

Sobre a crítica

Antes de tratar da crítica, parece-me necessário discorrer sobre a função do próprio teatro. Para ficarmos só no exemplo do palco ocidental, simplifiquemos que a tragédia grega do século V a.C. se propunha examinar, em profundidade, para o público ateniense e de outros locais, o destino do homem, em face da divindade e de seus problemas com o próximo. *nas suas realizações mais ambiciosas,* E a comédia, privilegiando o riso, não fugia ao papel de questionar a sociedade, ~~.....~~

Ao invés do alcance do livro, para um único leitor de cada vez, o teatro ~~.....~~ *aspina* atingir a coletividade. Por isso há os atores, que transmitem a palavra do dramaturgo. E para que essa transmissão seja mais eficaz, surgem as figuras do encenador, do cenógrafo e do figurinista, entre outras.

O texto teatral pode assumir múltiplas funções, isoladas ou conjuntas. Por exemplo: o conhecimento relacionado à dramatização de um fato histórico, a consciência dos problemas

reais, a análise do indivíduo, o esclarecimento de uma situação psicológica, da luta do cotidiano ou de classes, os conflitos de toda ordem, as necessidades objetivas da vida, a abertura para o entendimento do mundo, o aprofundamento da natureza humana, como em Shakespeare e tantos outros, enfim tudo o que interessa a um indivíduo.

Para ~~esse~~ esse indivíduo, cumprem-se numerosas funções: o usufruto de todas essas possibilidades, o prazer de assistir à encarnação de personagens em atores, e não na simples narrativa romanesca, o gosto ficcional de fugir do prosaísmo diário, a sensação de testemunhar um diálogo inteligente, o sonho do mergulho na fantasia, o desejo de penetrar no passado, a pura satisfação estética de presenciar uma trama bem urdida, num belo estilo literário, o deleite de ver um bom desempenho e uma montagem apurada, a necessidade de uma diversão, um relaxamento das agruras do trabalho, o preenchimento agradável do tempo, o exercício da sociabilidade, os comentários posteriores com acompanhantes, tudo enfim que a realiza-

A primeira função da crítica é detectar a proposta do espetáculo, esclarecendo-a, se preciso, pelo veículo da comunicação - jornal, revista, rádio, tevê. Em seguida, cabe-lhe julgar a qualidade da oferta e de sua transmissão ao público. É importante ajuizar o equilíbrio do conjunto, algumas vezes prejudicado pelo mau desempenho de um intérprete ou pela inadequação do cenário, das vestimentas ou da luz. Enfim, o crítico precisa estar atento a todos os pormenores da encenação, salientando suas possíveis sutilezas.

Assegurado o conhecimento do crítico, a meu ver a exigência óbvia que se faz dele é que saiba escrever, sendo claro e objetivo, e ao mesmo tempo ~~preciso~~ julgue com absoluta honestidade, sem preconceito de qualquer gênero. Espera-se que a crítica não denuncie amizade ou inimizade por qualquer participante do espetáculo. Conheci um crítico, no Rio, que se abstinha de manter ~~qualquer~~ contato com a classe teatral, para evitar uma possível influência.

Nunca me preocupei com essa questão, porque em

-4-

geral a gente se liga às pessoas, com as quais tem afinidade, o que não impede de condenar-lhes um mau trabalho, com a maior franqueza. Uma ou outra vez um amigo pode até ~~protestar~~ reclamar de um juízo, ou simplesmente aceitá-lo, sabendo que ele nasce de absoluta boa fé.

Essas são, por assim dizer, as exigências básicas para ser crítico. Mas saber escrever e ser honesto não são suficientes. Um crítico não tem autoridade se não conhece a contento a história geral do teatro e em particular do brasileiro. É recomendável ler toda a dramaturgia grega e romana, a medieval, a renascentista, até chegar à moderna. Hoje há histórias do teatro em várias línguas, mostrando os valores essenciais característicos de uma época. E há estudos qualificados a respeito de todos os elementos da arte cênica: além do texto, a encenação, o desempenho, a cenografia, a indumentária, a iluminação etc.

Se se monta o texto de um autor, é importante conhecer-lhe toda a obra, para situá-la no conjunto e eventualmente cotejá-la com a produção de seus contemporâneos e sucessores.

