim como um elemento de difusão e fundamentação do moderno.

Desse modo, Magaldi nota que Oswald apresenta vestígios de uma *consciência teatral* ao propor indicações cênicas, como vestimentas e elementos visuais ou a bandeira americana no segundo ato, ao “manipular grandes esquemas, de que se ausenta a psicologia” (Magaldi, 2008, p. 9) e ao atribuir as causas de comportamentos individuais a causas maiores, como a “dependência de um país tributário (Brasil) do capital estrangeiro colonizador” (Magaldi, 2008, p. 9). Esse desvio do fazer teatral proposto por Oswald

através da composição cênica por meio da dramaturgia, em um momento em que persistia uma padronização no fazer teatral, é contestada por Prado, que vê na dramaturgia de Oswald uma tendência em “refugiar-se artisticamente nos antigos” (Prado, 2009, p. 31) e uma generalização que termina “na gratuidade e na vacuidade” (Prado, 2009, p. 32).

A dramaturgia de Oswald, dessa forma, apresenta uma crítica social de sua época, utilizando para isso elementos dramatúrgicos brasileiros, como personagens, temática e novas propostas de realização de cena. Essa proposta de Oswald caracteriza-se como uma forma de trazer uma *consciência cênica* para o espetáculo moderno, tal como aponta Magaldi em sua crítica, uma vez que:

[...] representou o exemplo inaugural de um teatro concebido segundo os princípios do modernismo; ao invés de uma análise rósea da realidade nacional, ele propõe uma visão desmistificadora do país, a paródia substitui a ficção construtiva, e a caricatura feroz evita qualquer sentimento piegas; em lugar do culto reverente ao passado, privilegia-se o gosto demolidor de todos os valores; renega-se conscientemente o tradicionalismo cênico, para admitir a importância da estética da descompostura (Magaldi, 2008, p. 3).

Diferentemente, mesmo reconhecendo as dramaturgias de Renato Vianna, Oduvaldo Vianna e Oswald de Andrade como desviantes da rigidez do teatro brasileiro, Décio de Almeida Prado não os caracteriza como elementos fundamentais, por não promoverem uma virada suficiente para a consolidação da modernidade no país. Entretanto, para o crítico paulista, a mudança do pensamento em relação ao espetáculo passa a se tornar uma questão, uma vez que essas dramaturgias oferecem algo diferente das comédias de costumes apresentadas até então (cf. Prado, 2009, p. 37).

Seguindo ainda os passos do crítico mineiro, ele observa que, assim como Oswald de Andrade, alguns autores considerados cânones utilizam-se de outros recursos dramatúrgicos a fim de trazer a consciência teatral a suas dramaturgias. Nelson Rodrigues elabora “a sondagem do subconsciente” e “a fala curta e incisiva”; Jorge Andrade, remonta em suas peças a “origem da nacionalidade [qu]e investigam, agora, os problemas da vida urbana”; Ariano Suassuna explora o tema com “o drama religioso de inspiração medieval e o populário nordestino”; Gianfrancesco Guarnieri, ao demonstrar “a luta de classes dos centros urbanos”; Plínio Marcos o faz “explodindo em compreensão humana os conflitos dos marginalizados”; João das Neves, por sua vez, ao aliar “o drama de cunho social a uma montagem que explorava magnificamente o espaço”; e também autores como José

Vicente, Leilah Assumpção e Consuelo de Castro colaboram com essa consciência por suas contribuições após a Ditadura Militar que “levou a nova geração a fundir o empenho social e uma torturada subjetividade” (Magaldi, 1981, p. 109). Todos esses autores, ao longo do século XX, contribuíram, assim, para o dimensionamento desse processo de fundar, cada qual com sua própria poética dramatúrgica, o entendimento amplo do que os críticos, dentre eles nosso autor, chamaram por teatro moderno brasileiro. Nestes autores, o que queremos pontuar, é que Magaldi buscou reconhecer os traços que trazem à obra certa autonomia estética, relacionada ao fato de que o exercício da escrita demonstra essa consciência do labor, da feitura da arte teatral, burilando os gêneros, as influências, as visões de país que abordam, as posturas diante da sociedade.

