

TBC:
O LUGAR DA TRADUÇÃO NA EVOLUÇÃO DO TEATRO
NO BRASIL

ALINE RODRIGUES

ALINE RODRIGUES

**TBC:
O LUGAR DA TRADUÇÃO NA EVOLUÇÃO DO TEATRO
NO BRASIL**

Monografia submetida ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês elaborada sob a orientação da Profa. Dra. Maria Clara Castellões de Oliveira.

Juiz de Fora
Faculdade de Letras da UFJF
Julho de 2008

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Clara Castellões de Oliveira (orientadora)

Profa. Dra. Enilce do Carmo Albergaria Rocha

Profa. Virna Lucia Coutinho Schmitz

Faculdade de Letras da UFJF
Juiz de Fora, Julho de 2008

*Dedico o presente trabalho
à Profa. Dra. Maria
Castellões de Oliveira, que
com carinho e delicadeza
me conduziu nessa
pesquisa, acreditando em
minha capacidade e
possibilidade de renovação
perante as dificuldades da
vida.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I	
A TRADUÇÃO NA EVOLUÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO ATÉ OS ANOS 30 DO SÉCULO XX	10
CAPÍTULO II	
A POLÍTICA ESTADO-NOVISTA E O DESENVOLVIMENTO DO TEATRO BRASILEIRO	24
CAPÍTULO III	
O TBC: HISTÓRIA E TRADUÇÃO	35
3. 1. O desenvolvimento doTBC	36
3. 2. A tradução no contexto do TBC	43
3. 3. A ascensão da dramaturgia nacional a partir do TBC	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
REFERÊNCIAS.....	66
ANEXOS.....	69

INTRODUÇÃO

A história do teatro no Brasil teve início no século XIV, no período colonial, quando a dramaturgia feita na Europa, especialmente em Portugal, foi introduzida no contexto brasileiro, dando partida a um longo caminho de desenvolvimento do campo teatral e literário, através da influência marcante da arte estrangeira.

Durante o século XVIII, com a construção de casas de espetáculos, o teatro brasileiro sofreu alguns avanços. No entanto, foi somente a partir do século XIX, que importantes manifestações artísticas se desenvolveram na cidade do Rio de Janeiro, então capital do Império. Aos poucos o teatro nacional foi se desenvolvendo naquele contexto e obras de dramaturgos nacionais, como Martins Pena, foram aparecendo, caracterizando os primeiros passos em direção à formação de uma arte nacional.

A forte presença de companhias européias Brasil, no início do século XX, influenciou, sobremaneira, a forma de fazer teatro, assim como introduziram uma dramaturgia feita no exterior, constituindo modelos a serem copiados pelos artistas nacionais. Nos fim dos anos 30 e início dos anos 40 daquele século, uma classe de artistas amadores passou a considerar a dramaturgia produzida do país, até aquele período, de pouca qualidade. As antigas manifestações teatrais como o *vaudeville* e o teatro de revista, representações improvisadas, até mesmo trazidas pelos europeus, já não correspondiam aos desejos de reforma estética daqueles artistas, que perceberam no próprio avanço do teatro mundial, novos rumos para o teatro no Brasil.

O surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em São Paulo, em 1948, representou um marco na história do teatro brasileiro, responsável pela reforma referida acima, realizada através de um grande número de encenações de obras provenientes do exterior. A atividade tradutória, portanto, representou elemento essencial para a concretização da linha de trabalho assumida por aquele grupo.

O presente trabalho tem o objetivo de avaliar como se deu a tradução, especialmente no contexto de TBC, a partir da trajetória do teatro no país, que foi caracterizada pela presença estrangeira, desde o início, tendo em mente os sistemas de patronagem em operação nesse âmbito. Pretendemos, assim, defender a hipótese de que a tradução colaborou para a remodelação do sistema teatral brasileiro, principalmente, durante a existência do TBC, até a consolidação de uma literatura dramática nacional, nos anos 60. Também pretendemos que este estudo venha a contribuir para uma historiografia da tradução no Brasil, tornando-se documento para pesquisas posteriores. É importante enfatizar que, em 2004, no âmbito do Bacharelado em Letras com Ênfase em Tradução – Inglês da UFJF, foi defendida uma monografia de conclusão de curso, intitulada *Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, no Contexto Norte-Americano*, de autoria de Jesus Ribeiro. O presente trabalho, nesse sentido, expande algumas das questões acerca da tradução no contexto do teatro contidas na referida monografia, enfatizando a posição de destaque que a atividade tradutória pode vir a ocupar na expansão dos sistemas lingüístico-culturais dos quais os novos textos farão parte.

No primeiro capítulo, abordaremos brevemente a história do teatro brasileiro desde o período colonial até os anos 30 do século XX. Durante esse longo período de tempo, o teatro recebeu influência da dramaturgia européia, merecendo destaque o intenso número de peças de origem francesa traduzidas para a encenação do Brasil. Chamaremos atenção para o fato de um grande número de companhias estrangeiras ter se apresentado e um significativo contingente de imigrantes no período pós-guerra terem estabelecido, aqui, suas bases. Novas idéias e diversas experiências no campo artístico trazidas por alguns desses indivíduos contribuíram para o crescimento cultural do país. Ressaltaremos a mudança ocorrida no início do século XIX, quando a cidade de São Paulo se firmou como um importante pólo cultural e industrial dividindo, com o

Rio de Janeiro, o espaço das representações artísticas, vindo a ser a sede dos amadores e mais tarde do TBC.

No segundo capítulo daremos ênfase à política de patronagem exercida pelo Estado Novo durante o período anterior à formação do TBC, com o objetivo de compreendermos o panorama cultural preexistente no país, as formas de incentivo governamental, as principais questões que envolveram a classe artística em São Paulo e no Rio de Janeiro, culminando na concretização do projeto estético almejado pelos amadores, sendo realizado fora dos moldes de censura e controle vigentes no regime estado-novista.

No terceiro capítulo, trataremos da história do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), as características de sua estrutura e suas contribuições para o cenário teatral brasileiro. Num segundo momento, abordaremos questões concernentes ao trabalho de tradução realizado para as encenações realizadas na sede do grupo. Em seguida, discutiremos a fase final do TBC, quando a literatura dramática nacional recebeu maior incentivo, devido aos acontecimentos políticos no início dos anos 60, para, então, compreendermos como as encenações de obras estrangeiras, possibilitadas pela prática tradutória, representaram uma alavanca para o desenvolvimento do teatro nacional.

CAPÍTULO I

A TRADUÇÃO NA EVOLUÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO ATÉ OS ANOS 30 DO SÉCULO XX

Neste capítulo, traçaremos um panorama da evolução da dramaturgia no Brasil, destacando importantes momentos do teatro brasileiro desde as primeiras manifestações teatrais em território nacional até a década de 30 do século XX. Daremos ênfase à significativa presença estrangeira que, permeou, desde o início da formação do teatro brasileiro e da construção de uma dramaturgia nacional, o processo de desenvolvimento que se deu, principalmente, no Rio de Janeiro e São Paulo. Abordaremos períodos de crise e fragilidade ocorridos durante a evolução do teatro no Brasil. Serão utilizados os livros *Teatro: Uma Síntese em Atos e Cenas* de Olga Reverbel (1987); *Para Traduzir o Século XIX: Machado de Assis*, de Eliane Fernanda Cunha Ferreira (2004); *Intelectuais à Brasileira*, de Sérgio Miceli (2001), e *A Musa Carrancuda*, de Victor Hugo Adler Pereira (1998). A abordagem das questões aqui colocadas será realizada na perspectiva de compreender a importância da literatura traduzida na trajetória do teatro brasileiro, e para tal, recorreremos à teoria de Itamar Even-Zohar através de seu texto *The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem* (1978).

As primeiras manifestações teatrais no Brasil se deram no século XVI, durante o período de sua colonização, com a chegada dos jesuítas em 1549. Egressos do continente europeu, esses religiosos utilizaram o teatro como ferramenta de catequização dos índios. Um importante nome desse período foi o de Padre Anchieta, evangelizador e escritor de autos inspirados na literatura medieval, todos de cunho didático. Um deles é o *Auto de São Lourenço*, escrito em tupi-guarani, português e espanhol. Tal período representou o início da influência estrangeira no processo de construção de uma identidade cultural brasileira. Segundo Olga Reverbel, em *Teatro: Uma Síntese em Atos e Cenas* (1987), “o teatro brasileiro percorreu desde os tempos coloniais, um caminho de lento amadurecimento, buscando, ora nos moldes europeus, ora na própria vida brasileira, conquistar sua identidade nacional” (p. 102). A partir do

século XVII até a primeira metade do século XVIII, período em que o país esteve envolvido em seu processo de colonização e em batalhas de defesa de território, o teatro de cunho religioso, iniciado pelos jesuítas, manteve a predominância sendo que, havia poucos textos nacionais notáveis (p. 103).

Na segunda metade do século XVIII, aparecem as chamadas “Casas de Óperas”, construídas para a realização de representações várias. Segundo nos informa Victor Hugo Adler Pereira, em *A Musa Carrancuda* (1998), o primeiro teatro do Rio de Janeiro – com o nome de Casa de Ópera – foi inaugurado em 1763 e construído a mando do vice-rei D. Antônio Álvares. Mais tarde, em 1774, o segundo teatro construído, o Teatro Manuel Luiz, tornou-se hospedaria dos portugueses que compunham a comitiva de D. João VI. Pereira disse que, “desde o período colonial, a construção de casas de espetáculos e a determinação dos responsáveis por seu financiamento devem-se em grande parte ao prestígio pessoal que alguns indivíduos alcançaram junto às autoridades públicas” (p. 35). Mesmo com a construção de tais casas de espetáculos, o teatro brasileiro ainda não havia se firmado e não apresentava produções significativas. Segundo Reverbel, “as poucas informações que se têm sobre autores e obras, assim como a respeito de teatros e elencos, levam-nos a afirmar que o vazio, sob o prisma da dramaturgia, permaneceu até o século XIX” (1987, p. 105).

Com a vinda da família portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808, o teatro nacional começou a vivenciar alguns progressos. O panorama cultural do início do século XIX foi avaliado por Pereira neste trecho:

Registram-se nessa época, paralelamente à tentativa de implantar casas de espetáculos no Rio de Janeiro, manifestações teatrais populares ao ar livre e representações nas igrejas. Sabe-se que as primeiras casas de espetáculos construídas com o auxílio do governo nesta cidade apresentaram manifestações que podem ser caracterizadas como populares, além do repertório teatral consagrado no exterior. (1998, p. 36)

Naquele momento, companhias teatrais européias, trazendo peças de diferentes gêneros, passaram a se apresentar no Rio de Janeiro, que ia se configurando como pólo eminente da cultura brasileira e centro das atenções políticas do país. O Império instaurou mecanismos de subvenção governamental ao teatro, estimulando de forma mais seletiva as companhias que começaram a se especializar no repertório estrangeiro (PEREIRA, 1998, p. 37). A principal iniciativa do governo foi a criação do Conservatório Dramático Brasileiro, em 1843, órgão criado para “animar e excitar o talento nacional para os assuntos dramáticos e para as artes acessórias” (p. 37), e ao mesmo tempo, censurar certas produções teatrais realizadas na corte. Era também função do Conservatório, do qual fizeram parte escritores e tradutores como Machado de Assis, Martins Pena e Odorico Mendes, regulamentar a utilização da língua portuguesa nas peças nacionais assim como nas traduzidas. Nesse sentido, o Conservatório apresentou-se como um aparelho burocrático de formação ideológica da elite imperial, o qual privilegiava a encenação de peças estrangeiras, na medida em que estas correspondiam aos interesses da corte. Segundo Pereira, além do Conservatório, havia outros órgãos de competência censora atuando sobre o teatro e criticando os sistemas de controle existentes no Brasil desde sua colonização até o Império. Ele afirmou:

Desde a época colonial, alternaram-se os empresários particulares e o poder público no financiamento de atividades teatrais. [...] O governo instituía normas para a aplicação das verbas pelas companhias, para o comportamento do público, para o trabalho dos atores, mas a competência jurídica dos instrumentos encarregados de fiscalizar seu cumprimento não ficava claramente estabelecida, dando margem a descentendimentos e contradições. A polícia, os inspetores e o Conservatório Dramático (associação particular que se tornou instrumento da administração pública no Império) interferiram de forma desordenada no teatro, disputando uma parcela do poder de censurar e proibir. (1998, p. 35)

É mister ressaltar que a influência estrangeira na cena teatral brasileira desde o Brasil colonial, seja devido às encenações de textos da dramaturgia européia, seja pela atuação de atores estrangeiros, não inviabilizou a existência de produções nacionais. Em 1838, surgiu a primeira tragédia escrita por um brasileiro - a peça *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães – considerada por Reverbel um marco histórico para o teatro brasileiro (1987, p. 103). Também naquele ano foi encenada a peça *Juíz de Paz na Roça*, de Martins Pena, autor que, segundo Reverbel, “foi o criador da nossa comédia de costumes, rica fonte de grande parte das obras que realmente contam na literatura dramática brasileira” (1987, p. 103). No elenco, estava João Caetano, conhecido como o primeiro grande ator de teatro brasileiro, que, quando num momento em que atores estrangeiros dominavam a cena, conseguiu formar sua própria companhia em 1833. Segundo Reverbel, João Caetano representou “a imagem brasileira do gênio interpretativo” (1987, p. 103). Outros dramaturgos de notoriedade viriam a despontar mais tarde, entre eles, Gonçalves Dias, com a peça *Leonor de Mendonça*, datada de 1848, e Joaquim Manuel de Macedo, com *A Torre em Concurso*, de 1863. Desse período em diante, o Império caracterizou-se pela intensificação de representações teatrais.

No livro *Para Traduzir o Século XIX: Machado de Assis* (2004), Eliane Fernanda Cunha Ferreira destacou a grande efervescência cultural ocorrida no Rio de Janeiro durante o Segundo Império que perdurou de 1840 a 1889. Ferreira citou Leslie Berthel, dizendo que “a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro não somente abriu o Brasil economicamente, mas terminou com o isolamento cultural e intelectual. Houve um influxo de novos povos e novas idéias” (BERTHEL citada por FERREIRA, 2004, p. 47). Segundo ela, o cenário cultural, a partir do período referido acima, tinha como principais atrações da cultura brasileira, o teatro, a Ópera Nacional e

os saraus literários (p. 43). Um grande número de peças teatrais de origem francesa foi encenado naquele contexto.