-5-

Os demais elementos do espetáculo devem observar a mesma estética do texto, a não ser que seja possível e desejável promover uma atualização, no caso dos clássicos. O crítico não pode ignorar nenhuma proposta estética.

Por enquanto, estou raciocinando em termos de uma idealidade. Cabe ao crítico, também, informar-se sobre as circunstâncias de uma produção. Ora não há dinheiro suficiente para todas as exigências da montagem. Ora o palco não é adequado ~~para~~ ao gênero do texto. Ora não se conseguiu reunir o melhor elenco para cada papel. Ora se está a ver o surgimento de iniciantes, e não é fácil reconhecer se eles têm possibilidade de evoluir ou se parecem fadados ao malogro. Um comentário não deve ficar alheio a todos esses fatores, competindo-lhe mencioná-los para o leitor.

A crítica, há mais tempo, observava uma hierarquia, que passa do texto à direção, ao desempenho, ao cenário, aos figurinos e às outras especialidades. Hoje em dia, inclusive pelo problema das publicações, é recomendável adotar outro critério: trazer para o primeiro parágrafo aquilo que

-6-

mais chama a atenção, pela qualidade ou, no caso ~~de~~ do mau espetáculo, pelo dado negativo.

Durante décadas, só o teatro ocupava a página de arte dos jornais do Rio e de São Paulo. O advento do cinema encolheu um pouco seu espaço. Depois vieram as notícias e os comentários sobre artes plásticas e televisão. À vista da inevitável disputa, aconselha-se até, diferentemente de fazer um fecho de ouro ~~no~~ no artigo, acabar com um parágrafo que eventualmente seja suprimível.

Não creio, entretanto, que a função da crítica se complete em todos esses itens. Como parte da assim chamada ~~a~~ classe teatral, o que me parece irrecusável, ela ganha em ser solidária com todas as reivindicações legítimas dessa classe, até mesmo para ter à disposição bons espetáculos. Quando me ~~comecei~~ iniciei na profissão, nos anos cinquenta do último século, dominavam os palcos do Rio de Janeiro alguns nomes estelares, como Dulcina, Procópio, Jayme Costa, Henriette Morineau, entre poucos outros. Apesar da existência do Serviço Nacional de Teatro, extinto pelo neoliberalismo, eram poucos os benefi-

-7-

Em 1948, o industrial italiano Franco Zampari, apaixonado pela arte, criou em São Paulo o Teatro Brasileiro de Comédia, em que, junto da posterior Companhia Cinematográfica Vera Cruz, despendeu toda a sua fortuna. Estimulados pelo seu exemplo, a atriz Maria Della Costa e o empresário Sandro Polloni ergueram a sua casa de espetáculos, e logo depois a atriz Nidia Lícia e o ator Sérgio Cardoso, o Teatro Bela Vista. O Governo do Estado concedia vez por outra um ~~sub~~ subsídio, ~~que~~ que não obedecia a nenhum critério objetivo.

A Associação Paulista de Críticos Teatrais propôs ao então governador Jânio Quadros que formasse uma Comissão Estadual de Teatro. Essa Comissão assumiu a tarefa de administrar a dotação financeira e, dispendo de verbas generosas, chegou a conceder até 60% para o custeio de uma montagem.

Essa Comissão tornou-se, em grande parte, responsável pelo florescimento ~~teatral~~ teatral, por fornecer aos elencos os meios necessários à sua sobrevivência, promovendo inclusive o movimento de interiorização no Estado. Foi essa a fase de grandes e brilhantes realizações do teatro paulista, também

a cultura à iniciativa privada.

Num primeiro momento, os críticos tinham o maior número de representantes na Comissão. Depois, os empresários reivindicaram ocupar mais postos e a direção do órgão. Não foi necessário muito tempo para que eles se desentendessem, porque todos se julgavam merecedores de maior verba. Verificou-se a volta dos críticos à direção, como forma de estabelecer um consenso, até que o governo dito liberal decidiu suprimir qualquer tipo de ~~ajuda~~ ajuda.

Está patente, com esse exemplo, que a crítica pode desempenhar mais essa função, plenamente meritória. E que o Governo, não prestigiando a cultura, promove apenas o atraso. Todo o mundo sabe que as verbas a ela destinadas, quando existem, correspondem a uma parcela mínima do orçamento. Mas parece que o neoliberalismo, prolongado até os nossos dias, teme os efeitos de um conhecimento mais sólido.