***Vestido de noiva* e a renovação do fazer teatral**

Vestido de noiva, com dramaturgia de Nelson Rodrigues, é considerado tanto por Magaldi quanto para Prado um espetáculo moderno brasileiro por romper, completamente, com a prática de encenações de comédias de costumes que dominava os palcos brasileiros e subverter “a técnica narrativa, para incorporar a flexibilidade do cinema e admitir as flutuações do subconsciente” (Magaldi, 2008, p. 23). Em parte da crítica teatral, a representação em cena da fragmentação do consciente de Alaíde, apresentada na dramaturgia através do texto também fragmentado, juntamente com a encenação de Ziembinski e cenário de Santa Rosa, consolidou novas formas do fazer teatral no Brasil “elevando o teatro à dignidade dos outros gêneros literários” (Prado, 2009, p. 40).

Apesar de concordarem sobre o processo de modernização da encenação de *Vestido de noiva*, Magaldi apresenta críticas positivas à encenação, enquanto Prado critica a predominância de um público burguês e a ausência da classe popular nas apresentações, êxito este que seria garantido apenas com o Teatro de Arena. O populismo consagra-se, para Prado, como um elemento fundamental para a modernização do teatro brasileiro, aspecto que não é mencionado a princípio por Magaldi, como algo que propunha ao público uma nova visão sobre a nação e uma forma de romper com as convenções do palco, escapando assim do formalismo cênico ao tentar representar o povo.

A oposição aos valores teatrais vigentes da época consolidada com Os Comediantes, a princípio, com o amadorismo em oposição ao profissionalismo

pertencente ao teatro comercial, consistiria em mais um passo do país em direção à modernidade. Uma modernidade que, conforme a visão dos críticos, ocorria na França, com Antoine, e na Rússia, com Stanislávski.⁴ O que ganha destaque para essa percepção é o modo do grupo de focar na maneira de contar a história ao invés da própria história, o que consistiria num marco do moderno (cf. Prado, 2009, p. 40).

O que se observa, do cotejo entre o pensamento dos dois críticos, é que a compreensão do teatro como uma arte de diversas facetas foi fundamental para a dimensão do moderno concretizada pela encenação de *Vestido de noiva*. Se antes as dramaturgias apresentavam *consciência cênica* apenas através de indicações cênicas, pela apresentação de temas brasileiros ou apenas por desviar de certa monotonia da cena vigente, a encenação da dramaturgia de Nelson Rodrigues institui-se como um paradigma a ser seguido pela cena teatral brasileira. Dessa forma, ao apresentar mudanças radicais em todos os setores do fazer teatral, a montagem de Os comediantes se constitui, tanto para Magaldi quanto para Prado, como o idealizador da cenografia e encenação brasileira moderna.

A obra rodriguiana “não se contendo nas fronteiras da dramaturgia... revoluciona também a encenação” (Magaldi, 2008, p. 40), realizada por Ziembinski ao materializar “como projeção exterior, o subconsciente da acidentada Alaíde, que faleceu após um ato cirúrgico malogrado” (Magaldi, 2008, p. 24). A presença do encenador contribuiu de forma substancial para o processo de tomada da *consciência teatral*, consequentemente, de modernização teatral, conforme Magaldi expõe em “Por um teatro brasileiro”, publicado no O Estado de São Paulo: “Ninguém de boa fé pode desconhecer que a extraordinária elevação do nível dos nossos espetáculos, nos últimos anos, é obra em grande parte dos encenadores vindos do estrangeiro” (Magaldi, 1956, p. 5). O sucesso da encenação levou com que diversos outros grupos teatrais da época, notadamente o TBC, importassem diretores estrangeiros, como Adolfo Celi, Flaminio Bollini Cerri, Gianni Ratto e Maurice Vaneau. Além disso, houve uma absorção de tendências modernistas do exterior como uma tentativa de alcançar o potencial atingido pelos Comediantes, artífice utilizado por diretores como Antunes Filho, Flávio Rangel e José Renato (cf. Magaldi, 1981, p. 107).

⁴ Foge ao escopo deste texto, mas tal perspectiva é também assegurada por Jean-Jacques Roubine, em *A linguagem da encenação teatral*.

A modernização deu-se também no cenário produzido por Santa Rosa, que refletia a fragmentação do consciente da personagem apresentada na dramaturgia e na encenação. Para tal, foi empregado:

[...] um piso de plástico transparente no plano da alucinação e da memória, para 'estabelecer uma diferença nítida entre o que é realidade e o que é memória pura, o que é memória deturpada pela alucinação e finalmente, o que é alucinação propriamente dita'. A iluminação desempenha um papel importante: Tudo que é alucinado, recebe uma iluminação de baixo para cima, com efeitos de irrealidade: o restante é iluminado normalmente, de cima para baixo (Magaldi, 1987, p. 88).

