

## MEMORIAL

### Introdução

A trajetória que se vai acompanhar é a de uma candidata a professora primária e depois de língua portuguesa que acabou na vida universitária sem ter muita clareza a respeito de suas implicações e muito menos das determinações, sempre de “força maior”.

A descoberta na prática das violentas relações entre arte (na manifestação teatral) e política no Brasil da ditadura definiu ainda na adolescência um campo de interesse que se traduziu em pesquisa acadêmica por ter sido esse o caminho que se apresentou na graduação em Filosofia, quando da criação do Centro de Estudos de Arte Contemporânea. Sem este episódio, seria pouco provável o meu ingresso na docência acadêmica, uma vez que o interesse pela vida teatral acabaria me levando para alguma forma de militância mais direta.

Estes dois eixos – opção pelo magistério e teatro político – determinam a seleção das informações constantes neste memorial.

### 1. Formação para o trabalho

Como prowenho de família de trabalhadores cujas mulheres procuravam encaminhar-se para o magistério primário, pareceu-me natural, terminado o ginásio, ir para a Escola Normal, como já haviam feito minhas irmãs mais velhas. Havia em casa um pacto explícito segundo o qual nossos pais assegurariam os estudos de todas nós até o nível colegial. Uma vez diplomada, cada uma trataria de trabalhar e, se quisesse continuar estudando, bancaria suas próprias escolhas. Como se vê, certas carreiras estavam automaticamente descartadas, como medicina ou engenharia, que dependiam de estudos universitários em tempo integral e estavam fora de cogitação para trabalhadores.

Embora as disciplinas e atividades do primeiro Normal, cursado no então Instituto de Educação “Horácio Soares” de Ourinhos em 1967, correspondessem muito ao esperado, sobretudo os estágios nas classes do primeiro grau, vinculados à disciplina *Prática de Ensino*, alguns interesses de caráter mais acadêmico, sobretudo o literário, já começavam a me mobilizar em ocasiões como as conversas com uma ex-colega de ginásio que se encaminhou para o Clássico. Suas aulas de latim, inglês e francês, que não faziam parte do currículo do Curso Normal, me pareciam particularmente estimulantes.

Uma combinação de circunstâncias levou minha família a se mudar para Botucatu no final do ano de 1967 e a proximidade entre meu novo endereço e a escola onde faria o segundo Normal motivou uma grande experiência no então IECA (Instituto de Educação “Dr. Cardoso de Almeida”): participei da seleção para o que foi a última turma do Clássico e, aprovada, tratei de fazer os dois cursos. O plano era simples: com o diploma de normalista, dali a dois anos já poderia procurar emprego e no Clássico estudaria aquelas matérias que não constavam do currículo do Normal. Esta espécie de super-disposição para os estudos sempre intrigou muitos dos que me cercavam, pois era estranho alguém gostar tanto de escola. Mas diga-se a bem da verdade que no Clássico a maioria dos colegas fazia a mesma coisa: Normal pela manhã ou à tarde e Clássico à noite.

Sendo Botucatu um importante centro universitário (a divisa da cidade é “bons ares, boas escolas”), alguns destes colegas tinham mirabolantes planos de estudos superiores, outros já se imaginavam com bolsas em países como França e Estados Unidos, todas idéias de que nunca tinha tido notícia. As enormes restrições financeiras em que vivíamos aconselhavam a permanecer com os pés no chão, de modo que nada naquelas conversas me atraía em particular.

A permanência na escola em período integral favoreceu minha participação nas atividades do Grêmio Estudantil, entre as quais a produção de espetáculos teatrais extremamente animados, que iam da encenação de Gil Vicente a paródias de programas de televisão. Nesse período tive os primeiros contatos com a repressão ditatorial, sendo que certamente o mais chocante foi, ao chegar à Escola pela manhã, encontrar a sala do Grêmio totalmente depredada e os companheiros em pânico. Perto disso, a suspensão arbitrária de um modestíssimo festival de teatro pelo delegado de plantão, algum tempo depois, nos pareceu apenas brincadeira de gato-e-rato. Para quem já havia corrido dos cavalos da polícia militar, uma arbitrariedade a mais não fazia muita diferença, a não ser confirmar a disposição para continuar lutando contra a ditadura por todos os meios, inclusive o teatro. Desde a infância e até então, o teatro me parecera sobretudo uma das mais agradáveis formas de diversão, mas agora, por obra e graça da *educativa* ação policial, assumiu um sentido novo e da maior importância. O raciocínio passou a ser mais ou menos o seguinte: se em nome da ditadura a polícia impede um grupo de jovens de realizar despreziosos espetáculos amadores com textos como *O beijo no asfalto* e *A prostituta respeitosa*, então o

teatro deve ter algum peso político que nós desconhecíamos. O desafio passou a ser descobrir que peso era esse.