O resultado dessa política nefasta é que não se constroem mais teatros e os poucos existentes estão em geral mal ocupados, pois os artistas maduros se cansaram da profis-

-9-

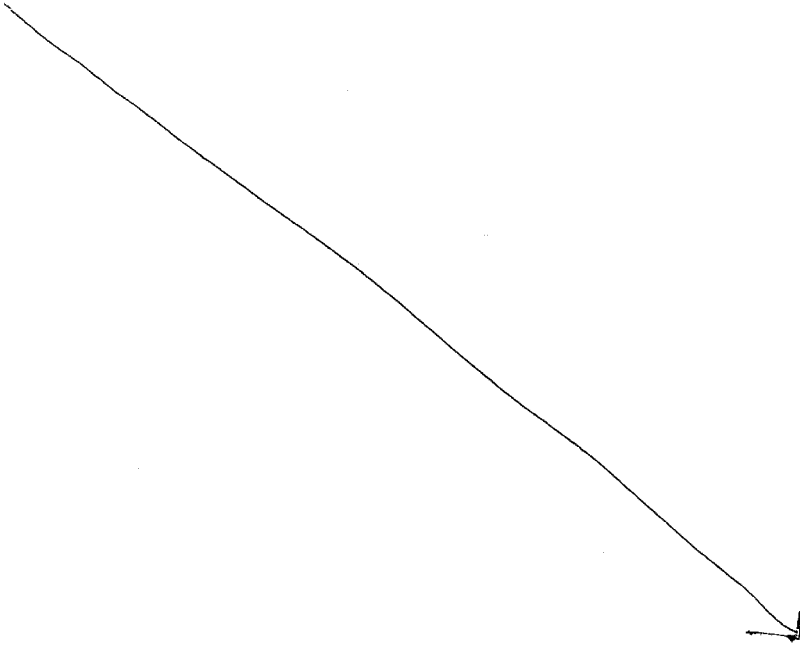
Houve tempo em que eu criticava a presença de atores na televisão. Eles não dispunham de horas suficientes de ensaios para aprofundar um papel, e com o cansaço prejudicavam também a ~~atua~~ atuação teatral. Hoje, com a precária situação do palco, dou graças aos céus que eles possam ganhar um bom salário e dispor de uma vida digna.

Para muitos críticos, sua função não se exaure no que ficou exemplificado. Um pouco do conhecimento adquirido ~~se~~ se estende às escolas especializadas, para a melhor formação dos criadores de espetáculos. Não há mais lugar para a fase da bossa, da vocação que não se aprimora. Sem instituir um princípio seu, o crítico tem a faculdade de abrir horizontes para os que se iniciam. Embora se constate que há um menor número de interessados em cursar uma escola, e várias reduziram as disciplinas, por falta de dotação adequada.

Evidencia-se que aparento uma postura pessimista, ~~por~~ em face do empobrecimento do teatro e, em consequência, da crítica teatral. Mas tenho a certeza de que apenas a mobilização dela, aliada a todos os que vivem do palco, poderá rever-

-10-

Afinal, a crítica sempre teve uma função relevante, desde o começo de uma vivência efetiva do teatro entre nós. Cumpre lembrar que Machado de Assis, nosso principal romancista, a exerceu com brilho e eficácia, além de se dedicar com menor êxito à dramaturgia. Depois dele, Arthur Azevedo, essencialmente dramaturgo, se aplicou também na atividade crítica, e foi o principal lutador pela construção do Teatro Municipal do Rio. Oswald de Andrade, um dos criadores do modernismo brasileiro, desempenhou na juventude o papel de crítico do



-10-

Diário Popular.