De acordo com Ferreira, no Brasil oitocentista o francês era a segunda língua falada (p. 51). Durante o período do Segundo Império, a França representava, no Brasil, o grande referencial cultural, enquanto que a Inglaterra detinha o poderio econômico mundial. Daí, o grande número de peças francesas representadas no Rio de Janeiro, sendo algumas delas traduzidas e outras encenadas na língua original. Do livro *Retrato de Machado de Assis*, de José Maria Bello (1952), Ferreira extrai a seguinte informação: “O francês, muito mais do que hoje, era uma espécie de segunda língua nacional para as pequenas elites das cidades brasileiras, ainda que de medíocre nível de cultura. Franceses eram os romances mais lidos, francês era o comércio de luxo” (BELLO citado por FERREIRA, 2004, p. 51). As peças teatrais traduzidas, assim como textos poéticos, eram encenadas em saraus, espécie de encontros culturais festivos onde se reuniam escritores e intelectuais que queriam expor seus trabalhos artísticos (FERREIRA, 2004, p. 46). A presença da dramaturgia estrangeira no Brasil neste momento suplantou as produções nacionais. Segundo Ferreira:

Uma outra comprovação de que o cenário cultural do Segundo Império encontrava-se dominado por representações de peças teatrais estrangeiras eram os anúncios de jornais, em que encontramos dados para confirmar que as traduções eram uma constante, funcionando como um objeto de consumo na medida em que os empresários teatrais visavam ao lucro através das representações de peças estrangeiras que foram sucesso no exterior e que eram representadas no idioma de origem e em tradução. (FERREIRA, 2004, p. 53)

O mais importante tradutor de peças teatrais do período foi Machado de Assis, que, tendo traduzido dezesseis peças de teatro, foi também crítico de tradução. Machado acreditava que a intensa atividade tradutória era prejudicial à formação de um teatro nacional. Diego do Nascimento Rodrigues Flores, em seu artigo *Pastiches, paródias*,

paráfrases: Machado e a tradução de literatura no século XIX citou a seguinte argumentação de Machado: “Para que estas traduções enervando a nossa cena dramática? Para que esta inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade e cheias de equívocos, sensaborões às vezes, e galicismos, a fazer recuar o mais denodado francelho?” (ASSIS citado por FLORES).¹ Sua crítica recaía também sobre fato de terem surgido más traduções e ao trabalho indiscriminado de tradutores que somente estavam atendendo ao interesse de empresários da corte. Para o crítico a arte havia se tornado uma indústria. Embora tenha criticado o fato de o teatro brasileiro ter dependido de traduções, Machado de Assis, continuou sua atividade tradutória nos anos posteriores.

A partir desse contexto de predominância da dramaturgia estrangeira sobre a nacional, possibilitada pela intensa atividade tradutória ocorrida na segunda metade do século XIX, podemos compreender melhor o papel da literatura dramática traduzida para a sobrevivência do teatro naquele período. Itamar Even-Zohar, em *The position of Translated Literature within the Literary Polysystem* (1978), empregou o termo literatura traduzida não somente como um “termo convencional usado para abreviar o longo circunlóquio ‘o grupo de trabalhos literários traduzidos’, mas como uma denominação para um corpo de textos que é estruturado e funciona como um sistema” (p. 118, minha tradução).² Zohar salientou a importância de se estudar os textos traduzidos como “um sistema completamente participante da história do polissistema, como sua parte integral, relacionada a todos os outros co-sistemas” (p. 119, minha

¹ Informações extraídas do website: <http://www.revista.criterio.nom.br/artigo-pastiches-parodias-parafrases-machado-assis-traducao-literatura-seculo-xix-diego-nascimento-rodriques-flores.htm> capturado em 18/05/2008

² Texto original: “[...] I use the term “translated literature” not just as a conventional term to cut short the long circumlocution “the group of translated literary works”, but as a denotation for a body of texts which is structure and functions as a system”.

tradução).³ Ele sugeriu que o polissistema constitui-se de uma estrutura heterogênea e aberta que o configura necessariamente como um sistema múltiplo, um sistema composto de vários sistemas que se intersectam uns com os outros e se sobrepõem parcialmente, usando simultaneamente opções diferentes, e, no entanto, funcionando, como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes. Segundo o teórico, existem hierarquias dentro de um polissistema que são definidas pela dicotomia centro e periferia e que forças classificadas como centrípetas e centrífugas estão em constante embate, movimentando-se ora em direção ao centro do sistema, ora em direção a sua periferia. No caso da literatura traduzida, Even-Zohar afirmou que a mesma não mantém uma posição imutável a princípio, vindo a ocupar uma posição primária ou secundária dependendo de circunstâncias específicas que operam dentro do polis - sistema (1978, p. 120). Segundo ele:

Dizer que a literatura traduzida mantém uma posição primária é dizer que a mesma participa ativamente na modelação do centro do polissistema.[...] quando novos modelos estão emergindo, é provável que a tradução se torne um dos meios de se elaborar um novo repertório. Através de obras estrangeiras, elementos que não existiam antes são introduzidos na literatura alvo. (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 121, minha tradução)⁴

Zohar identificou três casos em que a literatura traduzida poderia vir a ocupar uma posição primária: (a) quando um polissistema ainda não se cristalizou, isto é, quando trata-se de uma literatura jovem, em processo de se estabelecer; (b) quando se trata de uma literatura periférica ou fraca, ou as duas coisas; e (c) quando ocorrem momentos de mudanças, crises ou vácuos literários em uma literatura. (1978, p. 121). A literatura traduzida pode ocupar uma posição secundária, no polissistema literário que a

³ Texto original: "I conceive of translated literature as system fully participating in the history of the polysystem, as an integral part of it, realated with all the other co-system".

⁴ Texto original: "To say that translated literature maintains a primary position is to say that it participates actively in modelling the centre of the polysystem.[...] when literary models are emerging, translation is likely to become one of the means of elaborating these new models".

abriga, quando representa um sistema periférico e de caráter epigônico, ou seja, quando assume uma função conservadora, não colaborando para inovações no centro do centro do sistema (p. 122). Even-Zohar também chamou a atenção para a hipótese de a literatura traduzida poder ocupar uma posição primária e uma posição secundária, simultaneamente. Segundo o teórico, sendo um sistema, a literatura traduzida é por si só estratificada, e as relações dentro do sistema são observadas a partir de um ponto estratégico dentro do sistema, o que significa dizer que, enquanto uma parte da literatura traduzida ocupa uma posição primária, outra pode estar ocupando uma secundária. Para exemplificar essa hipótese, Even-Zohar citou o caso do polissistema literário hebreu, quando no período entre-guerras, a literatura traduzida de língua russa ocupou uma posição primária, enquanto que obras traduzidas do inglês, alemão e polonês, assumiram uma posição secundária (1978, p. 120).

As hipóteses levantadas por Zohar nos permitem avaliar a segunda metade século XIX, período caracterizado pelo grande volume de textos dramáticos traduzidos, como um momento em que a literatura traduzida ocupou uma posição primária dentro do polissistema brasileiro de literatura dramática. As razões disso estão relacionadas ao segundo e ao terceiro caso apontados por Zohar: a literatura dramática brasileira naquele momento já havia percorrido seus primeiros passos, no entanto, era ainda fraca e periférica; além disso, havia um vazio literário, uma escassez de textos nacionais, o que ocasionou a necessidade de se recorrer ao repertório estrangeiro para que fosse preenchido tal vazio.

Além dos textos dramáticos franceses, outros textos provenientes de outras culturas foram encenados já no fim do século XIX, também colaborando para a constituição da literatura traduzida no Brasil naquele período. Em 1871, a companhia italiana Ernesto Rossi chegou ao Brasil e estreou a peça *Otelo*, de Shakespeare, pela

primeira vez aqui encenada. Mais tarde, a cultura italiana viria a assumir um lugar de maior destaque, porém, no teatro paulista. A cidade do Rio de Janeiro, primeira sede das principais manifestações teatrais, fora de fato, até então, o pólo cultural do país. Entretanto, já no final do século XIX, ela passou a dividir com São Paulo o lugar de referência das mais importantes encenações teatrais. Aos poucos a cidade passou a ser um centro cultural promissor do país.

Assim como se deu o desenvolvimento do teatro no Rio de Janeiro, o teatro paulista ergueu-se devido a forte presença de textos, autores e companhias estrangeiras. As primeiras manifestações do teatro em São Paulo surgiram por volta de 1875. Segundo Sábato Magaldi, em *Cem Anos de Teatro em São Paulo* (2001), na fase inicial de seu desenvolvimento cultural, a cidade de São Paulo recebia predominantemente espetáculos provenientes do Rio de Janeiro, além do grande número de companhias teatrais vindas da Espanha, Portugal e Itália. Um exemplo é a Companhia-Lírico Dramática Espanhola, de Zarzuelas (p. 10). Magaldi, ao avaliar o balanço do teatro brasileiro na década de 70 do século XIX, disse o seguinte: “contam-se nos dedos nesses anos as montagens de originais brasileiros” (2001, p. 13). São exemplos de peças brasileiras, *Amor por Anexins*, de Arthur de Azevedo e *O Fantasma Branco*, de Joaquim Manuel de Macedo, encenadas em 1877.

As peças estrangeiras eram encenadas na língua original na grande maioria das vezes. Magaldi citou em seu livro um comentário feito por Arthur Azevedo (1855 – 1908), tradutor escritor e também dramaturgo, de que “a Companhia do Fênix Dramático permitiu ouvir, afinal, no nosso teatro alguma peça em português! Este é um fato tão raro em nossa terra que devemos aguardar e saudar com íntimo regozijo”(AZEVEDO, citado por MAGALDI, 2001, p. 23). A presença de companhias dramáticas italianas marcou a história do teatro paulista e sua influência se estendeu a

todo o país. Isso se deu pela criação de sociedades de teatro amador em língua italiana, os *filodrammatici*, representados por um grupo de italianos imigrantes que tinham por objetivo divulgar idéias monarquistas, socialistas, católicas, anarquistas e republicanas. Os *filodrammatici* reuniam-se com a perspectiva de manterem a identidade italiana e preservarem o patrimônio do grupo através do espetáculo teatral. Os seus objetivos ultrapassavam o de mero entretenimento ou reunião social. Estimulados pelas visitas de grandes artistas – como Adelaide Ristori, Clara Della Guardia, entre outros – esses grupos, dos quais muitos se profissionalizaram mais tarde, empenhavam-se em manter vivo o espírito da *italianità*.

A partir da década de 90 do século XIX, companhias teatrais permanentes começaram a se instalar na cidade de São Paulo e alguns teatros foram inaugurados na cidade – um exemplo é o Politeama Nacional, inaugurado em 1892. A essa altura o Brasil era um país em crescimento. Uma crítica publicada no ESTADO DE SÃO PAULO em 1896 avaliou que: “O Brasil é de 89 para cá uma nação em progresso. Possui esplêndidos estabelecimentos de ensino. A indústria existe. O comércio prospera. As finanças concentram-se. A lavoura emancipou-se. O trabalho livre é uma realidade” (ESTADO DE SÃO PAULO citado por MAGALDI, 2001, p. 23). De acordo com Magaldi, só em 1911, vinte e uma companhias estrangeiras estiveram em São Paulo: onze italianas e seis portuguesas, duas alemãs e duas francesas (2001, p. 52). Os gêneros representados variavam entre comédias, dramas, operetas, revista e *vaudevilles*. Nesse mesmo ano foi inaugurado, em 12 de setembro, o Teatro Municipal.

A encenação de peças de autores estrangeiros trazia para o terreno teatral nacional inovações nem sempre compreendidas pela crítica da época. Em um momento em que as comédias de costume de Arthur Azevedo faziam sucesso significativo, encenações de autores como o norueguês Henrik Ibsen causavam estranhamento. Seus

personagens não eram compreendidos e sua obra responsável por causar mal-estar na crítica. Após a encenação de *Casa de Bonecas*, em 1899, pela Companhia Dramática de Teatro Moderno, os diretores Lucinda e Cristiano de Souza voltaram a encenar a obra do autor norueguês, em 1900. A seguinte crítica, publicada pelo ESTADO DE SÃO PAULO, foi citada por Magaldi: “Não pudemos, pois, compreender a exagerada admiração por Ibsen, cujo teatro, a nosso ver, além de ser superiormente imoral, dá vida real a uma representação falsa” (2001, p. 35). Desse fato podemos depreender uma importante questão: o teatro nacional deveria se modernizar, acompanhando as tendências da dramaturgia estrangeira, porém, nem sempre as tentativas de modernização eram bem-sucedidas. O teatro nacional estava se consolidando através do lento processo de se instituir companhias e produções nacionais, mas com a influência direta do teatro europeu, cujas temáticas e estilos eram estranho aos olhos de críticos brasileiros.

O século XX se iniciou com crises no cenário teatral brasileiro, ocorridas tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. Segundo Reverbel, durante os anos 20 o teatro atravessou uma fase de vazio não só no Brasil, mas também na Europa. Ele esteve ausente das comemorações da Semana de Arte Moderna em 22, na qual consagraram as modernas manifestações da pintura, da música e da literatura (1987, p. 106).

Os anos 30, de acordo com Décio de Almeida Prado, em *O Teatro Brasileiro Moderno* (2003), foram marcados por comédias de costumes, o teatro de revista e o teatro itinerante, cujo principal objeto era divertir (p. 26). Segundo Prado:

As primeiras tentativas de renovação partiram de autores que, embora integrados econômica e artisticamente no teatro comercial, dele vivendo e nele tendo realizado o seu aprendizado profissional, sentiam-se tolhidos pelas limitações da comédia de costumes. Pessoas, enfim, que, sem romper de todo com o passado, desejavam dar um ou dois passos à frente, mais no campo da dramaturgia que atuavam que no do espetáculo. (2003, p. 22)

Os nomes de Joracy Camargo e Renato Viana se destacaram devido às suas peças, *Deus lhe Pague*, de 1932, e *Sexo*, de 1934, respectivamente. Escritas no contexto cultural e social trazido pela Revolução de 30 - questões sociais ligadas à crise do café e ao rápido momento de derrota das oligarquias - e pelas revelações de Freud sobre questões de ordem emocional inerentes ao homem, representavam o ensejo de liberdade do início dos anos 30. Entretanto, o balanço feito por Prado, acerca da situação do teatro nas décadas de 30 não foi positivo e, de certa forma, podemos dizer que representou um período de tentativas frustrantes:

O balanço final da década de trinta não lhe é favorável. O teatro comercial, em seu nível mais ambicioso, não realizara nenhum de seus intentos estéticos ou de suas obrigações históricas: não resistiria ao impacto do cinema, perdendo continuamente terreno enquanto diversão popular; nada dissera de fundamental sobre a vida brasileira, não conseguindo passar adiante, como almejava certo momento, as mensagens revolucionárias de Marx e de Freud; e, sobretudo, não soubera incorporar as novas tendências literárias [...] como já havia acontecendo, de um modo ou de outro, com a poesia e com o romance. (2003, p.36-37)

Em São Paulo, em 1930, havia, de acordo com Magaldi (2001), somente oito teatros em funcionamento contra vinte e dois cinemas. “A concorrência do cinema obriga o teatro a fazer as mais diversas tentativas, no empenho de atrair público: espetáculos-relâmpago, cantos, encenações atraentes e lançamento de novos astros” (2001, p. 121). Prado afirmou que, “para salvar o teatro, urgia mudar-lhe as bases, atribuir-lhe outros objetivos, propor ao público – um público que se tinha de formar – um novo pacto: o de teatro enquanto arte, não enquanto divertimento popular” (p. 38). Uma espécie de mudança, segundo Prado, já havia ocorrido na França, na Rússia e nos Estados Unidos, lugares nos qual a situação do teatro se caracterizava por problemas e aspirações semelhantes aos do Brasil:

[...] um teatro excessivamente comercializado; grupos de vanguarda que não encontram saída a não ser à margem dos palcos oficiais, tendo sobre estes a vantagem de não necessitar tanto da bilheteria para sobreviver; a formação de um público jovem, que, correspondendo melhor as aspirações ainda mal definidas do futuro, acaba por prevalecer; e o ressurgimento triunfal do profissionalismo, proposto já agora em bases diversas, não só artísticas mas às vezes até mesmo econômicas e sociais. (PRADO, 2003, p. 38)

As mudanças seriam, então, realizadas por indivíduos que não pertenciam ao âmbito do teatro comercial; seria uma reforma empreendida por grupos amadores.