Também a minha carreira de professora primária já estava comprometida pela política educacional da ditadura (se for permitida a ironia), mas só vim a saber disso quando, diploma de normalista na mão em 1969, descobri que não havia, nem haveria tão cedo, vagas para recém-formados e muito menos concurso de ingresso para professores primários. Entre abandonar de imediato o magistério e adiar por alguns anos esta difícil decisão, feitas as contas do orçamento familiar, ficou decidido que, com a condição de arranjar algum emprego de meio expediente, eu poderia fazer o curso de Letras na faculdade local – quem sabe, dali a quatro anos poderia lecionar português. Ledo engano de ignorantes de políticas de longo prazo: ao final do ano de 1973, a situação do segundo grau era ainda pior do que a do primeiro, quatro anos antes, quando nada porque já estava em vigor a famigerada Lei n. 5692 e os professores de segundo grau haviam sucumbido em 1968 à miragem salarial das 48 horas-aula semanais.

Em todo caso, o emprego apareceu e comecei a trabalhar como secretária do Secretário do Rotary Club. Sem registro, é claro, mas com salário que me permitiu fazer frente às despesas básicas e começar a formar uma biblioteca com livros muito mais interessantes do que as sugestões de um curso de Letras pouco mais exigente do que o Clássico (a bem da verdade, muito menos, em quesitos como inglês e latim). Entre os definitivos, encontram-se ingleses e americanos e os quatro volumes da *Estética* de Lukács. Sem exagero, o que realmente interessava foi lido, pesquisado e estudado *apesar* do currículo. Voltarei ao ponto adiante.

Concluído o curso de Letras, não daria mais para fugir da dolorosa verdade: as portas do magistério fechadas, o caso era procurar trabalho em alguma área afim. O diploma (e a paixão por literatura inglesa e norte-americana, sem prejuízo dos Beatles e Rolling Stones) facilitou a minha contratação, já morando em São Paulo, como secretária bilíngue júnior numa divisão local da Unilever, de modo que provisoriamente minha vida profissional ficou “resolvida”. Em todo caso, avisei a todos os possíveis interessados, inclusive meu chefe naquela multinacional, que na primeira oportunidade deixaria a “promissora” carreira num departamento de *marketing* em favor do magistério.

Um pouco em função desta idéia, mas também por interesse em continuar os estudos, só que agora mais claramente direcionados para questões de literatura, resolvi prestar vestibular para Filosofia. Seria um modo de evitar que a cabeça enferrujasse, facilitando a preparação para o concurso de seleção de professores quando ele acontecesse, ao mesmo tempo em que trataria de desatar alguns nós que haviam ficado do curso de Letras. A pergunta básica era pelos fundamentos e/ou pressupostos da crítica literária em geral e em especial a de inspiração marxista que mais me atraía. A experiência em Letras tinha sido muito insatisfatória e por isso mesmo instigante para quem vinha de enfrentamentos pessoais com a censura teatral: o método por excelência ensinado naqueles quatro anos tinha sido o formalista/estruturalista em algumas de suas versões mais dogmáticas (do ponto de vista da literatura, estávamos a um passo do fim do mundo civilizado, é bom não esquecer) e suas marcas mais evidentes eram o desprezo pelos conteúdos, no caso de autores como Machado de Assis ou Carlos Drummond de Andrade, e a esquivança em relação a obras mais evidentemente engajadas. Estas marcas se combinavam muito bem com aquilo que estava proibido ou era permitido nos palcos, de modo que, com os estudos de Filosofia, de um lado, esperava entender e se possível fazer a crítica dos formalismos em geral e, de outro, compreender a obra de críticos e pensadores que já vinha lendo por conta própria, como Trotsky, Lukács, Antonio Candido e Carlos Nelson Coutinho.