De acordo com os princípios revolucionários do modernismo, que procurou liquidar o que julgava má herança do passado, ele publicou, com o título "Renascimento do teatro", em 1944, no Correio da Manhã carioca, um comentário cheio de estímulo, do seguinte teor: "Quando mais nada se esperava do teatro nacional, estabilizado num atraso teimoso, pelo brilho, capacidade, e demais virtudes de seus dirigentes e profissionais, ~~veio~~ eis-lo que ressurgiu numa inesperada forma sob o aspecto de tentativa de um grupo intelectual. Pelo esforço de um de seus líderes da troupe universitária daqui, o Sr. Lourival Gomes Machado, São Paulo irá em breve conhecer esses ótimos Comediantes, saídos da matriz fecunda de Álvaro Moreyra e que, com Santa Rosa e Brutus (Pedreira), acabam de dar aí no Municipal (refere-se ao Municipal do Rio), a prova multiforme de sua mestria. Não assisti Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues, a revelação da temporada. Mas conheci-o pessoalmente e, quando vejo um modernista preocupado com Shakespeare, sinto nele pelo menos um trabalhador que enxerga o seu caminho." Oswald vai adiante: "São

-12-

Paulo espera o Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues".

A seção "Telefonema", que ele mantinha no Correio da Manhã do Rio, demonstra, em 29 de abril de 1948, a mesma expectativa simpática: "A temporada teatral deste ano prosseguirá aqui (em São Paulo) com um importante acontecimento - a apresentação de Os Comediantes de Santa Rosa. Eles mostrarão o já célebre Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues. Depois virão Dulcina e Odilon, ~~era~~ na sua fase séria, oferecendo com grande êxito, ao que dizem, Bernard Shaw e Giraudoux. De repente, revela-se no Brasil uma capacidade de compreensão dos atores, da crítica e do público, que não deixavam suspeitar as pachouchadas que alimentaram durante um século a nossa triste rübalta".

Contradizendo essa abertura de espírito, Oswald procurou destruir qualquer mérito do texto rodriguiano, em crônica de 29 de janeiro de 1949, qualificando-o de fescenino. Passo a citar o comentário: "Uma das maiores provas do nosso baixo nível intelectual é a importância que assumiu no teatro deste últimos tempos o Sr. Nelson Rodrigues. Gente de responsabilidade se deixou levar pelo fescenino Vestido de Noiva entreaberto

-12-

sabendo que o Sr. Nelson Rodrigues é o folhetinista medíocre que usa o pseudônimo Suzana Flag, a crítica acolheu as orelhas de asno com que saudou sua estrepitosa aparição. Estrepitosa por causa da montagem que lhe deram Os Comediantes e da facilidade de se compreender através de alguns sustos cênicos uma simples notícia de jornal que foi seu primeiro enredo. Não serei eu quem vá querer moralizar seja o teatro, seja o Sr. Nelson Rodrigues. Atingi bastante displicência ~~na~~ na minha longa carreira ante aberrações de qualquer natureza. Sou apenas inimigo da completa parvoíce literária do autor de Album de Família. Não há uma frase que se salve em todo o cansativo texto de seus dramalhões. De modo que incomodar gente séria e ocupada para censurar mais uma grosseira patacoada do Sr. Nelson Rodrigues é abracadabrante".

Por esse comentário passional, não é difícil concluir que o ótimo dramaturgo de O Rei da Vela, ~~entre~~ entre outras obras meritórias, de vários gêneros, não tinha vocação para a crítica. Faltava-lhe um equilíbrio mínimo para desempenhá-la. Um espetáculo não pode ficar à mercê do humor do comentarista. Mesmo

-14-

vidade.

Oposto ao temperamento oswaldiano, e portanto com os recursos fundamentais para a tarefa crítica, foi Décio de Almeida Prado, mestre de todos que o secundaram, como comprova sua longa carreira no jornal O Estado de S. Paulo, consubstanciada nos livros Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno, Teatro em Progresso e Exercício Findo, relativos respectivamente aos anos de 1947 a 1955, 1955 a 1964 e 1964 a 1968.

No prefácio da última coletânea, Décio expôs o seu ideário estético, assim resumido: "o meu esforço crítico, durante a representação e enquanto escrevia, organizava-se com a intenção de entender bem o que os outros falavam, esposando momentaneamente aquele determinado universo de ficção, com as suas leis próprias. Acreditava no destino com os gregos, na Divina Providência com os cristãos, no determinismo com os naturalistas, no materialismo com os naturalistas, no materialismo histórico com os marxistas". Esse princípio não admitia também nenhum preconceito: "Se a peça se propunha como puro divertimento, julgava-o enquanto tal, acreditando que essa é ou pode

-15-

ser uma das funções do teatro”.