Dessa forma, *Vestido de noiva* representa, tanto para Magaldi quanto para Prado, a síntese da modernidade brasileira por apresentar novos parâmetros para a tomada da *consciência cênica* ao apresentar novas formas do fazer teatral em diversos âmbitos e alinhar-se ao pensamento estrangeiro, impondo suas próprias formas e temas: a dramaturgia de Nelson, a encenação de Ziembinski e a cenografia de Santa Rosa que, segundo o crítico, "deu origem, também, à nova cenografia brasileira" (Magaldi, 1987, p. 95). Magnificência essa em concordância com a avaliação de Prado, que atribui ao espetáculo "uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto à instituída pelo texto" (Prado, 2009, p. 40).

A consolidação da consciência teatral

Depois de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues, vários dramaturgos apresentaram novas características em suas peças, o que ajudaria a consolidar a *consciência teatral*, aspecto referencial nas críticas de Magaldi para a constituição da modernidade no país. Já para Prado, a consolidação da *consciência teatral* ocorreu de forma distinta à visão de Magaldi, pois para o crítico:

a década de trinta figura nele [teatro moderno] mais como introdução que ressalta possivelmente pelo contraste a reviravolta ocorrida logo a seguir, e a década de setenta como uma espécie de epílogo, em que o impulso renovador, sobretudo entre os autores, começa a perder força e a duvidar de si mesmo (Prado, 2009, p. 11).

Enquanto Prado percebia um enfraquecimento do caráter renovador na dramaturgia brasileira, Magaldi apresenta uma gama de autores que estavam consolidando a modernidade no Brasil. Essa visão distinta e diversa acerca dos vislumbres

da *consciência teatral* no Brasil corrobora com a consolidação e expansão da ideia de modernidade no país.

Apesar de concordar com Magaldi na afirmação da *consciência* em algumas peças, Prado reforça a importância de diversos outros autores como Silveira Sampaio com a *Trilogia do herói grotesco* por sua retratação do Rio de Janeiro, Abílio Pereira de Almeida com *Moral em concordata* por sua visão da cidade de São Paulo, Pedro Bloch com *As mãos de Eurídice* com a multiplicidade de vozes em um único intérprete, e destaca, principalmente, o trabalho do Augusto Boal no Arena ao propor um diálogo entre o esquerdismo, o nacionalismo e o populismo que não se encontrava anteriormente nas dramaturgias brasileiras (cf. Prado, 2009, p. 63).

Magaldi apresenta em suas críticas a importância de Jorge Andrade. Em sua antologia *Marta, a árvore e o relógio*, baseia-se na História do Brasil de maneira que “da memória familiar específica, o dramaturgo ascende à memória grupal” (Magaldi, 2008, p. 44), aproveitando para “fazer mais uma denúncia das injustiças sociais, sem cair no panfletário e sem deturpar as psicologias” (Magaldi, 2008, p. 47). Para a realização das peças andradinas, que possuem inspirações em Arthur Miller, foi necessário novas formas do fazer cênico, de forma que Jorge Andrade inscreveu-se “em absoluto entre os grandes criadores dramáticos” (Magaldi, 2008, p. 47).

As contribuições de Ariano Suassuna, por sua vez, consistem na dissolução tradicional dos gêneros ao apresentar sua dramaturgia como “tradicomédia lírico-pastoril, drama cômico em três atos, farsa de moralidade e facécia de caráter bufonesco” (Magaldi, 2008, p. 69) e por introduzir em sua dramaturgia elementos e valores tradicionais da cultura brasileira. Para Magaldi, *A pena e a lei* “inscreve-se, sem favor, na vanguarda incontestável do palco moderno. Honra seu autor e a inventividade da literatura brasileira” (Magaldi, 2008, p. 75). Já Gianfrancesco Guarnieri buscou denunciar a sociedade brasileira com uma forma que “tem a virtude de não filiar-se a fórmulas estabelecidas por escolas antigas ou contemporâneas, parecendo ditadas pelas necessidades interiores do entrecho” (Magaldi, 1984, p. 31).

Plínio Marcos buscou representar, sem filtro, os marginalizados da sociedade brasileira, como o cafetão e a puta em *Navalha na carne*, não só através da representação como, também, pela linguagem vulgar. José Vicente, assim como Plínio Marcos, buscou representar pessoas marginalizadas através de suas experiências pessoais relacionadas à

miséria e às condições humanas, de forma que “sua experiência, exposta com uma crueza e um gosto masoquista que não podem deixar indiferente o público” (Magaldi, 2008, p. 231). Sua contribuição cênica dá-se através de lembranças e digressões líricas incorporadas em cena.