Desde as primeiras aulas, em 1975, decidi que concluiria a graduação em Filosofia pelas mesmas razões por que concluía o Clássico já cursando Letras, mas também pelo ambiente altamente politizado que ali encontrei, experiência que o Decreto 477 se encarregara de extirpar no imediato pós-AI-5 nas faculdades privadas onde o terror e o arbítrio reinaram absolutos. Devido ao oxigênio político reencontrado no movimento estudantil na FFLCH, quando ingressei na rede estadual após o concurso de 1976, imediatamente tratei de integrar-me ao movimento docente, do qual participei até iniciar as atividades no terceiro grau.

Também em 1977 têm início as minhas atividades de pesquisa, definindo-se o projeto nunca mais abandonado: entender a experiência brasileira com o teatro moderno, assunto ao qual voltarei mais adiante, bastando agora reconstituir em linhas gerais este

episódio que responde diretamente pelos novos caminhos dos meus estudos e da minha vida profissional.

Por ter cursado a disciplina *Estética* no ano de 1976, o professor Franklin de Matos, um dos responsáveis, convidou-me a participar de um grupo de pesquisa na área de estética que se organizava entre os orientandos de pós-graduação da professora Otilia Beatriz Fiori Arantes. Na primeira reunião a que compareci, ficou definido o objetivo de desenvolver uma ampla pesquisa sobre as artes no Brasil dos anos 60, o que determinou minha adesão irrestrita a este grupo, o futuro Centro de Estudos de Arte Contemporânea (CEAC). Nada poderia me interessar mais, pois já vinha procurando materiais do teatro desse período, sobretudo por suas implicações políticas. Por isso mesmo, um pouco irresponsavelmente, assumi sem vacilar a coordenação da pesquisa nessa área, definindo também o meu projeto pessoal – mas neste momento ainda não me passava pela cabeça a idéia de seguir para a pós-graduação, pois meu trabalho se desenvolvia no segundo grau como professora de língua portuguesa e pelo menos até a greve de 1979 não havia motivo para rever esta decisão. Nossa derrota política (e econômica!) naquele momento teve papel fundamental no redirecionamento da minha vida acadêmica e profissional. Reconhecendo a força da nova direção sindical, da qual discordava, passei a cuidar da minha vida: concluindo naquele ano a graduação, comecei a pós-graduação em Filosofia no ano de 1980, sob a orientação da professora Otilia Arantes, e em 1982 comecei a lecionar *Introdução à Filosofia* numa faculdade privada. Tratava-se antes de mais nada de melhorar o orçamento, da possibilidade de travar contatos (políticos inclusive) e de desenvolver alguma experiência no ensino universitário que agora, por razões de sobrevivência econômica e estímulo intelectual, passava a ser meu novo objetivo profissional.

Em relação aos planos iniciais (primeiro grau, mais especificamente alfabetização) e aos reformulados (língua portuguesa), este episódio caracteriza um desvio das letras, aprofundado no período em que lecionei de *Filosofia Geral* a *Filosofia Política* na UNESP, campus de Marília. Mas, em compensação, minha pesquisa sobre teatro brasileiro passou a ter melhores condições de avançar, pois o contrato em RDIDP permitia dar continuidade a meus estudos no campo literário. Alguns anos depois, mal defendido um mestrado sobre o teatro de Dias Gomes e iniciando o doutorado com um projeto de maior alcance sobre o teatro brasileiro dos anos 60, sempre sob a orientação de Otilia Arantes, fui aprovada no

concurso de seleção de professores para a área de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, onde ingressei em 1989, continuo atuando e espero permanecer até a aposentadoria.

Apesar dos desvios, o fato de estar agora lecionando num curso de Letras de alguma forma resgata o propósito inicial: pode ser auto-ilusão, mas não faz mal pensar que meu trabalho docente contribui para formar professores de língua portuguesa, se possível com alguma percepção crítica das enormes responsabilidades da profissão.

## **2. Magistério**

Embora licenciada em Letras português-inglês, e muito interessada em cultura inglesa e norte-americana, meu plano era lecionar *Língua Portuguesa*, principalmente nas séries iniciais do antigo ginásio, por ser a disciplina que mais se aproxima do trabalho de alfabetização, que não me foi dado exercer, mas também por uma vaga opção política: nunca estive em meus planos ensinar alguma língua estrangeira, particularmente o idioma do imperialismo.