Tamanha abertura contraria o proselitismo abraçado por Emile Zola, advogado da implantação dos postulados naturalistas, ou por Bernard Shaw, que lutou para forçar a aceitação de Ibsen e do teatro de idéias. Ganha a batalha, o crítico escreve no vazio, a menos que descubra nova bandeira para ser alçada.

Embora, nesse campo, todo cuidado seja pouco, o crítico não pode abdicar de suas convicções. Há um natural desenvolvimento do teatro, que ele ganha em acompanhar. Até a década de quarenta do século passado, reinava no espetáculo o primeiro ator, em geral empresário e chefe da companhia. Os outros figuravam no palco, para dar-lhe a deixa. O centro do proscênio, local privilegiado para a visão do público, era sua propriedade. Mesmo que um coadjuvante, em determinada cena, participasse de um diálogo fundamental, não se alterava a marcação.

O problema foi superado com o advento do encenador, no final do século XIX, nos países mais avançados. Assim como o dramaturgo era o autor do texto, o encenador reivindicava a autoria do espetáculo. Essa atitude importou em grande avanço estético.

-16-

tanto o perfeito movimento do elenco em cena, como a adequação obrigatória dos cenários, dos figurinos e da luz.

Cabe lembrar, por outro lado, que o público se tornou cada vez mais preparado, não aceitando o atraso. Os ricos viam bom teatro na Europa e nos Estados Unidos, enquanto desprezavam o palco nacional, dedicado aos menos exigentes.

Por absurdo que pareça, as conseqüências da 2ª Grande Guerra, que se estendeu de 1939 a 1945, foram extremamente benéficas para o teatro brasileiro. Ainda em seu curso, o polonês Ziembinski, fugindo da França ocupada, aportou no Rio de Janeiro em 1941. Findo o conflito, diversos italianos, sem perspectivas em seu País, vieram para o Brasil, a convite do industrial Franco Zampari, empresário do Teatro Brasileiro de Comédia. O primeiro a colaborar conosco foi Adolfo Celi, depois de uma passagem pela Argentina. Para dividir a responsabilidade do trabalho, ele chamou Luciano Salce, seu colega de escola, e depois Flaminio Bollini Cerri. Maria Bella Costa e Sandro Pollo-ni, que edificaram a sua casa de espetáculos em 1954, ano do 4º Centenário de São Paulo, trouxeram o cenógrafo Gianni Ratto, titular do Piccolo Teatro de Milão, que desejava a oportunidade de também dirigir. O repertório, pelas características do público, era eclético, oferecendo desde os clássicos até os norte-americanos e os nomes populares do boulevard. Não familiarizados

-18-

com a dramaturgia brasileira, esses encenadores raramente apelavam para ela, com exceção de Gianni Ratto, que de imediato lançou A Moratória, de Jorge Andrade, e foi o único italiano a permanecer entre nós.

Impuseram-se os brios nacionais e José Renato, egresso da Escola de Arte Dramática de São Paulo, abriu o Teatro de Arena, o primeiro do gênero na América do Sul. Diz-se que ele era, de início, um TBC pobre, porque o palco circular dispensava os cenários e a arquibancada não ostentava o luxo das potróneas. O Arena passou a ter importância histórica a partir da estreia de Eles Não Usam Black-tie, de Gianfrancesco Guarnieri, brasileiroíssimo, embora vindo criança da Itália. Com a valiosa colaboração do carioca Augusto Boal, que havia estudado nos Estados Unidos com o historiador John Gassner, José Renato acolheu no Arena a dramaturgia brasileira, adotada depois em diversos conjuntos, inclusive os do Rio.

~~Outro elemento, fundamental, junta-se a essa equação. Como levantar uma produção, que requer um mínimo de despesas? O Teatro Brasileiro de Comédia~~ Outro elemento, fundamental, junta-se a essa equação. Como levantar uma produção, que requer um mínimo de despesas? O Teatro Brasileiro de Comédia

-48-

o criador das Bienais de Artes Plásticas, e também de vários amigos. Sandro Polboni conseguiu reunir fundos para erguer o Teatro Maria Della Costa, bem como Sérgio Cardoso para a construção do Teatro Bela Vista.

Os governantes que ignoram o papel do teatro talvez nunca souberam que ele foi subsidiado, desde a Grécia do século V a.C. Atenas realizava oficialmente seus festivais e, se faltavam recursos, os cidadãos mais ricos os suplementavam. Daí o exemplo que até hoje serve de espelho para o mundo inteiro.