CAPÍTULO II

A POLÍTICA ESTADO-NOVISTA E O DESENVOLVIMENTO DO TEATRO BRASILEIRO

Neste capítulo, abordaremos questões relativas à política do Estado Novo, que exerceu controle significativo sobre a cultura brasileira, intervindo também no teatro e na determinação da dramaturgia encenada no período. Sob esse aspecto do controle governamental existente durante o regime, avaliaremos como se classificou tal sistema de poder ao qual esteve submetido o sistema da literatura dramática naquele momento, valendo-nos, para tanto, do conceito de patronagem, cunhado por André Lefevere em *The System: Patronage* (1992). Os dados históricos que servem de sustentação para o presente capítulo foram retirados do livro *Nova História Crítica* (2008), de Mario Schmidt. Utilizaremos para enriquecer o presente capítulo os livros *A musa carrancuda* (1998) de Victor Hugo Adler Pereira e *O teatro Brasileiro Moderno* (2003), de Décio de Almeida Prado, *TBC: crônica de um sonho* (1986) de Alberto Guzik e *Cem anos de teatro em São Paulo* (2001) de Sábato Magaldi.

O Estado Novo, período da história republicana brasileira que vai de 1937 a 1945, caracterizado pelo regime ditatorial, perpetrado pelo então presidente Getúlio Vargas, assumiu importante participação no desenvolvimento da cultura brasileira, intervindo também no teatro.

De acordo com Mário Schmidt (2008), alegando a existência de um plano comunista para a tomada do poder (Plano Cohen), Getúlio fechou o Congresso Nacional e impôs ao país uma nova Constituição, que ficaria conhecida depois como "Polaca", por ter se inspirado na Constituição da Polônia, de tendência fascista (p. 564). Era o início da ditadura no Brasil. O Golpe de Getúlio Vargas em 1937, foi articulado junto aos militares e contou com o apoio de grande parcela da sociedade, pois desde o final de 1935 o governo havia reforçado sua propaganda anti-comunista, amedrontando a classe média, preparando-a para apoiar a centralização política que, desde então, se desencadeava. A partir de novembro de 1937, Vargas impôs censura aos meios de

comunicação, reprimiu a atividade política, perseguiu e prendeu inimigos políticos, além de adotar medidas econômicas nacionalizantes.

No período anterior à implantação do regime estado-novista, isto é, no início da década de 30, ocorreu uma série de modificações políticas no país que já afetavam diretamente o setor cultural, atingindo a situação do teatro brasileiro. Em *Intelectuais à Brasileira* (2001), Sérgio Miceli mencionou que, desde o início da República no Brasil até o surgimento do Estado Novo, passou a existir no país um projeto de hegemonia política nacional no qual lutaram as oligarquias dos estados dominantes, basicamente os estados de Minas Gerais e São Paulo (p. 88). A dominação oligárquica, representada por grupos privilegiados que mantinham ligação direta com o Estado, recebendo apoio dele durante o período que vai da queda do Império à Revolução de 30, entrou em crise, provocando alterações no campo social e até mesmo na cultura do Brasil. Entre as transformações acarretadas pelos sinais de contestação ao regime oligárquico, podemos destacar as seguintes: crescente intervenção do Estado em setores da economia; aceleração dos processos de industrialização; consolidação da classe operária e de grupos de empresários; declínio político das oligarquias; expansão dos aparelhos do Estado e, no âmbito cultural, criação de cursos superiores, expansão das redes de instituições culturais públicas e o surto editorial na década de 30 (MICELI, 2001, p. 77). Ainda de acordo com Miceli, “a nova coalizão de forças à frente do estado procura de um lado, guardar distância em relação aos antigos grupos dirigentes, e de outro, imprimir suas marcas em todos os domínios da atividade ligados ao trabalho de dominação, em especial nos diversos níveis do sistema de ensino e no campo da produção e difusão cultural” (p. 78).

Após a tentativa das facções oligárquicas de assumir o poder central através de uma insurreição armada, veio a derrota da oligarquia paulista com a Revolução de 30,

instaurando-se, então, o governo provisório de Vargas (1930 – 1934) (Schmidt, 2008 p. 554). Segundo Miceli: “Ao longo dos primeiros anos do governo provisório de Vargas, a nova coalizão que detinha o controle do aparelho do Estado procurou, de um lado, assegurar um mínimo de condições econômicas com vistas a debelar a recessão econômica no setor exportador em seguida à crise internacional de 1929 e, de outro, minar as bases políticas da oligarquia tradicional” (p. 100).

Os antigos herdeiros das políticas oligárquicas, na tentativa de recuperação de suas forças, passaram, então, a patrocinar empreendimentos culturais, na crença de que o trabalho de intelectuais poderia ser transformado em instrumento de luta de acordo com seus interesses políticos. Foram criadas, no início dos anos 30, a Escola de Sociologia e Política; a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, no contexto da nova Universidade de São Paulo, e o Departamento Municipal de Cultura (MICELI, 2001, p. 100). No entanto, as possibilidades de recuperação do poder central da oligarquia acabaram devido ao golpe de Estado, em 1937, quando o Estado Novo foi instaurado.

A partir daí houve gradativa ascensão interventora do Estado. O estado de São Paulo estava se desenvolvendo no campo de produção cultural e transformava-se em um importante pólo de desenvolvimento industrial e intelectual do país. O teatro foi, portanto, diretamente afetado nesse período. Décio de Almeida Prado, em *O Teatro Brasileiro Moderno* (2003), comentou sobre o período do regime, considerando os reflexos para o teatro: “Com relação ao teatro, a perspectiva também mudara. A pequena abertura ensaiada logo após 1930 desaparecera. Caíra sobre nosso palco, tão acostumado à censura em seu penoso calvário histórico, um dos pesados regimes censórios que ele já conheceu” (p. 33). Um exemplo do tipo de controle exercido pelo Estado foi a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, com o

objetivo de centralizar e orientar a propaganda oficial na manutenção da imagem do governo.

Victor Hugo Adler Pereira e, *A musa carrancuda* (1998), analisando a situação do teatro durante o Estado Novo, esclareceu que existiam redes de relações políticas e econômicas que determinaram o funcionamento do teatro no período em questão. A partir da iniciativa de empreender a burocratização da cultura, a mesma, passou a ser compreendida como um bem de consumo (p. 24). No mesmo ano da implantação do novo regime político, foi criado o Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão subordinado ao Ministério da Educação e Saúde, que daria subsídio oficial à classe teatral. O órgão tinha como objetivo promover a formação profissional e conceder subvenções para a montagem de espetáculos teatrais. Tratava-se, portanto, de um órgão que representava, ao mesmo tempo, uma forma de incentivo ao teatro brasileiro e um meio de controle e censura sobre o mesmo. Segundo Pereira: “Como se deu nos diversos setores de produção cultural ou econômica, considerados prioritários pelos ideólogos do regime, a criação do mecanismo burocrático visava em princípio estimular a expansão, mantendo-a sob o controle e a orientação do governo” (p. 42). Embora não possuísse um tipo de controle policial à maneira do que foi exercido durante o Império, o SNT promovia a censura a *posteriori* do espetáculo teatral, ou seja, realizava-se concessão de prêmios, o que sugeria uma certa pressão para que houvesse a necessidade de futuras subvenções, ocasionando a constante dependência do apoio oficial do governo por parte da classe teatral. Em *Cem Anos de Teatro* (2001), Magaldi disse que “o governo entendia, por plano de cultura, incentivar o nacionalismo, através das grandes personagens da história brasileira” (p. 162). Nesse sentido, peças que abordavam questões históricas eram vistas com maior aceitação pelas autoridades.

Para melhor compreendermos a natureza censora do SNT e do DIP, com o propósito de apontarmos a relevância de suas atuações sobre o sistema da dramaturgia brasileira, recorreremos ao conceito de patronagem de André Lefevere. Em *The system: Patronage* (1992), Lefevere afirmou que “parece haver um controle duplo que controla o sistema literário para que ele não entre em descompasso com os outros sistemas dos quais a sociedade consiste” (p. 2). Um desses controles atua no interior do sistema literário e o outro age fora dele. O primeiro é representado pelos profissionais (críticos, revisores, professores e tradutores, encarregados de reprimir certas obras), interessados, a princípio, em questões de ordem poetológica. O segundo fator é representado pelos patrocinadores, que podem ser grupos de pessoas ou instituições diversas interessados em questões de ordem político-ideológica. De acordo com Lefevere, a patronagem “está geralmente mais interessada na ideologia da literatura do que em sua poética [...]” (1992, p.3). A patronagem, segundo o teórico, constitui-se de três componentes: o status, o econômico e o ideológico (p. 4). Quando os três são controlados por uma mesma instituição ou indivíduos, a patronagem é chamada não-diferenciada, à maneira dos tipos de controle público que caracterizou o início da formação teatral durante o Brasil Império (Conservatório Dramático Brasileiro). Já quando o componente econômico encontra-se dissociado dos demais componentes, isto é, quando o sucesso das obras independe do fator econômico ou não pressupõe status, a patronagem é chamada diferenciada. Visto isso, podemos dizer que, durante o Estado Novo, o sistema cultural brasileiro foi controlado por uma forma de patronagem não-diferenciada, devido à existência de órgãos que garantiam credibilidade a grupos que atendessem aos critérios de produção ideológica condizentes com o governo de Getúlio Vargas. No que diz respeito ao teatro, esses órgãos controlavam as produções teatrais por meio de concessão de verbas e prêmios.

Pereira (1998), para levantar questões relativas ao panorama do teatro durante o período do regime estado-novista, baseou-se em entrevistas realizadas pelo jornalista Daniel Caetano com a classe teatral, no ano de 1946, publicadas no DIÁRIO DE NOTÍCIAS. A partir dos depoimentos de seus entrevistados - artistas-empresários, produtores e diretores - colhidos imediatamente após o fim do Estado Novo, Pereira afirmou existir uma série de redes de relação de poder que tinham ligação direta com a política cultural empregada no período. Essa política cultural determinada pelo Estado Novo, aliada ao desenvolvimento de iniciativas privadas, atuara sobre a produção, divulgação e legitimação dos espetáculos (p. 21). Devido a isso, o setor teatral no Rio de Janeiro e em São Paulo passou a enfrentar problemas ligados diretamente a questões de ordens financeira e ideológica.

Como já foi dito anteriormente, no fim dos anos 30, uma série de grupos amadores defendeu um projeto de reformulação estética, que deveria se realizar em meio àquela forma de patronagem representada pelo Estado Novo. Segundo Guzik:

Algumas das questões colocadas naquele momento como desafios, cujas soluções pareciam viáveis diante das mudanças mais amplas na vida social e política, tornaram-se problemas crônicos e retornaram ciclicamente, desde então, às discussões sobre os rumos do teatro brasileiro: as dificuldades ocasionadas pela pouca escolaridade e o baixo nível cultural do público, as mazelas da corrupção e da incompetência na administração pública, a necessidade de contar com o auxílio dos órgãos públicos para sua sobrevivência e, por fim, a necessidade de se defrontar com um poder de censura arbitrário e discricionário. (1986, p. 33)

Desenvolveu-se uma problemática relacionada ao gênero teatral que deveria ser produzido pelas companhias da época a partir da perspectiva de obtenção de público e manutenção da qualidade artística dos espetáculos. Foi estabelecida, então, uma dicotomia entre dois gêneros teatrais: o “teatro sério” e o “teatro para rir”. O primeiro era considerado artisticamente superior e pouco aceito pelo público, enquanto que o

segundo era de grande aceitação popular. Dois exemplos de companhias que faziam o chamado teatro sério são a Companhia Dulcina-Odilon e Os Comediantes. Ambas buscavam representar um padrão de peças consideradas artisticamente superiores, embora elas fossem dificilmente aceitas pelo público.

Surgiram nesse período vários artistas-empresários, como Bibi Ferreira, que, juntamente com outros intelectuais, era responsável pela escolha do repertório, preocupada com o gosto do público. Ela foi um exemplo de iniciativa privada atuante sobre o sistema teatral brasileiro. As antigas formas de teatro, como as chanchadas, o teatro de revista e o *vaudeville* seriam, gradualmente, substituídos por peças de produção grandiosa, de grande repercussão mundial.

Era preciso, no entanto, que as mudanças no repertório e no estilo das peças não afetassem a ideologia do Estado. Os produtores de teatro passaram a enfrentar à seguinte contradição: deveria-se elevar o nível dos espetáculos sem que se impusesse um “teatro de arte”, de difícil compreensão para o público. Seria realizado, portanto, um projeto de caráter estético e não político e ideológico, e por isso, a iniciativa dos amadores em nada interferiu na propagação da ideologia estado-novista. Foi possível, então, obter ajuda financeira do governo. De acordo com Pereira (1998), para que o desejo de estabilização de um público pagante para o teatro de cultura fosse atendido, e uma formação intelectual do público fosse feita, a idéia encontrada foi garantir o auxílio do Estado para adotar medidas educativas para a população. O caminho foi assegurar o financiamento da bilheteria e promover o barateamento das entradas. Não podemos dizer, entretanto, que esse projeto estava subordinado ao sistema de patronagem não-diferenciada, pois os artistas-empresários obtinham certa liberdade na escolha do repertório que seria encenado. Aos poucos, a forma de controle arbitrária ia se

modificando, dando lugar a uma patronagem diferenciada atuando sobre os grupos teatrais amadores.

O projeto de atuação do teatro, que priorizava o público, tinha como fundamento a aspiração da modernização do teatro diante de uma realidade a ser enfrentada – a aceitação do público. A partir desse panorama, os intelectuais defensores da implantação do teatro de cultura, aquele que escapa ao mero entretenimento e à função comercial, passaram a se preocupar com a incorporação de textos importados, que exerceram atuação relevante naquele contexto. O crítico do DIÁRIO CARIOCA, Pompeu de Souza, entrevistado por Daniel Caetano, é citado por Pereira em *A Musa Carrancuda*: “sente-se que o público entende e quer bom teatro. Os empresários começam a sair do comodismo em que se encontram. Os autores já se envergonham, não produzem mais (você já notou que nunca apareceram tão poucos originais brasileiros como agora?)” (1998, p. 57).

Para o mesmo crítico, o desenvolvimento do teatro no Brasil teria como referência o pólo cultural estadunidense. A partir dos primeiros anos da década de 40, quando a 2^a. Guerra Mundial já se alastrava pela Europa, os Estados Unidos da América passaram a influenciar diretamente o Brasil, suplantando a soberania dos países europeus, principalmente da França, cuja influência cultural no país, se destacava até então. Sobre isso, comentou Pereira: “Desde os últimos anos do Estado Novo – acompanhando a aproximação política com os Estados Unidos – acontecia no Brasil uma verdadeira invasão de cultura americana que transformava os hábitos da população urbana e interferiu na formação de intelectuais” (1998, p. 65). O papel que era ocupado pelo francês, durante o século XIX, passou a ser ocupado pelo inglês. Essa mudança também se fez perceber no tocante aos demais gêneros literários.