Uma primeira experiência com o ensino da língua portuguesa foi proposta de uma grande amiga e ex-professora da Escola Normal, Carmen Teresa Sanches Melhado, então supervisora da rede estadual de ensino, assessorando uma escola na implantação de um curso supletivo com planos pedagógicos bastante ambiciosos. Informada de minha demissão da multinacional para aguardar a convocação dos aprovados no concurso já referido, convidou-me a participar do projeto, no primeiro semestre de 1977, como professora de português para as quatro primeiras séries. Nesta escola desenvolvi uma experiência muito estimulante com o trabalho de redação entre adolescentes e jovens adultos. O desafio era ao mesmo tempo superar as resistências à leitura e eliminar o frequente argumento da “falta de idéias” para escrever. Com esses objetivos, um texto que tratasse de tema minimamente familiar era proposto (poesia, crônica), discutido em classe e em seguida os alunos escreviam a respeito. Levando-se em conta que aqueles alunos procuraram o supletivo basicamente por terem tido problemas de disciplina ou de formação na escola regular, os resultados alcançados por esta experiência relativamente simples foram muito animadores.

Assumindo a minha cadeira no segundo semestre de 1977 na Escola Estadual de Primeiro Grau “Chiquinha Rodrigues”, tão logo foi possível definir as classes com que trabalharia, optei pelas quintas e sextas séries e tratei de definir meus planos de curso de modo a dar continuidade ao trabalho das colegas responsáveis pelas quartas séries. Tal providência, aliada a algumas idéias ruminadas a partir das disciplinas *Lógica* e *Teoria do conhecimento* já cursadas em Filosofia, contribuiu para o desenvolvimento de algumas abordagens muito pessoais do ensino de gramática que se mostraram bastante produtivas: meus alunos de sexta série terminavam o ano demonstrando perfeita capacidade de analisar *qualquer texto* tanto no plano da morfologia quanto no da sintaxe do período simples. E, embora não fizesse parte dos conteúdos programáticos, eles também eram capazes de dividir períodos compostos (sem a terminologia) com conhecimento de causa.

Para enfrentar o problema da redação, foram desenvolvidas atividades um pouco mais animadas que as propostas pelos livros didáticos e para-didáticos, introduzindo práticas teatrais e esportivas sobre as quais os alunos achavam mais interessante escrever. No caso do teatro, chegamos a encenar mais de um texto de criação coletiva dos próprios alunos, inclusive os de quinta série, e as encenações eram seguidas de redações com características de crítica teatral nas seguintes modalidades: relato da experiência ou da peça encenada e opinião sobre o texto ou o desempenho dos “artistas”. As mesmas alternativas se apresentavam nos campeonatos de voleibol (então a modalidade mais apreciada) e outros esportes que podiam ser praticados nas precárias instalações daquela escola estadual.

Celso Favaretto, um dos fundadores do CEAC, foi quem teve a idéia de me integrar ao corpo docente da hoje extinta Faculdade de Filosofia “Nossa Senhora Medianeira”, onde lecionava no curso de Filosofia. Na ocasião, a faculdade estava introduzindo (ou reformulando) o projeto do Curso Básico para os alunos de Letras, Pedagogia e Ciências Sociais e o Celso achava que, por minha formação em Letras e Filosofia, com interesse por Ciências Humanas, teria condições de trabalhar num curso de *Introdução à Filosofia* que dialogasse com as demais disciplinas do Básico: Língua Portuguesa, Sociologia, História e Metodologia. Após alguma resistência inicial, acabei curvando-me a dois argumentos: o salário e o caráter experimental do curso e da disciplina. Assim teve início a minha vida de professora universitária, num projeto que em grande medida me preparou para deixar o primeiro grau, o que acabou acontecendo alguns anos depois.

Na Medianeira comecei então em 1982 lecionando *Introdução à Filosofia* para os alunos de primeiro ano. O vínculo com *Língua Portuguesa* e *Metodologia* determinou a adoção do Aristóteles das *Categorias* como um dos eixos da disciplina e o vínculo com *História* e *Sociologia* as leituras de textos de história da filosofia moderna, Kant do ensaio “O que é iluminismo” em particular. Um objetivo central era preparar os alunos para a crítica ao positivismo e ao liberalismo, inclusive em sua versão weberiana. Algum tempo depois, por idéia do mesmo Celso Favaretto, acabei me integrando ao Departamento de Filosofia, quando lecionei *Teoria do conhecimento* para os alunos de Filosofia, em sua maioria preparando-se para prosseguir estudos no Seminário.