Assim como José Vicente, Leilah Assunção e Consuelo de Castro se inscreveram na história da dramaturgia moderna ao apresentarem problemas da classe média brasileira, com a contribuição específica de ambas recaindo na visão feminina. Por exemplo, Magaldi descreve, no prefácio do livro *Da fala ao grito*, que Leilah, “a partir da mulher, ela analisa a sociedade e a própria condição humana” (Assumpção, 1977, p. 12), enquanto Consuelo apresenta uma inteireza crítica que “é outra virtude de uma ficcionista mergulhada nas contradições de seu tempo, expondo-as com uma coragem e um despudor que anunciam as obras duradouras” (Magaldi, 2008, p. 252).

Por fim, *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, apresentou através de mecanismos do *playwriting* e da colagem uma dramaturgia que discutia aspectos do plano político, social e artístico, por meio das diferenças que “existem entre o ‘novo’ e o ‘revolucionário’. O ‘revolucionário’ nem sempre é ‘novo’ absolutamente e o ‘novo’ nem sempre é ‘revolucionário’” (Magaldi, 2014, p. 727).

Esses autores, cada qual à sua maneira, segundo o percurso crítico de Sábato Magaldi, apresentaram novas formas de tomada de *consciência* através da introdução do elemento nacional em suas obras, de forma a despertar os brios nacionais e, por meio disso, a modernização do teatro brasileiro.

Conclusão

Quando o crítico mineiro deu início à publicação de suas críticas no jornal *Diário Carioca* e no jornal *O Estado de São Paulo*, boa parte delas tem foco na compreensão do processo de modernização do teatro brasileiro, definido por Sábato Magaldi como aquele a partir de 1933. Para tanto, como parte das características das obras analisadas, Magaldi buscava nos espetáculos o aguçamento da *consciência teatral*, despertada após certa saturação do fazer teatral brasileiro. Autores como Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos, José Vicente, Leilah Assumpção, Consuelo de Castro e Oduvaldo Vianna Filho representavam alguns nomes que apresentaram algo de novo para o teatro brasileiro, articulado à

consciência da escrita e da nacionalização das obras, solidificando assim a modernidade teatral.

A constituição da modernidade teatral brasileira, articulada à perspectiva nacionalista, baseou-se fundamentalmente no aguçamento da *consciência teatral* através da realização do fazer teatral como uma arte de diversas dimensões, as quais necessitavam passar por alterações para que pudessem coincidir com os valores da época moderna, inerente ao desenvolvimento do século XX. Essa realização ocorreu paralelamente ao florescer do trabalho do crítico, cada qual a sua maneira, que foi capaz de observar essa afirmação de uma estética nacional em paralelo às afirmações estrangeiras e expressá-las para o público de forma que todos construíssem juntos essa nova forma de fazer teatro.

O livro *O período moderno* no qual se observa com maior afinco o tema da *consciência teatral* foi publicado em 1981. *Rasga coração* foi publicada em 1979, tornando-se o último exemplo concreto dado por Magaldi no texto, em que enaltece a presente cena teatral brasileira, que abrange ainda nomes como Millôr Fernandes, Lauro César Muniz, João Bethencourt, Maria Adelaide Amaral, Fauzi Arap, Fernando Melo, Juca de Oliveira, Sérgio Jockymann, Flávio Márcio, Naum Alves de Souza e Dias Gomes. O que se pode apreender, portanto, é que a *consciência teatral* aflorou na dramaturgia de Oswald de Andrade, em 1933, e se consolidou durante todos esses anos e autores apresentados no decorrer do texto, fundamentando sua obra crítica, as percepções com as quais avaliou e valorou as obras e pôs em movimento a noção que tinha de *teatro moderno*.

Referências

- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974.
- ASSUNÇÃO, Leilah. **Da fala ao grito**. Prefácio de Sábato Magaldi. São Paulo: Símbolo, 1977.
- MAGALDI, Sábato. **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.
- MAGALDI, Sábato. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1997.
- MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues**: dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

MAGALDI, Sábato et al. **O período moderno**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1981.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.

MAGALDI, Sábato. Por um teatro brasileiro. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 novembro 1956.

MAGALDI, Sábato. Teatro brasileiro contemporâneo. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 23 outubro 1951.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro**: o Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

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

Submetido em: 29 set. 2025

Aprovado em: 22 dez. 2025