A Companhia Dulcina-Odilon recebeu forte influência estrangeira e sobre isso, Pereira disse: “tal influência se apresenta [...] associada à inovação, a um projeto mais amplo de modernização do país, nitidamente relacionada com idéias e concepções histórico-sociais que começavam a ter ampla circulação no Brasil, devido à política de aproximação empreendida pelos Estados Unidos” (p. 65). Nesse contexto, surgiram defensores da importação de textos estrangeiros, como o político Carlos Lacerda, que afirmava ser a única forma de modificar a concepção de teatro no Brasil e um dos que consideravam os textos nacionais ruins. Mais uma vez, a tradução de textos estrangeiros funcionou como uma alavanca para a renovação e remodelação do sistema teatral brasileiro, estando envolvida com os sistemas político e econômico brasileiro.

A independência no trabalho dos grupos teatrais no fim dos anos 30 e início dos anos 40 foi aumentando gradativamente, na medida em que foram surgindo importantes grupos de teatro amador como o Grupo de Teatro Experimental (GTE), dirigido por Alfredo Mesquita; o Grupo Universitário de Teatro (GUT), dirigido por Décio de Almeida Prado, e o Teatro de Estudante, dirigido por Paschoal Carlos Magno. Inclui-se também nesse grupo Os Comediantes, do Rio de Janeiro, por assumirem a mesma postura que os amadores de São Paulo. Eles estavam fora do controle dos órgãos de censura e, por conseguinte, funcionavam sob os moldes de uma patronagem não-diferenciada. Sobre o fio condutor de tais grupos, Mariângela Alves Lima, em depoimento dado a revista *Dyonisos* (1980), organizada por Alberto Guzik, comentou: “Esses grupos têm sua origem no meio universitário e começam a trabalhar dentro de uma organização amadora.” (p. 33-24).

Eles buscavam textos mais ambiciosos e formas de encenação desconhecidas no Brasil, até mesmo pela deficiência de dramaturgos nacionais experientes e que

escrevessem o tipo de teatro que os interessava. Sobre o surgimento desses grupos amadores, Guzik, em seu livro *TBC: a crônica de um sonho* (1986) argumentou que:

São os tempos heróicos dos amadores. Luta-se pela certeza de que é possível melhorar o quadro teatral dominante. Mas a batalha não cogita de usar o palco como tribuna de idéias políticas. Tem-se uma noção ainda imprecisa de que o teatro pode ser maior que aquilo que é visto dia-a-dia em cena. [...] Embora sejam contemporâneos da Segunda Guerra Mundial, seus espetáculos não a refletem. Pensam em conceitos como Arte e Belo com maiúsculas, querem atingir uma perfeição artística que permita ao teatro a ocupação de um lugar realmente destacado do panorama cultural no país. (GUZIK, 1986, p. 9)

Como não possuíam muitos recursos financeiros tinham dificuldade de se manter. Segundo Alfredo Mesquita, em depoimento para a revista *Dyonisos* (1980), os anos iniciais da década de 40 foram “anos tremendamente difíceis, pra não dizer trágicos para nós [...] no Brasil, a ditadura Vargas, animada pelas vitórias dos seus congêneres europeus, apertando os parafusos do seu totalitarismo indígena” (p.35). Segundo Mesquita, os amadores paulistas àquela altura já não tinham apoio financeiro algum, nem oficial nem particular, tentando a auto-sustentação através da precária bilheteria que conseguiam (p. 38). As peças que encenavam não tinham o compromisso com problemas políticos e sociais contemporâneos e, por isso, não eram alvo de preocupação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). De acordo com Guzik (1986), “o desconhecimento ou a falta de vontade de apresentar autores mais socialmente orientados como os americanos Elmer Rice ou Clifford Odett [...], permite entender melhor o porquê de não terem sido incomodados pela censura do famigerado DIP” (p.10).

CAPÍTULO III

O TBC: HISTÓRIA E TRADUÇÃO

Neste capítulo, trataremos da história do TBC, desde sua fundação até sua dissolução em 64, considerando as peculiaridades que fizeram desse grupo, um marco da história do teatro brasileiro. Abordaremos suas características e os principais acontecimentos durante sua existência. Além disso, avaliaremos o trabalho de tradução no contexto do TBC, elucidando questões relativas às línguas traduzidas, ao papel do tradutor e à importância da prática tradutória para a consolidação daquele modelo de teatro desenvolvido pelo TBC e também para a formação de uma dramaturgia nacional. Para a construção desse capítulo, nos valeremos das seguintes obras: *Dionysos: Teatro Brasileiro de Comédia* (1980) de Alberto Guzik e Maria Lúcia Pereira; *TBC: Crônica de um Sonho* (1986), de Alberto Guzik; *Cem Anos de Teatro em São Paulo* (2000) de Sábato Magaldi. Utilizaremos como suporte teórico os seguintes livros: *Translation Studies* (1980), de Susan Bassnett; *The Translator's Invisibility* (1995) de Lawrence

Venuti; *Tradução e Ruído na Comunicação Teatral* (1992) de Geir Campos e o trabalho *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, no contexto norte-americano (2004), de Jesus Ribeiro.

3. 1. O desenvolvimento do TBC

Citamos, no capítulo anterior, o Grupo de Teatro Experimental, (GTE) e o Grupo Universitário de Teatro (GUT), que sedimentaram a base do TBC. Além desses, outros grupos amadores se apresentaram no espaço do TBC, durante sua fase inicial. Eram companhias organizadas em uma estrutura ainda amadora que estiveram em cartaz no espaço do grupo em seu início, como a Aimmè e a Companhia de Comédias do Teatrinho Íntimo do Rio de Janeiro, o grupo de Artistas Amadores e os English Players. Entre os principais nomes envolvendo os grupos amadores paulistas que estiveram na formação do TBC, destacam-se o de Décio de Almeida Prado, diretor do GUT e o de Alfredo Mesquita, diretor do GTE.

Embora importantes nomes do teatro amador paulista tenham sido fundamentais para a construção do TBC, o principal responsável pela fundação daquele que, seria considerado pela crítica o marco divisor do teatro brasileiro, foi o industrial italiano Franco Zampari. Nascido em Nápoles em 1898, engenheiro e produtor, Zampari chegou ao Brasil em 1922, acompanhando o contingente de imigrantes italianos instalados em São Paulo entre 1880 e 1930. Zampari casou-se com Débora Prado Marcondes, advinda de família tradicional paulista e nos anos 40, ocupou cargos na diretoria das Indústrias Matarazzo, fundada por Francisco Matarazzo, outro industrial italiano que, seguindo a rota do algodão, construiu diversas indústrias na capital paulista e no interior do Estado. Alberto Guzik, em *TBC: Crônica de um Sonho*, comentou sobre Franco Zampari:

Por um ângulo temos o homem pródigo, frequentador das rodas sociais da elite, fascinado desde muito cedo pelo palco e finalmente

sentindo a possibilidade de se aproximar dele com maior familiaridade. Por outro, o homem de negócios realizado, o engenheiro empreendedor e capaz, diretor das Indústrias Matarazzo, participante de um entusiasta similar ao que levara seu grande amigo Francisco Matarazzo Sobrinho a criar, no mesmo ano de 1948, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, desejando ampliar e diversificar sua contribuição ao país que o adotara. Dessa fusão nasce o impulso que conduziria à efetivação do empreendimento que inicialmente visava a oferecer uma sede aos amadores paulistas. (1986, p. 13)

Considerado um homem visionário e fervoroso admirador das artes, o italiano percebeu em São Paulo um campo fértil para o crescimento cultural. Em *Dionysos* (1980), Sábato Magaldi, em seu artigo “Surge o TBC” (1980), citou uma parte de uma entrevista dada por Zampari em 1958, quando declarou:

Nasci em Nápoles, no dia 10 de setembro de 1898. Cheguei ao Brasil em dezembro de 1922. Já vim formado, trabalhando como engenheiro mecânico e industrial desde aquela época [...]. senti que, tendo recebido tudo em São Paulo, precisava devolver alguma coisa à cidade. Sendo um parque industrial de primeiríssima ordem, centro agrícola, com um movimento de renovação literária que se afirmava como os grupos ligados a Paulo Prado e à grande figura de Mário de Andrade, São Paulo não tinha teatro. Daí a minha idéia de criar o TBC. (ZAMPARI citado por MAGALDI, 1980, p. 51)

A primeira iniciativa de Franco Zampari se deu em 1945, quando escreveu uma peça intitulada *A Mulher de Braços Alçados*, ensaiada durante um ano em sua própria casa. Faziam parte do elenco, entre outros, sua esposa e Abílio Pereira de Almeida, que futuramente seria membro do TBC. Em julho de 1946 a peça foi estreada em um espaço improvisado no jardim de sua casa, mas que comportava quatrocentas pessoas. Daquela noite de estréia da primeira peça escrita por Zampari sairia o projeto do TBC. Avaliando a situação do teatro naquele momento, Guzik afirmou o seguinte:

Desde o início, a década de 1940 em São Paulo era o cenário para uma tentativa subsequente de se injetar sangue novo no teatro sem ambições que dominava o palco de então. Veio dos amadores [...] a energia que surgiu a partir de círculos intelectuais formados por membros da alta sociedade e da burguesia abastada. Impulsionados por grande

variedade de influências, mas dotados de projetos de qualidade cultural superior ao da média do que se via na cena nacional, os grupos amadores paulistas passam a atuar com vigor. (GUZIK, 1986, p. 4)

Segundo Magaldi (1980), Zampari deu início à construção do TBC em 1948, quando improvisou em uma garagem na Rua Major Diogo, no bairro do Bexiga, em São Paulo, um teatro de 365 lugares com boa profundidade e pouca altura (p. 43). Havia, no espaço, seções de carpintaria, marcenaria e cenografia, sala de costura e almoxarifado, portanto, tratava-se de uma estrutura nos moldes industriais. Três meses depois do início da reforma, no dia 11 de outubro de 1948, a sala foi inaugurada com duas estréias: *A Mulher do Próximo*, de Abílio Pereira de Almeida, e *La Voix Humaine* (A voz humana), de Jean Cocteau. A inauguração do espaço recebeu notícias nos jornais da época que previam a importância do evento, considerado um marco divisor na história do teatro em São Paulo.

A fundação do TBC, tal como se deu, indicou quais seriam as futuras diretrizes do grupo: peças consideradas esteticamente superiores, mescladas com outras, de cunho mais comercial, e de relativo sucesso de bilheteria no exterior, além de algumas obras nacionais. A política de empreendimento do TBC estava baseada em atualizar a estética do espetáculo como um todo, isto é, tornou-se fundamental preocupar-se com os elementos que contribuem para a totalidade do espetáculo, tais como direção cênica, iluminação, figurinos, cenários. Zampari, além de investir na estrutura física e na modernização de equipamentos, contratou encenadores europeus experientes, quase todos de origem italiana: Adolfo Celi, formado pela Academia de Arte Dramática de Roma, que imprimiu, segundo a crítica da época, mais vigor e teatralidade do elenco do TBC; Luciano Salce, Flamínio Bollini, Ruggero Jacobi e o argentino Alberto D'aversa. De acordo com Mariângela Alves, no artigo *Teatro Brasileiro – Moderno uma Reflexão*, “esses eram homens que vieram para o Brasil com muita experiência de

teatro, mas ainda tateantes na procura de uma comunicação adequada a um público de características muito diversas” (1980, p. 25). Para Magaldi, em *Cem Anos de Teatro em São Paulo* (2001), os italianos tinham uma perspectiva em relação ao novo mundo e, deixando uma Europa do pós-guerra destruída, encontraram na cidade de São Paulo um ambiente cosmopolita, no qual poderiam aplicar seus conhecimentos técnicos (2001, p. 245). Nos anos 50, o TBC já possuía a seguinte estrutura: um quadro fixo de dezoito atores, quatro encenadores, um cenógrafo, onze auxiliares e treze funcionários. Funcionava, assim, como uma empresa e os custos de tal estrutura eram elevados.

A partir dessa década, o TBC passou a enfrentar a concorrência com o cinema . Segundo Magaldi (1980), uma notícia publicada no ESTADO em 52 dizia que a pequena quantidade de casas de espetáculos em São Paulo e o desinteresse do povo pelo teatro podiam ser atribuídos pela concorrência com o cinema (p. 46). Além disso, dois incêndios destruíram as instalações do TBC e desequilibraram a estabilidade do grupo. O primeiro ocorreu em 1955, mesmo ano em que Adolfo Celi se desligou da equipe; o outro, em 1957, dessa vez no Ginástico do Rio, sede do TBC na cidade carioca. Em 1958, Franco Zampari foi acometido por problemas de saúde, o que o obrigou a se afastar, provisoriamente, das atividades do TBC.

O grupo, que havia dado continuidade ao projeto dos amadores de atuarem sob um sistema de patronagem diferenciada, ou seja, não dependendo de subsídios do governo e não atendendo a interesses ideológicos e políticos da classe governante, passou a necessitar de ajuda pública, em decorrência de crises financeiras. Zampari acabou recebendo da Caixa Econômica Estadual, a concessão de um empréstimo de 10 milhões de cruzeiros para despesas do TBC. A estabilidade e o sucesso adquiridos pelo grupo nos primeiros anos de sua existência já estavam sendo relativizados não somente

devido a problemas de ordem financeira, mas também devido a fatores ideológicos.

Segundo Magaldi:

A década de 50 já havia modificado o panorama cênico em São Paulo e no Brasil. Não só novas companhias, às vezes saídas do TBC, competiam com ele, mas outras preocupações animavam os movimentos jovens. O processo desenvolvimentista, que empolgava o país, encontrava um eco surpreendente nos valores nacionais que despontavam – tanto dramaturgos como encenadores ((2001, p. 222)

Havia sido fundado em 1958, o Teatro de Arena que, motivado pelo próprio TBC, lançou uma nova geração de artistas, mais preocupados com uma estética realista e com uma linha nacionalista de produções teatrais. A partir de 1959, os espetáculos do TBC não obtiveram êxito comercial ou artístico. Por isso, era necessário mudar as bases do TBC para acompanhar as mudanças ocorridas no país. A iniciativa tomada foi a contratação, em 1952, do jovem diretor brasileiro Flávio Rangel, nomeado o mais novo diretor artístico do TBC e que imprimiria novos rumos ao grupo. Já no fim dos anos 50, o TBC entrou em uma fase experimental, encenando textos brasileiros motivados pela onda nacionalista lançada pelo Arena - um deles *Do Outro Lado da Rua*, de Augusto Boal. Sobre as alterações diante das quais o TBC se viu, concernentes ao nacionalismo das novas correntes, declarou Franco Zampari: “A orientação do repertório do TBC é nacionalista, quanto possível. Não se pode pensar que uma peça escrita em cima do joelho possa ser apresentada pelo TBC. Os textos de valor e que tenham possibilidades de bilheteria serão sempre bem-vindos” (ZAMPARI citado por MAGALDI, 2001, p. 223).