Num encontro inesperado com Patrizia Piozzi, ex-companheira de militância do movimento estudantil e então professora na UNESP, em Marília, fui informada da existência de uma vaga em seu Departamento e instada a me inscrever para a seleção. Embora não estivesse procurando emprego (afinal tinha dois!), não me fiz de rogada e, depois de algumas peripécias, devidamente exonerada do ensino de primeiro e segundo graus, comecei a trabalhar no Departamento de Filosofia da UNESP, campus de Marília, no segundo semestre de 1985.

Para além das disciplinas específicas da graduação em Filosofia, o Departamento tinha o compromisso de oferecer disciplinas para outras áreas, em particular aos cursos de Ciências Sociais e de Pedagogia. Foi assim que em Marília comecei lecionando *Filosofia Geral* para os alunos de Pedagogia (uma variante do programa que já desenvolvera na Faculdade Medianeira) e *Filosofia Política* para os alunos de Sociologia, quando tive a oportunidade de trabalhar com os textos políticos do Jovem Marx. Entre as disciplinas lecionadas para os alunos de Filosofia, foi particularmente estimulante, por sua afinidade com a pesquisa e os estudos que vinha desenvolvendo, a de *Teoria da Comunicação* na qual trabalhamos algumas questões relativas à modernidade (o ensaio “A indústria cultural” de Adorno como referência básica), tomando a história da música popular no Brasil como objeto de análise.

Em fins de 1988 ou início de 1989, enfaticamente pressionada por meu amigo Jorge Miguel Marinho, participei do concurso de seleção de professores para a então área de Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Línguas Orientais da FFLCH-USP. Conforme vim a saber mais tarde, a contratação de um número de professores maior



que o originalmente previsto, a minha inclusive, deveu-se em larga medida ao empenho do Professor João Alexandre Barbosa que, com os demais professores da área, havia tempos lutava para criar o Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Devo confessar que nem nos maiores delírios sonhara trabalhar na área criada por Antonio Candido, uma referência básica em minha vida mental desde o primeiro clássico, quando Maria Lúcia Dal Farra, então nossa professora de português, nos apresentara a *Presença da literatura brasileira*, dele e de Aderaldo Castello (*Formação da literatura brasileira e Literatura e sociedade*, entre outros, foram obras estudadas *apesar* do curso de Letras).

É assim que desde 1989 leciono disciplinas pelas quais o DTLLC é responsável, com prioridade para *Introdução aos Estudos Literários I e II*, obrigatórias para todos os alunos de graduação. Pautando-se pela liberdade de cátedra, o Departamento define respectivamente os objetos de IEL I e II como poesia e narrativa; a partir de uma bibliografia básica comum, cada professor trabalha com os poetas e ficcionistas de sua preferência. Assim, tenho trabalhado em todos estes anos com Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade entre os poetas e, entre os ficcionistas, com o Machado de Assis contista e alguns romancistas como José de Alencar, Manuel Antonio de Almeida, Aluísio Azevedo, Machado de Assis e novamente Mário de Andrade (do *Macunaíma*).

No ano em que assumi a disciplina complementar *Teoria literária*, trabalhei com o drama moderno, de Ibsen a Chico Buarque de Hollanda e até agora ministrei duas disciplinas de pós-graduação. A primeira foi um estudo sobre o apogeu e a crise do romance moderno, de Balzac a Proust, e a segunda tratou do drama desde seu aparecimento no século XVIII à superação pelo teatro épico nas primeiras décadas do século XX, mais os desdobramentos dessa experiência no Brasil a partir do final da década de cinquenta deste século. Se não houver nenhum novo acidente de percurso, são estas as perspectivas de trabalho docente na graduação e pós-graduação a que pretendo dar continuidade no período que me resta na ativa.

Com a defesa do doutorado em 1993, o Departamento tratou do meu credenciamento na Pós-graduação para ministrar disciplinas e orientar pesquisas tanto no mestrado como no doutorado. Em vista disso e do projeto experimental implantado no período, assumi rapidamente a orientação de cinco projetos de mestrado e logo depois um

de doutorado. A perda irreparável de João Lafeté acrescentou mais um mestrado e um doutorado às minhas responsabilidades, que já foram defendidos. Dois dos projetos inicialmente aceitos como mestrado foram transformados em doutorado direto em função do alcance das pesquisas – não me pareceu produtivo obrigar os mestrados a restringirem suas ambições quando mostravam ter condições de enfrentar as responsabilidades intelectuais do doutorado. Assim é que no momento oriento três mestrados e três doutorados, sendo que nenhum desses projetos se vincula a meu projeto de pesquisa preferencial (teoria teatral e dramaturgia), mas todos eles estão ligados a linhas de pesquisa relevantes para o Departamento: teorias críticas, teoria dos gêneros e poesia moderna no Brasil. Para o próximo período, tenho intenção de dar preferência à orientação de pesquisas sobre teatro moderno no Brasil.