Na Europa, o teatro sério, a exemplo da Comédie Française e do Piccolo Teatro de Milão, para só mencionar os mais conhecidos no Brasil, recebe verba orçamentária, nos mesmos termos das outras funções públicas. Alega-se que, nos Estados Unidos, a situação é diferente, e seria esse o nosso modelo.

Evoque-se, porém, que ao ocorrer a terrível crise de 1929, o Governo norte-americano interveio prontamente, assegurando a continuidade dos espetáculos. E se ele não precisa agora despende verba própria, esse encargo está nas mãos de grandes fundações, voltadas para o aprimoramento cultural do povo, o que

-19-

A crítica, entre nós, foi pioneira na luta para obter das autoridades o reconhecimento do valor do teatro, dando-lhe um status digno. A Comissão Estadual de Teatro de São Paulo, fruto seu, estimulou também a construção de casas de espetáculos, colaborou com verbas para o funcionamento da Escola de Arte Dramática, fundada pelo espírito público de Alfredo Mesquita, que nela consumiu as suas economias, conseguindo depois, ~~com~~ com o ^{seu} ~~seu~~ prestígio pessoal, que ela fosse incorporada à Universidade de São Paulo, na Escola de Comunicações e Artes. E, ~~destituídos de São Paulo~~ como membros da Comissão, os críticos se empenharam para que fossem disseminados os livros da didática especializada, elevando o nível das montagens e dos espectadores.

Creio não haver dúvida a respeito da importância da crítica, nesses múltiplos setores. Mas o crítico não é ~~autônomo~~ autônomo. Ele depende do veículo a que serve. Não me refiro a nenhuma ~~linha~~ linha editorial, que acompanharia a ideologia de seus superiores hierárquicos. Por certo, não se justifica um crítico fazer proselitismo político, já que são múltiplas

-99-20

Não vou esconder que, certa vez, comentei numa revista um espetáculo, fazendo-lhe muitas restrições. Eu desconhecía que o editor era inimigo do dramaturgo e, não satisfeito com os meus adjetivos, agravou-os violentamente. Como não se tratava de matéria assinada, ele julgava ser um direito seu. Argumentei que a classe teatral sabia que o comentário era meu, e eu não poderia assumi-lo naqueles termos. Propus que a revista, no número seguinte, esclarecesse não ser eu o autor, e me recusei a receber o pagamento. Autoritário, o editor não aceitou o meu pleito, e de imediato eu me demiti.

Com meu amigo Décio de Almeida Prado, aconteceu um problema talvez mais grave, que reproduzirei nos mesmos termos que já publiquei: "O afastamento abrupto de Décio da militância crítica, após 22 anos de colaboração ininterrupta no Estado, deveu-se a um episódio lamentável, que deixou feridas nunca cicatrizadas. Membros da classe teatral, desejando vingar-se da sustentação dada pela empresa aos primeiros tempos do golpe militar de 1964, aproveitaram-se do pretexto de um suposto ~~apoio~~ apoio à Censura para devolver o Prêmio Saci concedido aos "melhores"

-20-

se sentiu pessoalmente atingido, e deixou a crítica. Ora, o jornal era contra a censura, todos os redatores ligados ao teatro também eram, e atribuo a bravata ridícula à imaturidade política de parte do teatro, que preferiu atirar ao lixo um seu aliado.

Lamentei, como certamente a maioria dos leitores, o afastamento de Décio da função crítica. Por outro lado, ele foi benéfico, na medida em que lhe deu o tempo necessário para desenvolver o papel de eminente historiador do teatro brasileiro, com livros sobre João Caetano, Procópio Ferreira, Anchieta e Alencar, e o nosso drama romântico.

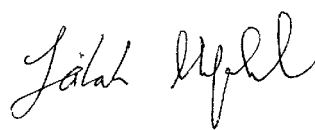
Vou levantar, agora, um tema polêmico. Em que medida o crítico pode relacionar-se com o teatro profissional? Quando me iniciei no ofício, mais de um crítico trabalhava também como publicitário de uma companhia. Longe de mim sugerir que houvesse uma forma de suborno para provocar elogios. Até prova em contrário, acredito na honestidade alheia. A questão é de outra ordem. Se o público sabe que ele é funcionário da empresa, desaparece a sua credibilidade. Sua opinião não conta, de forma nenhuma, e não se sustenta a crítica sem respeito ao seu conteúdo.