O TBC entrou na década de 60 com novas crises financeiras, recebendo mais um empréstimo, dessa vez a quantia de 3 milhões de cruzeiros concedida pelo Banco do Estado, a pedido do governador Carvalho Pinto. As declarações feitas por Zampari em 61 indicaram que os problemas estavam ligados à crise inflacionária que ocorria no país,

que provocava a elevação nos preços das entradas e o aumento no custo dos espetáculos. Zampari apontou como única solução o apoio das autoridades, isto é, uma subvenção mensal às companhias teatrais para que fossem produzidos espetáculos de alto nível, porém, sem a preocupação com a bilheteria.

Em 22 de fevereiro de 1961, foi publicado um comunicado de Zampari dizendo sobre a situação financeira ruim que obrigava o TBC a interromper suas atividades. Nesse mesmo ano, formou-se a União Paulista da Classe teatral, comissão incumbida de avaliar a situação não só do TBC, mas do teatro em São Paulo. Era composta por atores como Cacilda Becker e Cleyde Yáconis, diretores como Flávio Rangel e dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri. Uma audiência com o governador foi realizada em março daquele ano, com a intenção de reivindicar uma liberação da quantia de 5 milhões pelo Banco do Estado para que adiantasse a quantia de 5 milhões, destinada ao pagamento de dívidas do TBC, além de ações trabalhistas e um adiantamento de 3 milhões para o prosseguimento das atividades do grupo. Seria no total um valor de 30 milhões de cruzeiros a ser aplicada pela Comissão Estadual de Teatro aos grupos teatrais de São Paulo. O TBC, que antes se sustentava do dinheiro da bilheteria e da iniciativa privada de Franco Zampari, acabou necessitando do apoio oficial. Magaldi (2001) afirmou que “a entrega de uma quantia ponderável ao TBC supunha uma intervenção do governo em seus negócios” (p. 241). Um novo pedido foi feito em 1963, e o governo concedeu 10 milhões de cruzeiros. Aquele seria um dos últimos atos do governador Carvalho Pinto. O TBC estava a caminho de sua dissolução e o antigo prédio da Rua Major Diogo passou a ser alugado para outros grupos teatrais a partir de 1964. Para Guzik:

O que resta dos dezoito anos de atividade da casa é pouco. Os demais andares do edifício são sublocados para outras firmas, desfaz-se o arquivo, desmontam as oficinas de costura e carpintaria, a infraestrutura dissolve-se velozmente. Ficam a sigla, que ainda preserva

um pouco de sua mágica desvanecida, um edifício depauperado e desconfortável, e memórias. (1986, p. 216)

Várias críticas foram feitas acerca do valor do TBC para o teatro brasileiro. Para Magaldi, “houve um esnobismo em se tentar reduzir a importância do TBC ou em julgá-lo pernicioso à evolução do nosso teatro” (p. 244). Tais críticas baseavam-se na oposição entre dramaturgia nacional e dramaturgia importada, dentro de um contexto em que os empresários e artistas ansiavam pelo desenvolvimento do teatro brasileiro. Magaldi (2001), no sentido de estabelecer uma posição a favor do TBC, argumentou que as montagens realizadas pelo grupo podiam ser comparadas às montagens européias e estadunidenses (p. 246). Apontou ainda que, em sua trajetória o TBC marcou a hegemonia do encenador, o que representou uma importante inovação para o teatro brasileiro (p. 424). Além desses, Alfredo Mesquita em depoimento à *Dionysos*, nos informou que do TBC, saíram outras companhias como Companhia Nydia Licia e Sérgio Cardoso; Tônia Carrero-Paulo Autran-Adolfo Celi; Teatro dos Sete, entre outras (1980, p.41).

3.2. A tradução no contexto do TBC

Como vimos no subcapítulo anterior, o Teatro Brasileiro de Comédia manteve a tradição da encenação de textos da dramaturgia estrangeira, que havia caracterizado o teatro brasileiro desde sua formação. É fato que grupos anteriores ao TBC, como o Grupo de Teatro Experimental (GTE), já haviam encenado peças de autores estrangeiros reconhecidos no cenário mundial, como por exemplo, *À Margem da Vida*, de Tennessee Williams. Entretanto, é possível afirmar que o sucesso obtido com as encenações de língua estrangeira só foi alcançado pelo TBC. A partir do projeto de levar aos palcos brasileiros obras de autores internacionais de diversas línguas, fez-se necessário a

introdução da atividade tradutória como possibilitadora da divulgação das peças para um público numeroso. No início de sua formação, um episódio envolvendo a encenação da peça francesa *La Voix Humaine*, do dramaturgo francês Jean Cocteau, veio a confirmar que a tradução seria fundamental para viabilizar o projeto da equipe. A peça foi encenada na língua original, o que gerou críticas como a de Alberto Guzik:

Que desejasse prestigiar sua platéia, trazendo-lhe a extraordinária figura de Mme. Morineau, atriz francesa radicada no Brasil desde 1940 e que fizera uma temporada de sucesso em São Paulo em 1947 é compreensível. Mas convidar a intérprete para colocar em cena um texto antigo de Cocteau em 1930 e já é muito conhecido no momento da inauguração do TBC [...] parece um ato de esnobismo. Principalmente se considerarmos que a *Voz Humana* foi mostrada em francês. (1986, p. 14-15)

A questão foi retomada quando a peça *I have Been Here Before*, encenada pelo grupo English Players, formado por membros da colônia inglesa em São Paulo, que integrou as atividades do TBC, ficou em cartaz por somente dois dias, o que poderia ser explicado, segundo Guzik, pelo “interesse restrito de que era objeto o grupo de língua estrangeira” (1986, p. 18). Madalena Nicol, atriz brasileira integrante dos *English Players* e atuante dentro do TBC como diretora, atriz e também tradutora, disse a respeito do impedimento da língua: “Não me conformava com o fato de, na minha terra, fazer teatro em inglês. Queria fazer teatro, na minha língua” (p. 18).

A partir disso, peças de diferentes línguas e diferentes contextos passaram a ser traduzidas e encenadas, definindo, assim, no decorrer dos anos, o repertório que seria majoritariamente internacional. De acordo com dados apresentados na revista *Dionysos* (1980), o TBC apresentou, até 64, cento e quarenta e quatro peças provenientes de diversos contextos lingüísticos (vide Anexos - Tabela 1). A partir dos números oferecidos, temos o seguinte gráfico:

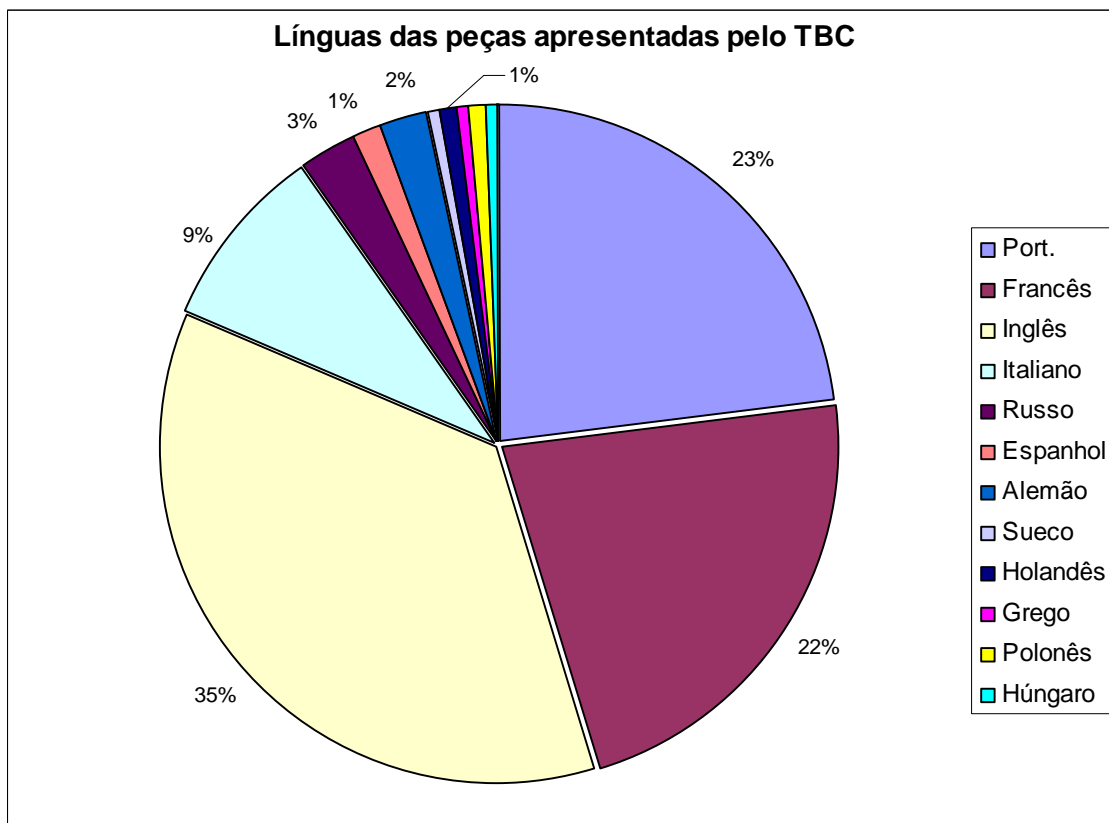


Gráfico 1: Língua das Peças apresentadas pelo TBC

Das 144 peças apresentadas, 9% eram de língua italiana; 22% de língua francesa; 23% de língua portuguesa; e 35% de língua inglesa. O inglês foi, portanto, a língua mais traduzida para as encenações do TBC. Outras línguas como o russo, o espanhol, o sueco, o polonês, o húngaro e o alemão, ainda que em porcentagens menores, contribuíram para a heterogeneidade da influência estrangeira no trabalho desenvolvido pelo grupo. Vimos no gráfico, que a língua francesa ocupou o segundo lugar na lista das línguas traduzidas, tendo sido suplantada pela língua inglesa, o que vem a reforçar a predominância do inglês no contexto da tradução, que começou a ocorrer a partir das primeiras duas décadas do século XX.

Segundo Magaldi, o TBC possuía “a sabedoria de tratar com igual apuro de interpretação Sófocles e Schiller, e de Jan de Hartog e Sauvajon; o ecletismo do repertório, que procurava atender, numa cidade sem teatros diversificados, aos

diferentes gostos das possíveis platéias” (1980, p. 47). Contudo para Guzik (1986), o ecletismo significava também uma falta de regularidade, ou critérios claramente estabelecidos para a escolha das obras. Segundo ele “é difícil apreender os fatores determinantes da seleção dos textos que integram o repertório do teatro [...] é tão díspar os critérios adotados pela casa que a crítica reflete a respeito buscando entendê-los a partir das condições que os geram.” (p. 81). Entretanto, podemos pensar como principais motivações e considerações para a orientação da seleção dos textos estrangeiros o sucesso comercial das obras em seus contextos de origem e também a qualidade artística das mesmas. Guzik (1986) citou Magaldi em *TBC: Crônica de Um Sonho*, que esclareceu: “Sendo praticamente, durante vários anos, a única empresa estável de São Paulo, o TBC sentiu-se na obrigação de satisfazer aos diferentes gostos do público. Daí a alternância, no repertório, de peças comerciais e peças artísticas, num ecletismo que visava também a equilibrar as finanças (p.81).

A dinâmica tebeciana se definiu, portanto, através de uma perspectiva de encenar obras de qualidade estética e literária, conferindo a essas, uma produção teatral rebuscada e, por conseguinte, garantindo um público rentável. Era fundamental a estratégia de escolher obras de sucesso comercial já atestado não só em seus contextos de partida, mas tendo como referência os centros culturais como Londres e Nova York. Como observou Guzik (1986), “uma linha rigorosamente cultural não lhe facilitaria o retorno do capital empregado” (p.33). A Broadway, sendo sede de representações de obras de autores de diferentes lugares do mundo, famosas pelo grande sucesso de público, era uma espécie de referência para as escolhas determinadas pela equipe do TBC.

Com base nos dados fornecidos pelo banco de dados da Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro,⁵ ao todo, foram encenadas obras de 65 autores estrangeiros. Entre eles, destacam-se Arthur Miller, Eugene O’Neil e Tennessee Williams, como representantes da literatura dramática estadunidense, e Oscar Wilde, Noel Coward e Ben Jonson, representando a literatura produzida na Inglaterra. Outros autores de notoriedade no cenário da literatura mundial tiveram suas obras encenadas no palco TBC: o espanhol Federico Garcia Lorca; os italianos Luigi Pirandello e Carlo Goldoni, o irlandês Bernard Shaw; o sueco August Strindberg; o alemão Frederich Shiller; e os franceses Alexandre Dumas Filho, Jean-Paul Sartre e Jean Anouilh. Outros autores de orientação estética considerada inferior e de menor notoriedade foram encenados naquele contexto. Autores como o inglês John Van Druten e outros apontados como não-convencionais, como o norte-americano William Saroyan, tiveram seus textos encenados pela repercussão da apresentação de suas obras, muitas vezes confirmada por

⁵ Website: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=748 capturado em 15/09/2007.

premiações concebidas, a exemplo da peça de Saroyan, *The Time of Your Life* (1939), traduzida como *Nick Bar* e encenada no TBC, que havia recebido os prêmios Pulitzer para o Teatro e o do *New York Drama Critics Circle* (Círculo de Críticos de Teatro de Nova York). À exceção de Carlo Goldoni e Jonh Gay, autores do século XVII, e Sófocles, que teve sua obra clássica *Antígona* adaptada pelo dramaturgo francês Jean Anouilh, os autores traduzidos pelo TBC correspondem ao período que vai da segunda metade do século XIX aos anos 40 do século XX.

De acordo com informações extraídas de *TBC: Crônica de Um Sonho* (1986), entre os estilos de peças estrangeiras encenadas, destacam-se: comédias de costume, farsas, sátiras, dramas históricos, peças policiais e monólogos dramáticos. As escolhas das peças ficavam a cargo, muitas vezes, dos próprios encenadores, que, tendo assistido à peças no exterior, determinavam pela sua apreciação pessoal o que poderia ser encenado no contexto brasileiro. Não havia qualquer espécie de controle governamental atuando diretamente sobre as escolhas das peças, o que nos permite afirmar que a patronagem existente no contexto do TBC era diferenciada. Todos os elementos de seleção, produção e divulgação não eram disponibilizados por uma única instituição e sim por indivíduos que compunham a equipe de Franco Zampari.

Até onde nos foi permitido chegar em nossa pesquisa, é possível aferir que atuaram na tradução das peças para o TBC, 50 tradutores. Dentre eles, 15% eram mulheres (vide Anexos – Tabela 2). A prática da atividade tradutória como profissão regulamentada ainda não havia se definido no momento em que tal grupo foi fundado, o que fazia com que a tarefa de traduzir ficasse a cargo dos próprios artistas envolvidos no processo de produção teatral, como encenadores e atores, podendo ser citados o diretor Ruggero Jacobi, tradutor de algumas das peças italianas; os diretores brasileiros Flávio Rangel, Antônio Abujamra e Flávio Mesquita, tradutores de textos franceses, e a atriz

Madalena Nicol, tradutora de peças de língua inglesa. A exemplo do que aconteceu no campo da tradução de textos de ficção nesse período, vários foram os escritores que nele atuaram se dedicaram à tradução para o teatro, como Cecília Meireles e Manuel Bandeira, importantes nomes da literatura nacional, que traduziram, respectivamente, obras de Garcia Lorca e Shiller. Também nomes como o de Abílio Pereira de Almeida e Oduvaldo Vianna, tradutores de Marcel Archard e Jean Anouilh, se configuraram no cenário do grupo, como dramaturgos nacionais em fase de formação.

O trabalho dos tradutores era remunerado, entretanto, problemas relacionados ao déficit financeiro ocorrido já no início dos anos 50 acarretaram uma desvalorização da tarefa tradutória por parte da classe teatral. Sobre esta questão comentou Miroel Silveira, referindo-se a diretoria do TBC:

Para que o público brasileiro visse a peça, concordou em pagar ao autor 8% sobre a renda dos espetáculos, quando a praxe foi sempre de 5%. Esse encarecimento é contrário inteiramente aos interesses dos tradutores nacionais, que sempre receberam 5% pelo seu trabalho, e que em casos semelhantes ao atual receberão apenas 2%. Ora, sabe-se que no estrangeiro o normal é até o contrário: o tradutor norte-americano, como o francês, recebe às vezes mais que o próprio autor original (GUZIK, 1986, p. 111).

Ao longo da pesquisa realizada para a consecução deste trabalho não foram encontrados muitos registros de críticas sobre as traduções dos textos dramáticos para o TBC. Antes de citarmos algumas passagens que fazem referência ao elemento textual traduzido e ao trabalho do tradutor, é necessário apresentar algumas considerações sobre a natureza da tradução de textos dramáticos - nesse caso, sobre a tradução de textos teatrais, ou seja, textos destinados à encenação. Susan Bassnett, em *Translation Studies* (1980), afirmou que o texto dramático não pode ser traduzido como a prosa, uma vez que é lido como algo incompleto, e que somente na performance tem seu potencial realizado. (p. 120). Bassnett citou Anne Uberfield para reiterar a impossibilidade de se

separar o texto da performance, afirmando que o teatro consiste de uma relação dialética entre ambos (UBERFIELD citada por BASSNETT, 1980, p.120). Jesus Ribeiro, em seu trabalho *Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, no contexto norte-americano (2004)*, esclareceu que o texto dramático, quando busca a encenação, realiza-se por meio do texto teatral e para isso ocorre um processo de transcodificação intersemiótica, quando o texto literário buscará a elocução dos atores sobre o palco. Segundo Ribeiro (2004), citando o teórico Vitor Manuel de Aguiar e Silva, a “responsabilidade por tal mudança recai sobre os ombros do encenador, que tem a liberdade para interpretar assim como tem o tradutor ao traduzir um texto” (AGUIAR E SILVA citado por RIBEIRO, 2004, p. 33). Ribeiro afirmou ser difícil a tarefa do tradutor para o teatro, devido à natureza coletiva, híbrida e múltipla dessa espécie de tradução. Disse ainda que o texto teatral lida com “a modalização da ação humana na qual estão envolvidos os diversos aspectos, entre os quais se encontram, por exemplo, o espaço cênico, as personagens, o vestuário, os efeitos sonoros” (p. 34).

Portanto, podemos dizer que o trabalho do tradutor de textos teatrais está diretamente associado ao trabalho dos profissionais envolvidos no processo de montagem das peças e da junção de ambos pode surgir um resultado favorável ou não. No caso do TBC, as críticas que foram feitas aos espetáculos foram críticas especializadas de teatro, e, por isso, recaíam, na grande parte das vezes, sobre os elementos da técnica de encenação e sobre a interpretação dos atores. Contudo, em algumas delas temos referência ao trabalho direto do tradutor. Sobre a encenação de *Maria Stuart* de Shiller, disse o crítico e também tradutor Miroel Silveira:

Para escrever sobre *Maria Stuart*, a primeira palavra tem que ser indiscutivelmente sobre a tradução de Manuel Bandeira. Temos tido em São Paulo tal maré de traduções inqualificáveis, que quando nos sentamos na platéia e temos a segurança de não precisar a todo o momento baixar a cabeça para escapar das pedradas que os *tradittori* colocaram na boca dos próprios intérpretes, erguemos as mãos para o

céu e louvamos ao Senhor. (SILVEIRA citado por GUZIK, 1986, p. 120-121)

Em outra crítica a respeito de uma encenação do TBC, podemos observar a não distinção feita entre o trabalho do tradutor do texto e do encenador, responsável pela transcodificação intersemiótica referida anteriormente. Décio de Almeida Prado disse sobre a peça *Assim É ... (Se lhe Parece)*, de Luigi Pirandello, traduzida por Brutos Pereira e dirigida por Celso Kelly: “Pode-se dizer que Celi traduziu Pirandello para nós, não do idioma italiano ou do dialeto siciliano, mas da linguagem particular do autor para o nosso sentido atual de vida” (ALMEIDA PRADO citado por GUZIK, 1986, p. 93).

Maurice Gravier, citado por Maria Clara Castellões de Oliveira em material didático preparado para as aulas da disciplina Tradução II do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês da UFJF, chamou a atenção para a importância da aproximação do tradutor com o meio teatral, bem como seu envolvimento com o processo cênico: “uma espécie de cumplicidade deverá se estabelecer entre o tradutor e o diretor. O tradutor deve auxiliar o diretor a elucidar as dúvidas colocadas pelo texto. Mas o diretor possui uma idéia de manobra, no momento em que ela se debruça sobre a peça. E o tradutor deve assistir aos ensaios, procurar entrar na visão do diretor, de quem ele deve ser colaborador” (GRAVIER citado por OLIVEIRA, 2003, p. 3). De acordo com Geir Campos, em *Tradução e Ruído na Comunicação Teatral* (1982), o diretor deve ter os cuidados da montagem, pois tem uma visão pessoal do espetáculo e do local da encenação, o que identifica seu trabalho como sendo também um tipo de tradução (p. 30). Como sabemos, esse envolvimento, apontado por Gravier como necessário, ocorreu no TBC de maneira significativa, uma vez que, em várias montagens, os próprios

diretores e até atores e atrizes, a saber, Carla Civelli, Sylvia Mendes e Madalena Nicol, foram responsáveis pelas traduções das peças em que atuaram.

O texto dramático, quando traduzido para a encenação, pode ser estrangeirizante ou domesticante. Tais conceitos foram abordados por Lawrence Venuti em *The Translator's Invisibility* (1995). Venuti argumentou que “um texto estrangeiro é um local de diferentes possibilidades semânticas que são fixadas provisoriamente em qualquer tradução, com base em suposições culturais variadas e escolhas interpretativas, em situações sociais específicas, em diferentes períodos históricos” (p. 18, minha tradução).⁶ Disse ainda que o objetivo da tradução é trazer uma outra cultura de forma que ela seja reconhecível ou até familiar; e esse objetivo sempre leva ao risco de uma domesticação do texto estrangeiro. (p. 18, minha tradução).⁷ De acordo com Venuti, citando as idéias de Schleiermacher, o tradutor tem a permissão de escolher entre um método domesticante, ou seja, uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro em favor dos valores culturais da língua alvo, levando o autor até o leitor; ou um método estrangeirizante, quando irá registrar os diferentes valores lingüísticos e culturais do texto estrangeiro, levando o leitor até o autor. Segundo Ribeiro (2004) busca-se em um texto estrangeirizante a manutenção de aspectos originais do texto fonte, enquanto que no caso da tradução domesticante existe uma tentativa de “naturalização das ações, das personagens, dos diálogos, da ambientação” (2004, p. 35).

Ribeiro, citando Bassnett, disse que os tradutores, buscando a performabilidade

⁶ Texto original: “[...] a foreign text is the site of many different semantic possibilities that are fixed only provisionally in any one translation, on the basis of varying cultural assumptions and interpretative choices, in specific social situations, in different historical periods”.

⁷ Texto original: “The aim of translation is to bring back a cultural other as the same, the recognizable, even the familiar; and this aim always risks a wholesale domestication of the foreign text...”

da peça, criam na língua-alvo “ritmos discursivos fluentes e assim produzem um texto que os atores da língua-alvo possam falar sem muita dificuldade” (BASSNETT citada por RIBEIRO, 2004, p. 36). Tal questão refere-se a uma tentativa de domesticar textos estrangeiros, para que sejam compreendidos pela cultura alvo. Algumas vezes, esse processo pode resultar em trabalhos mal recebidos pela crítica como o que ocorreu no TBC. Décio de Almeida Prado criticou a representação da peça *Almas Mortas*, de Gogol, dizendo que os encenadores brasileiros “quando enfrentam peças nacionais, acham imediatamente, como por instinto, o tom apropriado, a marcações e inflexões exatas [...] basta que se requeira deles a descoberta de um estilo de vida que não seja brasileiro, para se patentear logo a nossa fundamental falta de preparo” (ALMEIDA PRADO citado por GUZIK, 1986, p. 200).

O mesmo crítico disse a respeito da peça *A importância de Ser Ernesto*, de Oscar Wilde, encenada pelo TBC, prefaciando a publicação da tradução de Guilherme de Almeida e Werner Loewenberg: “Ninguém ignora que as comédias de Oscar Wilde só podem ser representadas com perfeição por atores ingleses: os de outros países, e não possuem, no mesmo grau, a capacidade de combinar o formalismo e a displicência, o artifício e a naturalidade” (ALMEIDA citado por GUZIK, 1986, p. 42). Embora não haja, nessa crítica, menção direta ao texto traduzido, podemos dizer que a dificuldade percebida na encenação dos atores tem ligação direta com o ato tradutório. Houve uma tentativa de transportar os traços da língua estrangeira do texto de Wilde para a língua-alvo, entretanto, o resultado final fora, na visão da crítica, prejudicado ou, podemos dizer, comprometido.

Outros exemplos de críticas referem-se aos aspectos estrangeirizantes das peças. Não nos cabe, aqui, avaliar a questão da estrangeirização de textos com base no cotejamento dos textos encenados com seus originais, quando avaliáramos os

elementos lingüísticos e os procedimentos tradutórios adotados. Contudo, nos é possível avaliar tal questão, com base em críticas feitas ao excesso de produções estrangeiras e à inadequação de algumas das obras encenadas para o contexto brasileiro. Tomaremos como exemplo a crítica feita ao texto de Alexandre Dumas Filho, *A Dama das Camélias*, encenado em 1951, que recebeu elogios devido à grandiosidade da produção do espetáculo, mas, também, gerou opiniões como a de Alberto Guzik, que afirmou existir entre os críticos “um sentimento correto quanto à inadequação que fica flagrante ante o extremo cuidado que se dispensa à montagem e a pouquíssima conexão existente entre esta e a realidade do país. Disse ainda: “Sem dúvida, podemos ponderar que uma peça como *A Dama das Camélias* é tão pouco ajustada à verdade do Brasil quanto muitas outras que constam do repertório do TBC” (1986, p. 64). Próxima a essa montagem, a produção da peça *Gosto de Mel*, de Shelagh Delaney, traduzida por Gert Meyer, provocou críticas da mesma natureza. Segundo Guzik: “O texto pouco tinha a dizer ao espectador brasileiro num momento em que este se sentia impulsionado a chegar mais perto de seu país [...] a gente operária e favelada de Guarnieri, as personagens baianas de Dias Gomes interessavam-no mais” (p. 190).

Tais posicionamentos colaboraram para a construção de uma crítica geral sobre a atuação e relevância do TBC no cenário teatral brasileiro e incitaram a discussão sobre a questão da nacionalidade.

3.3 – A ascensão da dramaturgia nacional a partir do TBC

Várias das críticas feitas à linha do repertório adotada pelo TBC estão relacionadas ao fato de aquele grupo ter privilegiado aspectos estrangeirizantes na produção dos espetáculos e, também, à ausência de incentivo a dramaturgia nacional.

A partir da década de 50 começaram a surgir vários sinais de contestação à predominância de textos estrangeiros e indicadores da necessidade eminente de uma dramaturgia nacional. Segundo Guzik, já em 1952: “[...] os primeiros reparos sobre a questão da nacionalidade no empreendimento de Zampari, que serão tão fortes mais tardes, já se fazem ouvir” (1986, p. 79). Eram os primeiros sintomas de uma crise de ordem ideológica que avançou sobre a equipe do TBC, devido à onda nacionalista ocorrida no Brasil, em decorrência de mudanças políticas e culturais. A linha de trabalho do conjunto deveria assumir outras direções, o que afetou, diretamente, a dinâmica das traduções. As escolhas dos textos estrangeiros deveriam corresponder às necessidades culturais daquele momento, transmitindo algo que fosse significativo à platéia do contexto brasileiro do período. Além disso, os textos nacionais deveriam ganhar mais espaço e maior vigor.

De acordo com Guzik, no início da década de cinquenta havia pouca atividade da dramaturgia brasileira, mas não houve total ausência. Tiveram seus textos encenados os seguintes os autores: Silveira Sampaio, Lúcia Benedetti, Lourival Gomes Machado, Clô Prado, Millor Fernandes, Gonçalves Dias, João Bethencourt, Paulo Hecker Filho, Augusto Boal, Guilherme Figueredo, Jorge Andrade, Edgar Rocha de Miranda, Abílio Pereira de Almeida e Dias Gomes. Houve, em 1955, uma tentativa de se levar aos palcos do TBC o texto de Nelson Rodrigues, *Senhora dos Afogados*, dirigida por Zimbinski. No entanto, a peça não foi encenada e a respeito disso, comentou Antunes Filho:

O TBC era um teatro sofisticado. Então eles montavam Edgard da Rocha Miranda, que escrevia em inglês [...]. É uma coisa ridícula! [...] Mas tentou-se fazer Nelson Rodrigues. O Zimbinski tentou, mas não conseguiu quebrar a barreira. [...] Tinham medo porque não foram criadas as condições que mais tarde o Arena criou. Se você falar que o autor brasileiro não era representado lá, eu digo também: o diretor não era representado lá. Não acreditavam. É próprio do período! (ANTUNES FILHO citado por GUZIK, 1986, p. 84)

A barreira a que se referiu Antunes Filho dizia respeito à dificuldade em se modificar aquela tradição mantida de encenar obras estrangeiras, configurando um repertório eclético, e que vinha dando resultados positivos até então. Foi o surgimento de uma companhia teatral (o Teatro de Arena), que, com o passar dos anos, viria a ser um importante referencial de renovação do teatro no Brasil, que imprimiu novos rumos na estrutura do TBC. Fundado em 1953, o grupo caracterizou-se pela disseminação da dramaturgia nacional e pela ideologia de artistas comprometidos com um teatro político e social. Até 56, o Arena experimentou textos de diferentes gêneros e contextos culturais, à maneira do TBC. A condução que se seguiria, entretanto, era bem diferente. Os textos demandavam um estilo de interpretação mais próximo aos padrões brasileiros e populares e as temáticas das peças tinham uma orientação mais política. Entre 1958 e 1960, o grupo levou aos palcos originais brasileiros, configurando um expressivo movimento de nacionalização do teatro, cuja perspectiva era a de politizar a discussão da realidade nacional.