-21- ✕

Caberia ainda discutir a posição da crítica em face do poder público. Isso é, seria legítimo o crítico participar da distribuição de verbas oficiais? Não tenho dúvida em afirmar que sim. O juízo crítico creio ser fundamental para que não se cometam injustiças, privilegiando o mau e valorizando o ruim.

Com esse critério, a crítica Bárbara Heliodora dirigiu o Serviço Nacional de Teatro, sem que pudesse ser acimada de parcialidade. Décio de Almeida Prado presidiu mais de uma vez a Comissão Estadual de Teatro de São Paulo, e suas decisões, apoiadas no parecer de seus membros, sempre foram respeitadas.

Não sou vaidoso a ponto de pensar que nunca tenha errado, tanto no serviço público como na crítica. Sei, pelo estudo da História do Teatro, que os críticos muitas vezes se enganaram, e provavelmente me incluo entre eles, embora não me recorde nada de que deva arrepender-me. É que julgo o amor pelo teatro e a boa fé as qualidades primeiras da função de crítico.



BREVE CURRÍCULO DE SÁBATO MAGALDI*

Sábato Magaldi (S. Antonio M.), crítico teatral, jornalista, professor, ensaísta e historiador, nasceu em Belo Horizonte, MG, em 9 de maio de 1927. Eleito em 8 de dezembro de 1994 para a Cadeira n. 24, na sucessão de Cyro dos Anjos, foi recebido em 25 de julho de 1995, pelo acadêmico Lêdo Ivo.

Bacharel em Direito pela Universidade de Minas Gerais, em 1949, obteve o certificado de Estética da Sorbonne, em 1953, com bolsa de estudos concedida pelo Governo francês.

Iniciando-se na administração pública em 1948, no Rio de Janeiro, chefiou o gabinete do Departamento de Assistência do Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado, então dirigido por Cyro dos Anjos, sendo depois chefe de Divisão e Procurador da entidade

Foi crítico teatral do Diário Carioca de 1950 a 1953. Transferindo-se para São Paulo, nesse ano, a convite de Alfredo Mesquita, passou a lecionar História do Teatro na Escola de Arte Dramática, onde criou, em 1962, a disciplina de História do Teatro Brasileiro. Redator do jornal O Estado de S. Paulo, de 1953 a 1972, tornou-se, em 1956, titular da coluna de Teatro de seu Suplemento Literário. Foi redator-chefe e crítico teatral da revista Teatro Brasileiro, que se publicou em São Paulo (nove números, de novembro de 1955 a setembro de 1956); crítico teatral do Jornal da Tarde, desde sua fundação, em 1966, aposentando-se do cargo em fins de 1988, crítico teatral da revista Visão, de 1968 a 1975.

Professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, desde 1970, doutorou-se na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, em 1972, com uma tese sobre “Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações”. Prestou, em 1985, concurso para professor adjunto, tornando-se, em março de 1988, professor titular de Teatro Brasileiro.

Foi o primeiro secretário municipal de Cultura de São Paulo, de abril de 1975 a julho de 1979, na administração Olavo Egydio Setúbal; criador, junto com o cenógrafo Aldo Cravo, das Bienais de Artes Plásticas de Teatro, realizadas no quadro das Bienais de São Paulo; primeiro representante do Serviço Nacional de Teatro, em São Paulo, na administração Edmundo Moniz; membro da Comissão Municipal de Teatro de São Paulo e, várias vezes, da Comissão Estadual de Teatro; membro do Conselho Federal de Cultura de 1975 a 1985, licenciando-se, para lecionar em Paris; membro do Conselho Cultural da Coordenadoria Cultural da Universidade de São Paulo, do qual se licenciou, em 1989, para lecionar em Aix-en-Provence.

Nos anos letivos de 1985-86 e 1986-87, lecionou, como professor associado, no Instituto de Estudos Portugueses e Brasileiros da Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle), e, nos anos letivos de 1989-90 e 1990-91, também

como professor associado, no Instituto de Estudos Portugueses e Brasileiros da Universidade de Provence, em Aix-en-Provence.