O avanço do Arena e das novas concepções de teatro que dele surgiram atingiu não só a equipe da Major Diogo, como também outras companhias paulistas que adotavam, até então, a mesma linha de trabalho do TBC. Segundo Guzik: “[...] as principais companhias de teatro de São Paulo e do Rio, que praticavam uma estréia herdada justamente do TBC, levaram tanto tempo quanto essa casa para reconhecerem que se processara uma alteração palpável no gosto do público e se fazia necessária uma adaptação às novas tendências” (1986, p. 182). Guzik apontou como principal iniciativa do TBC, estando frente à nova realidade nacionalista, a contratação do diretor Flávio Rangel para o cargo de direção artística do grupo, em 1960, ano em que dirigiu *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes. Para Guzik: “Ao acolher Flávio Rangel e *O*

Pagador de Promessas em seu teatro, Franco Zampari cede à nova e vitoriosa tendência nacionalista que se afirma na cena brasileira” (p. 181). Uma crítica feita por Rangel acerca da sua dificuldade de encenar a realidade brasileira nos palcos do TBC, reflete sua avaliação em relação à platéia do período: “O surto de nacionalismo e a ânsia de desenvolvimento tomavam conta do Brasil; iniciaram-se as primeiras mudanças na estrutura política; o país tomava noção de suas limitações e de suas possibilidades. Tudo isto tinha de se refletir no teatro, e as platéias até então alienadas, respirando um drama importado, passaram a ter curiosidade por aquilo que, estando à sua volta, era demonstrado no palco” (p. 183).

Apesar do forte ataque feito à equipe de Zampari, devido ao fato de haver pouco apoio ao escritor brasileiro, havia uma preocupação com sua formação e qualificação, alcançadas ao longo dos tempos, através do contato com os modelos estrangeiros trazidos pelo TBC. Segundo nos informou Guzik, Zampari “chegou a dizer que os escritores locais deveriam assistir aos seus espetáculos para aprender a escrever para teatro!” (1986, p. 189). Entre 1948 e 1959, ou seja, num período de onze anos, somente 20% nos noventa textos encenados, eram de autores brasileiros, enquanto que, entre 1960 e 1964, das 16 peças encenadas, quase 50% foram nacionais. Isso comprova a presença mais acentuada de autores brasileiros naquela fase final do TBC. Abílio Pereira de Almeida, tradutor de *Night Of January 16th*, de Ayn Rand, encenada em 1949, e dramaturgo em processo de formação, representou um exemplo de escritor que, através de prática direta da tradução e também no contato com outras traduções para o TBC, serviu-se de um vasto material proveniente de vários contextos lingüísticos, idéias e temáticas diversas, para aprimorar-se enquanto escritor.

Como vimos, em 1948, a peça que deu início às encenações do TBC foi da autoria de Almeida, *A Mulher do Próximo*, que, segundo Guzik, era uma comédia de

costumes que abordava o tema do adultério, mas “sem uma densidade significativa” (1986, p. 15). Em seguida, Almeida dirigiu sua própria criação *Pif-Paf*, em 49, também uma comédia de costumes que apresentava o drama familiar e o vício do jogo como os temas centrais. Guzik citou Alfredo Mesquita que, em reportagem de 1950 para O ESTADO DE SÃO PAULO aconselha Abílio Pereira de Almeida que “persevere, que corrija, refaça, corte, acrescente, aprofunde, aperfeiçoe o seu trabalho um tanto, ou mesmo bastante improvisado e nos dará ainda ótimas peças para o repertório nacional” (p. 23). Em 51, sua peça *Paiol Velho*, um drama sobre a decadência da aristocracia rural constituiu um importante avanço na literatura brasileira e conferiu sucesso significativo quando encenado no TBC. Em 55, já influenciado por questões sociais e políticas que atingiriam sua dramaturgia, escreveu *Santa Marta Fabril, S.A.*, peça que trata da indústria, os mecanismos de seu funcionamento e da instituição familiar beneficiária do progresso industrial. Quando encenada, causou espanto, sendo considerada, um “sucesso de escândalo retumbante” (p. 114), apesar do pouco retorno de bilheteria. Segundo Guzik: “A razão de ser da peça e de suas personagens é esse painel histórico, o encadeamento dos fatos servindo como fonte de motivação para as ações cênicas como permanente referência” (p. 115). Tal obra significou para a crítica um avanço na dramaturgia de Almeida e um esforço em transcender os limites das peças anteriores.

O período compreendido entre 60-64 foi considerado, portanto, a fase declaradamente nacionalista do TBC, não somente devido à representação de peças de autores brasileiros engajados passaram a ser encenadas, mas também pela direção de Flávio Rangel, estando esse ciente das necessidades do período. Diretor de *A Morte do Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller, encenada em 62, Rangel em crítica contida na revista *Dyonisos* (1980) declarou: “A escolha da peça pelo TBC vem se coadunar perfeitamente com sua política de repertório: a alternância de textos nacionais com a

dramaturgia estrangeira de qualidade, mas que possua pontos de contato com a realidade brasileira” (p. 125).

Nota-se, portanto, que em sua fase final, o TBC sofreu modificações ideológicas e artísticas em decorrência de mudanças no âmbito da sociedade daquele momento, ou seja, no sistema político-econômico do país. Nesse sentido, refletiram-se no sistema do teatro brasileiro as novas demandas da sociedade, ou seja, questões nacionalistas e temáticas que reivindicavam um engajamento político maior. O trabalho de tradução, juntamente com outros elementos que formam o trabalho artístico, a saber, cenografia, figurinos, iluminação, encenação e atuação dos atores, foi atingido por reformulações e adequações necessárias àquele momento histórico. Podemos afirmar que houve uma diminuição das traduções em favor da abertura dada aos textos nacionais.

Por isso, é certo afirmar que durante a primeira fase do TBC (1948-1959), as traduções de peças estrangeiras, sendo, em sua maioria, originadas da língua inglesa, ocuparam, no interior do polissistema brasileiro de literatura dramática, uma posição primária, vindo a modificar o cenário teatral preexistente (Cf. EVEN-ZOHAR, 1978). A seguinte afirmação de Guzik vem a confirmar essa hipótese: “Efetivamente a tradição do teatro profissional anterior ao TBC era brasileira, com forte influência portuguesa. Mas a nacionalidade não lhe garantia qualidade. O teatro profissional anterior ao TBC, formado por atores e repertórios nacionais, já está esgotado quando chega a reforma empreendida pelos amadores”. (1986, p. 220)

Isso nos leva a dizer que o grande número de traduções de peças teatrais para a encenação colaborou, naquele momento, para a reformulação de um sistema teatral periférico e em crise, possibilitando a introdução e manutenção de uma literatura dramática considerada de qualidade. Guzik ressaltou ainda: “Não se pode afirmar que o TBC tenha prejudicado a dramaturgia brasileira. Quando sua trajetória teve início, a

literatura dramática nacional estava em crise e o próprio movimento dos amadores, que deu origem ao projeto do TBC, reagia a esse estado de coisas com a opção por textos importados, de maior qualidade” (1986, p. 189).

Entretanto, a partir do fim dos anos 50, devido aos acontecimentos pertencentes a outros polissistemas que compõem a sociedade, esse polissistema de literatura dramática traduzida sofreu novas modificações em seu interior. As formas de dramaturgia promulgadas pelo TBC não mais correspondiam à nova demanda social, e, por conseguinte novos modelos de literatura dramática emergiram e passaram a suplantar os antigos. Na medida em que era necessário empreender outra reforma para a construção de uma nova linguagem teatral, e nesse espaço em que a literatura dramática nacional ia se firmando cada vez mais consistente, a literatura dramática traduzida já no contexto dos anos 60 passou a atuar somente na manutenção de modelos antigos, vindo a ocupar, então, uma posição secundária no sistema de literatura dramática brasileiro.

De acordo com Even-Zoahr, em *The Position of Translated Literature Within The Literary*, os textos traduzidos se correlacionam em duas formas: são selecionados pela literatura alvo, estando os princípios dessa seleção em constante associação com outros co-sistemas dentro da cultura alvo; e são adotadas normas específicas, comportamentos e políticas que são o resultado das relações que o sistema de literatura traduzida mantém com outros co-sistemas (p. 118). O sistema de literatura dramático traduzido representado pelo TBC esteve em constante relação de interdependência com outros sistemas que compunham a cultura do país. A onda de reformas trabalhistas e a ascensão dos protestos sociais no período pré-ditadura, entre outros eventos políticos, determinaram novas escolhas para o teatro brasileiro.

A despeito de críticas feitas à prática de importação dos textos estrangeiros e das hipóteses de que o TBC nada havia feito pela dramaturgia brasileira, nos cabe

chamar atenção para a relevância da inserção da dramaturgia internacional para o fortalecimento do teatro brasileiro e para o florescimento de autores nacionais. Várias são as contribuições do TBC para a história do teatro brasileiro: o advento da primazia do encenador; a adequação do teatro nacional a uma tendência estética que surgiu após a Segunda Guerra Mundial; a reformulação do espaço cênico; a diversificação do repertório, a consolidação de críticas teatrais, e a apresentação de importantes tradutores no cenário nacional. Clóvis Garcia, em *TBC: Crônica de um Sonho*, disse:

O TBC foi um estágio importantíssimo, não só para o teatro paulista, mas para o teatro brasileiro. Um estágio necessário e insubstituível, de atualização em relação ao teatro mundial. Mas um estágio que teria que ser superado. Em seus primeiros dez anos de vida, eu o considerei não só importante, como de valor e de nível internacionais. Na fase da dramaturgia brasileira, passei a considerá-lo limitado, e a criticar seu aspecto europeizante. Mas até este aspecto era necessário. Primeiro era preciso aprender a técnica, para depois podermos desenvolver um teatro nosso. (GARCIA citado por GUZIK, 1986, p. 227)

Cabe-nos, aqui, ressaltar que a técnica referida acima pelo crítico não se restringe, somente, a elementos cênicos, mas também refere-se à literatura dramática que, juntamente com outros conhecimentos teatrais trazidos de culturas estrangeiras, foi inserida através da tradução. Garcia afirmou ter ocorrido um processo de aprendizagem, e, nesse processo, a tarefa tradutória foi fundamental para o desenvolvimento do teatro do período, contribuindo para a ascensão de um teatro nacional mais vigoroso, rico e consolidado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao traçarmos a trajetória do teatro no Brasil desde o período colonial até a década de 60, quando o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) dissolveu-se, dando lugar a novos empreendimentos teatrais, percebemos o quanto a presença estrangeira marcou o desenvolvimento dessa arte em nosso país. A encenação de textos da dramaturgia mundial foi possível devido a um intenso trabalho de tradução, pouco evidenciado nas bibliografias referentes à história do teatro brasileiro. Por isso, torna-se de extrema importância uma abordagem da atividade tradutória como elemento determinante da evolução da dramaturgia nacional para compreendermos os principais momentos da história do teatro.

Vimos que, a partir da influência dos jesuítas nas representações teatrais entre os índios, durante o século XVI, o sistema de dramaturgia no Brasil passou a incorporar obras estrangeiras, além de novas formas de encenação, o que despertou, na classe teatral brasileira, um novo olhar sobre a de construção do teatro nacional. No século XIX, peças de língua francesa predominaram nas casas de espetáculos na capital do Império, contexto no qual a literatura traduzida ocupou uma posição primária dentro do sistema de literatura dramática brasileira, preenchendo o vazio deixado por um sistema ainda jovem. Nesse momento, o tipo de teatro produzido na Europa fora introduzido e incorporado pela classe artística brasileira. Foi nessa época que surgiu a primeira forma de controle e incentivo ao teatro, representada pelo Conservatório Dramático Brasileiro. Sendo esse um órgão oficial que detinha controle sobre as ideologias das peças e pelo financiamento das mesmas, podemos dizer que uma patronagem não-diferenciada atuou no sistema da dramaturgia brasileira.

Foi possível verificarmos que, a partir dos anos 30 do século passado, surgiram os primeiros sinais de contestação e tentativas de fortalecimento do teatro por parte da classe artística, que pretendia acompanhar as inovações estéticas já vivenciadas no

exterior. Após a instauração do Estado-Novo em 1937, a classe teatral esteve submetida a um novo sistema de patronagem não-diferenciada, interessada no controle da ideologia produzida. Entretanto, o projeto de renovação artística, conduzido por uma série de grupos teatrais amadores e por profissionais do teatro, interessados em imprimirem à cena teatral brasileira novos rumos, não foi alvo dos órgãos de censura do governo, representados principalmente pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e pelo Sistema Nacional de Teatro (SNT). A busca por textos estrangeiros foi, nesse momento, incentivada, uma vez que levaria, ao âmbito do teatro do período, obras de maior qualidade do que as que eram produzidas nos países. Aos poucos, peças teatrais de escritores de sucesso no exterior, consideradas de qualidade, caracterizando um teatro mais elaborado, foram ganhando cada vez mais espaço. Os grupos teatrais deixaram de depender do apoio oficial, alcançando relativa independência e passando a funcionar sob os moldes de patronagem diferenciada. Esse foi um momento anterior ao da formação do TBC, que indicou o caminho a ser percorrido por aquela equipe formada a partir da iniciativa privada do empresário italiano Franco Zampari, caracterizando um período de revigoração do teatro.

Somente em 1948, com a formação do TBC, a independência ideológica e financeira no setor começou a se consolidar. Era importante atender a necessidade de se produzir um teatro revelado como esteticamente superior ou de importante repercussão internacional e assim garantir a formação de um novo público. Enquanto, por um lado, um grande número de textos da dramaturgia estrangeira, provenientes de contextos culturais e lingüísticos variados, passou a ser traduzido e encenado, por outro lado argumentava-se contra a falta de textos nacionais que atendessem a essa demanda. Nesse momento, mais uma vez, a atividade tradutória ocupou uma posição primária, contribuindo para a remodelação do centro de um sistema brasileiro de literatura

dramática, revelado como periférico e desatualizado perante as mudanças ocorridas no exterior. Com o passar do tempo, o TBC se viu envolto em problemas financeiros, o que provocou a busca pela ajuda governamental para a manutenção de suas atividades.

Embora o ofício da tradução fosse pouco reconhecido, sendo mal-remunerado, até mesmo devido às crises financeiras ocorridas no TBC a partir dos anos 50, o mesmo foi essencial no processo de construção dos espetáculos. O TBC encenou obras traduzidas por jovens tradutores (homens e mulheres) e por escritores brasileiros já consagrados, como Cecília Meireles e Manuel Bandeira. O inglês foi a língua mais traduzida, o que aponta para a soberania atingida pelos Estados Unidos a partir do período pós-guerra, no âmbito da América Latina, mantendo com países como o Brasil, relações políticas, econômicas, culturais e ideológicas.

A partir dos anos 60, as mudanças políticas no momento pré-ditadura despertaram novos olhares sobre a realidade nacional, que se refletiram nos palcos. O TBC, sentindo tais mudanças, modificou sua linha de trabalho de maneira a abrir espaço para a encenação de textos pertencentes à literatura local. Por conseguinte, obras de autores como Dias Gomes e Jorge Andrade ganharam aceitação e notoriedade, o que implicou em uma redução do número de traduções feitas. O sistema de literatura dramática brasileira estava se movimentando devido a forças vindas de outros sistemas da sociedade. A ascensão do Teatro de Arena, por exemplo, indicou a abertura cada vez maior para a literatura brasileira. Por isso, é possível concluir que, se antes ocupou uma posição primária, a literatura dramática traduzida, na fase final do TBC, passou a ocupar uma posição secundária. Devemos enfatizar, no entanto, que esse crescimento da literatura dramática no Brasil não teria ocorrido caso a atividade de tradução nessa área não tivesse sido tão intensa.

A partir desse estudo, foi possível verificar o importante lugar da tradução no desenvolvimento do teatro no Brasil. Esperamos que pesquisas futuras venham a expandir as questões aqui tratadas e abordar outras tantas, possibilitando um maior entendimento da tradução como fonte de expansão não apenas lingüística, como também cultural.

REFERÊNCIAS

- BASNETT, Susan e McGuire. *Translation Studies*. Revised Edition. London: Ed. Routledge, 1988.
- CAMPOS, Geir. *Tradução e ruído na comunicação teatral*. São Paulo: Álamó, 1981.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: Holmes, J. S. et al. (ed. Leuven). *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. Acco, 1978, p.117 – 127.
- FLORES, Diego do Nascimento Rodrigues. *Pastiches, paródias, paráfrases: Machado e a tradução de literatura no século XIX*. IN: <http://www.revista.criterio.nom.br/artigo-pastiches-parodias-parafrases-machado-assis-traducao-literatura-seculo-xix-diego-nascimento-rodrigues-flores.htm>, capturado em 18/05/2008
- GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1986.
- LEFEVERE, André. The System: Patronage. In: --. *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary fame*. London, New York: Routledge, 1992.
- LIMA, Mariângela Alves. Teatro brasileiro moderno – uma reflexão. In: GUZIK, Alberto e PEREIRA, Maria Lúcia. *Dionysos: Teatro Brasileiro de Comédia*. Seac – Funart/Serviço Nacional de Teatro, nº 25, setembro de 1980.
- MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Theresa Vargas. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: 2ª ed., 2001.
- MAGALDI, Sábato. Surge o TBC. In: GUZIK, Alberto e PEREIRA, Maria Lúcia. *Dionysos: Teatro Brasileiro de Comédia*. Seac – Funart/Serviço Nacional de Teatro, nº 25, setembro de 1980.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. *A tradução de textos dramáticos a serem encenados*. Material didático preparado para as aulas do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês da Universidade Federal de Juiz de Fora. 2003. 3 p. Inédito.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora: Fundação Getúlio Vargas, 1ª ed., 1998.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1996.
- REVERBEL, Olga. *Teatro: uma síntese em atos e cenas*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- RIBEIRO, Jesus. *Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, no contexto norte-americano*. Juiz de Fora: Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, 2004. (Monografia de Bacharelado em Letras – Ênfase em Tradução – Inglês).
- SCHMIDT, Mário. *Nova História Crítica*. São Paulo, 2008.

VENUTI, Lawrence. Invisibility. In: --. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London, New York: Routledge, 1995, p. 1 – 42.

Sítio da Internet pesquisado:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia%5Fteatro/?CFID=2596646&CFTOKEN=93887683>

ANEXOS

TABELA 1

Informações sobre os textos dramáticos encenados pelo TBC até 1964. *

Título Original	Título traduzido	Autor	Tradutor	Língua Original	Ano da encenação
	A Mulher do Próximo	Abílio Pereira de Almeida		Português	1948
La Voix Humaine	A Voz Humana	Jean Cocteau	Sem tradução	Francês	1948
I Have Been Here	I Have Been Here	J. B. Priestley	Sem tradução	Inglês	1948
Dangerous Corner	A Esquina Perigosa	J. B. Priestley	Madalena Nicoll	Inglês	1948
Le Bal des Voleurs	O Baile dos Ladrões	Jean Anouilh	Abílio Pereira de Almeida Antonio Candido	Francês	1948
	Ele	Alfred Savoir		Francês	1949
Arsenic and Old lace	Arsênico e Alfazema	Joseph Kesselring		Inglês	1949
Pif-Paf		Abílio Pereira de Almeida		Português	1949
O Banquete		Lúcia Benedetti		Português	1949
A Inconveniência de Ser Esposa		Silveira Sampaio		Português	1949
<u>Il bugiardo</u>	O Mentiroso	Carlo Goldoni	Ruggero Jacobi	Italiano	1949
The Voice of the Turtle	Ingenuidade	John Van Druten		Inglês	1949
The Time of Your Life	Nick Bar: Álcool, Brinquedos e Ambições	Willian Saroyan	Gustavo Nonnemberg	Inglês	1949
The Monkey's Paw"	A Mão do Macaco	W. W. Jacobs	Madalena Nicol	Inglês	1949
Night Of January 16th	A Noite de 16 de Janeiro	Ayn Rand	Abílio Pereira de Almeida Dinah Prado Marcondes	Inglês	1949

Brief Encounter	Dois Destinos	Noel Coward	Madalena Nicol	Inglês	1949
Before Breakfast	Antes do Café	Eugene O'Neill	Sylvia Mendes Cajado	Inglês	1949
Gás Light	Luz de Gás	Patrick Hamilton		Inglês	1949
	Ele, Ela e o Outro	Louis Verneuil	Daniel Rocha	Francês	1949
	Um Pedido de Casamento	Anton Tchekhov	Victor Merinov	Russo	1950
Raquel		Lourival Gomes Machado		Português	1950
<u>L'Uomo dal Fiore in Bocca</u>	O Homem de Flor na Boca	Pirandello	Adacto Filho	Italiano	1950
<u>L'inventore del cavallo</u>	O Inventor de Cavalo	Achille Campanile	A. C. Carvalho	Italiano	1950
You can't take it with you	Do Mundo Nada Se Leva	George S. Kaufman Moss Hart	M. L. Araújo Lima	Inglês	1950
The Importance of Being Ernest	A Importância de Ser Prudente	Oscar Wilde	Guilherme de Almeida Werner Loewenberg	Inglês	1950
<u>The Beggar's Opera</u>	A Ronda dos Malandros	John Gay	Carla Civelli Maurício Barroso	Inglês	1950
Summer and Smoke	O Anjo de Pedra	Tennessee Williams	Raimundo Magalhães Júnior	Inglês	1950
<u>Hello from Bertha</u>	Lembranças de Bertha	Tennessee Williams	Guilherme de Almeida	Inglês	1950
Poil de Carotte	Pega Fogo	Jules Renard	Gustavo Nonnenberg	Francês	1950
Jean de la Lune	O Cavalheiro da Lua	Marcel Achard	Oduvaldo Vianna	Francês	1950
Huis-clos	Entre Quatro Paredes	Sartre	Guilherme de Almeida	Francês	1950
Les Enfants d'Edouard	Os Filhos de Eduardo	Marc-Gilbert Sauvajon		Francês	1950
	Assim Falou Freud	Anton Cwojdinski	Brutus Pereira	Russo	1950

Na dne	Ralé	Maxim Gorki	Brutus Pedreira	Russo	1951
Paiol Velho		Abílio Pereira de Almeida		Português	1951
Escrever Sobre Mulheres		José Renato		Português	1951
<u>Sei personaggi in cerca d'autore</u>	Seis Personagens Á Procura de um Autor	Luigi Pirandello	Menotti Del Picchia	Italiano	1951
Harvey	Harvey	Mary Chase		Inglês	1951
	O Grilo na Lareira	Charles Dickens		Inglês	1951
La Dame aux camélias	A Dama das Camélias	Alexandre Dumas Filho	Gilda de Mello e Souza	Francês	1951
	Convite ao Baile	Jean Anouilh	Gilda de Mello e Souza	Francês	1951
Para Onde a Terra Cresce		Edgard da Rocha Miranda		Português	1952
Luta até o Amanhecer		Ugo Betti		Português	1952
Diálogo de Surdos		Clô Prado		Português	1952
	Relações Internacionais	Noel Coward		Inglês	1952
	Vá com Deus	Allen Boretz John Murray	Carlos Vergueiro Werner Loewenberg	Inglês	1952
	Inimigos Íntimos	J. P. Grédy Pierre Barillet	Mário da Silva Renato Alvim	Francês	1952

	Antígone	Jean Anouilh Sófocles	Bandeira Duarte (texto de Jean Anouilh) Guilherme de Almeida (Sófocles)	Francês	1952
Uma Mulher em Três Atos		Millôr Fernandes		Português	1953
Così è (se vi pare)	Assim É... (Se Lhe Parece)	Luigi Pirandello	Brutus Pedreira	Italiano	1953
<u>L'Inconnue d'Arras</u>	A Desconhecida de Arras	Armand Salacrou		Francês	1953
Divorçons	Divórcio para Três	Victorien Sardou	Mário da Silva Renato Alvim	Francês	1953
	Se Eu Quisesse	Paul Gèraldy Robert Spitzer	Celso Kèlly	Francês	1953
	Treze Á Mesa	Marc-Gilbert Sauvajon	Bandeira Duarte Renato Alvim	Francês	1953
La Petite Hutte	Uma Certa Cabana	André Roussin	Brício de Abreu	Francês	1953
	Na Terra como no Céu	Fritz Hochwalder	Brutus Pedreira	Alemão	1953
	Um Pedido de Casamento	Anton Tchekhov	Victor Merinov	Russo	1954
Leonor de Mendonça		Gonçalves Dias		Português	1954
E o Noroeste Soprou		Edgard da Rocha Miranda		Português	1954
Dial M for Murder	Assassinato a Domicílio	Frederick Knott		Inglês	1954
	Uma Mulher do Outro Mundo	Noel Coward	Carlos Lage	Inglês	1954
	Cândida	Bernard Shaw	João Távora	Inglês	1954
	O Leito Nupcial	Jan de Hartog	Raimundo Magalhães Júnior	Holandês	1954

	Negócios de Estado	Louis Verneuil	Raimundo Magalhães	Francês	1954
	Um Dia Feliz	Emile Mazaud	Mário da Silva e Brutus Pereira	Francês	1954
	Mortos sem Sepultura	Jean-Paul Sartre		Francês	1954
Santa Marta Fabril S.A		Abílio Pereira de Almeida		Português	1955
Do Tamanho de um Defunto		Millôr Fernandes		Português	1955
Bonito como um Deus		Millôr Fernandes		Português	1955
<u>Volpone, or The Fox</u>	Volpone	Ben Jonson	Stephan Zweig(adpt)	Inglês	1955
The Deep Blue Sea	Profundo Mar Azul	Terence Rattigan		Inglês	1955
	Maria Stuart	Schiller	Manuel Bandeira	Alemão	1955
Il seduttore	O Sedutor	Diego Fabbri	Luís Giovannini e Ruggero Jacobbi	Italiano	1956
	A Casa de Chá do Luar de Agosto	John Patrick	Mário da Silva Renato Alvim	Inglês	1956
	Manouche	André Birabeau	Mário da Silva Renato Alvim	Francês	1956
Eurydice	Eurydice	Jean Anouilh	Guilherme de Almeida	Francês	1956
Rua São Luiz, 27 – 8º Andar		Abílio Pereira de Almeida		Português	1957
Os Interesses Criados		Jacinto Benavente		Português	1957
A Rainha e os Rebeldes		Ugo Betti		Português	1957
As Provas de Amor		João Bethencourt		Português	1957
Do Outro Lado da Rua		Augusto Boal		Português	1957
Matar		Paulo Hecker Filho		Português	1957

Life with Father	Nossa Vida com Papai	Howard Lindsay Russel Crouse	R.Magalhães Jr.	Inglês	1957
	Adorável Júlia	Marc-Gilbert Sauvajon	Mário da Silva e Renato Alvim	Francês	1957
A Muito Curiosa Historia da Virtuosa Matrona de Éfeso		Guilherme Figueiredo		Português	1958
Pedreira das Almas		Jorge Andrade		Português	1958
<u>Vestire gli ignudi</u>	Vestir os Nus	Luigi Pirandello	Ruggero Jacobbi	Italiano	1958
A View from the Bridge	Panorama Visto da Ponte	Arthur Miller	Raimundo Magalhães Júnior	Inglês	1958
<u>Fröken Julie</u>	Senhorita Júlia	August Strindberg	Knut Bernstrom e Mário da Silva	Sueco	1959
D'amore si muore	Quando se Morre de Amor	Giovanni Patroni Griffi	Ruggero Jacobi	Italiano	1959
<u>Romanoff and Juliet</u>	Romanoff e Julieta	Peter Ustinov	Mário da Silva e Renato Alvim	Inglês	1959
Patate	Patate	Marcel Achard	Mário da Silva e Renato Alvim	Francês	1959
	A Senhoria	Jacques Audiberti	Alfredo Mesquita	Francês	1959
O Pagador de Promessas		Dias Gomes		Português	1960
A Taste of Honey	Um Gosto de Mel	Shelagh Delaney		Inglês	1960
	Idade Perigosa	James Leo Herlihy Noble		Inglês	1960

	As Almas Mortas	Nikolai Gogol	Antônio Abujamra Flávio Rangel	Russo	1961
A Semente		Gianfrancesco Guarnieri		Português	1961
A Escada		Jorge Andrade		Português	1961
A Revolução dos Beatos		Dias Gomes		Português	1962
Death of the Salesman	A Morte do Caixeiro Viajante	Arthur Miller	Luís Jardim	Inglês	1962
Yerma	Yerma	Federico García Lorca	Cecília Meireles	Espanhol	1962
Os Ossos do Barão		Jorge de Andrade		Português	1963
Vereda da Salvação		Jorge Andrade		Português	1964
<u>Questi fantasmí</u>	Esses Fantasmas	Eduardo De Filippo		Italiano	1964

*Algumas informações referentes aos nomes originais das peças bem como de tradutores não foram encontradas.

TABELA 2

Nomes dos tradutores de peças encenadas pelo TBC identificados pelo sexo.

Tradutoras	Tradutores
Madalena Nicol	Abílio Pereira de Almeida
Dinah Prado Marcondes	Antônio Cândido
Sylvia Mendes	Ruggero Jacobi
Carla Civelli	Gustavo Nonnemberg
Gilda de Mello Souza	Daniel Rocha
Esther Mesquita	Victor Merinov
Cecília Meirelles	Adacto Filho
	A.C. de Carvalho
	M.L Araújo Lima
	Guilherme de Almeida
	Werner Loewenberg
	Maurício Barroso
	Raimundo Magalhães Jr.
	Oduvaldo Vianna
	Brutus Pereira
	Eugênio Kusnet
	Menotti del Picchia
	Carlos Vergueiro
	Mário da Silvia
	Renato Alvim
	Bandeira Duarte
	Celso Kély
	Brício de Abreu
	Carlos Lage
	João Távora
	Sthepan Zweig
	Manuel Bandeira
	Luiz Giovannini
	Knut Bernstrom
	Alfredo Mesquita
	Antônio Abujamra
	Flávio Rangel
	Luiz Jardim