Proferiu conferências e deu cursos, em épocas diversas, no Chile, na França, na Alemanha, na Itália, em Portugal e na Áustria, além de numerosas cidades brasileiras.

Recebeu os seguintes prêmios: Medalha de Ouro da Associação Paulista de Críticos Teatrais como Personalidade Teatral de 1962; Prêmio Jabuti de Teatro, da Câmara Brasileira do Livro, em 1963 e 1965; Medalha do Mérito Literário, categoria Teatro, do PEN Clube de São Paulo, em 1972; Prêmio Especial de Teatro da Associação Paulista de Críticos de Artes, em 1976; Prêmio Personalidade das Artes Plásticas, da Associação Paulista de Críticos de Artes, em 1976; Prêmio Molière (Especial) da Air France, em 1976; Medalha de Honra da Inconfidência, do Governo de Minas Gerais, em 1982; Menção especial da Associação Paulista de Críticos de Artes, em 1988; Troféu Mambembe em São Paulo, da Fundação Nacional de Artes Cênicas, na categoria: Grupo, Movimento ou Personalidade; Troféu Mambembe no Rio de Janeiro, da FUNDACEN, na categoria: Grupo, Movimento ou Personalidade; Prêmio Sérgio Milliet de Ensaio, da União Brasileira de Escritores, em 1988; Prêmio Jorge Andrade (destinado ao Melhor Ensaio sobre Dramaturgia), da Associação Brasileira de Crítica Literária, em 1988; Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de obra, em 1990; Prêmio por “relevante desempenho na área de pesquisa” na Escola de Comunicações e Artes, concedido pela Reitoria da Universidade de São Paulo, em 1993; Prêmio Especial da Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais de São Paulo, em 1994; Homenagem do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo, em 1995; Prêmio da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, em 1995.

Títulos honoríficos: Chevalier des Arts et Lettres do Governo Francês, em 1967; Chevalier de l’Ordre National du Mérite do Governo Francês, em 1979.

Obras: Panorama do teatro brasileiro (1962); Temas da história do teatro (1963); Aspectos da dramaturgia moderna (1963); Iniciação ao teatro (1965); O cenário do avesso (1977); Um palco brasileiro (O Arena de S. Paulo) (1984); Néelson Rodrigues: dramaturgia e encenações (1987); O texto no teatro (1989).

Participação em obras coletivas:

O período moderno, com o capítulo “O teatro moderno” (1981); Literatura brasileira: Ensaio — Crônica, teatro e crítica, vol. I, com o capítulo “O texto no moderno teatro brasileiro” (1986); Brecht no Brasil — Experiências e influências, com o capítulo “O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação” (1987); Sobre Anatol Rosenfeld, com o capítulo “O crítico de teatro” (s.d.); O teatro através da história. Vol. II. O teatro brasileiro, com o capítulo “Dramaturgia brasileira moderna”

(1994); Homenagem a Décio de Almeida Prado, com o capítulo “Saudação” (1995). Autor de cerca de 30 prefácios de peças e estudos sobre teatro.

Direção e consultoria de coleções:

Direção e organização da Série Teatro Universal da Editora Brasiliense de São Paulo, constante de 34 volumes de peças, publicadas de 1965 a 1969; organização e introdução do Teatro completo de Néelson Rodrigues, publicado em 4 volumes (1981 a 1989); organização geral e prefácio do Teatro completo de Nelson Rodrigues, em um volume (1993); direção da coleção “O Melhor Teatro”. Volumes aparecidos: Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e CPC.

Consultor da Enciclopédia Abril. Autor do verbete sobre o Teatro Brasileiro, na Enciclopédia Mirador Internacional. Autor do verbete sobre o Teatro Brasileiro, no Dictionnaire des Littératures des Presses Universitaires de France. Autor do capítulo sobre o Teatro Brasileiro, para uma História das Literaturas de Língua Portuguesa no Mundo, publicada na Itália, em Portugal e na França. Co-autor, junto com Maria Thereza Vargas, de Cem anos de teatro em São Paulo, em quatro números do Suplemento do Centenário do jornal O Estado de S. Paulo. Organizador, junto com Décio de Almeida Prado, do Dossiê Teatro, publicado no número 14 da Revista USP — junho a agosto de 1992.

www.academia.org.br