### **3. Pesquisa e publicações**

O CEAC do período inicial – “Anos 60” – chegou a contar com mais de vinte pesquisadores cobrindo as áreas de música popular, artes plásticas, cinema, teatro e literatura. Nossas atividades incluíam pesquisa de campo, reuniões setoriais e reuniões gerais. Nestas, além de relatos sobre os rumos da pesquisa e demais providências, eram realizados seminários de discussão de textos escolhidos pelo grupo. Um dos mais importantes, que direcionou algumas pesquisas individuais, e a minha de maneira central, foi sobre o texto de Roberto Schwarz, “Cultura e política”, hoje publicado no livro *O pai de família e outros estudos* (Paz e Terra), mas então disponível apenas na versão francesa, da revista *Temps Modernes*. O nó principal dos nossos debates dizia respeito à constatação do crítico sobre a cultura de esquerda que mais ou menos paradoxalmente se desenvolvera no pós-64, em que se percebia uma clara hegemonia do Partido Comunista: entre outros mal-entendidos, nem todos percebiam haver uma obrigatória distinção entre *totalidade* e *hegemonia*, não faltando quem acusasse o crítico de reducionismo por afirmar que *toda* a produção cultural estava vinculada aos comunistas. Superada esta dificuldade, entre outras, o ensaio acabou esclarecendo muitas questões do período e sugerindo pistas de todo o tipo ao menos para os mais interessados naqueles problemas.

O grupo de teatro contou inicialmente com os seguintes pesquisadores: Urias Corrêa Arantes, Vera Cíntia Alvarez, Dileta Delmanto, Cláudia de Arruda Campos e Alexandre

Luiz Mate. (Mais tarde outros se integraram, mas esta pesquisa já estava encerrada.) Nossos seminários setoriais envolveram até leituras de textos de teoria política ou de panfletos de organizações clandestinas dos anos 60 e 70, passando por balanços dos anos 60 feitos por sociólogos, historiadores e cientistas políticos.

Outra atividade importante do CEAC foram os seminários abertos e palestras dadas por veteranos dos anos 60. Neste caso, os grupos se responsabilizavam por convidar os palestrantes de acordo com as possibilidades (a maioria ainda se encontrava no exílio). Um exemplo de palestra de grande importância para o grupo de teatro foi a de um dos fundadores do CPC, Carlos Estêvam Martins, então professor do curso de Ciências Sociais da FFLCH. Um desdobramento desta palestra, gravada como as demais, foi sua publicação em formato de depoimento na *Arte em revista*.

Esta revista, idéia de Matinas Suzuki Junior, integrante do grupo de música, começou a ser publicada a partir de uma avaliação do andamento de nossas pesquisas: ao mesmo tempo em que encontrávamos dificuldades enormes para localizar materiais e documentos (muitos desaparecidos por causa da repressão), verificávamos em todas as áreas haver encontrado verdadeiras preciosidades que deviam ser postas em circulação, quando nada para retomar o fio das discussões, partido pela ditadura, além de estarmos já produzindo materiais que também precisavam circular, como o depoimento acima referido. O fundamento da proposta era tão verdadeiro que os primeiros seis números foram todos resultado de diferentes organizações dos materiais localizados. E, salvo engano, os quatro primeiros números tiveram pelo menos uma segunda edição, indicando a existência de muito mais gente interessada nos anos 60 do que inicialmente supúnhamos. Foi na *Arte em revista* que publiquei meus primeiros textos – traduções e um ensaio produzido para discussão interna no CEAC.

Como já ficou dito, meu projeto se definiu no interior dessa intensa movimentação. Todos os participantes da área de teatro tiveram peso na sua formulação, uma vez que este pode ser entendido como um resultado dos seminários e discussões sobre as experiências teatrais dos anos 60.

O mestrado já pressupunha uma avaliação ao menos política do que fora o teatro relevante dos anos 60, a começar pela data que encerrava a década: 1968. A definição da dramaturgia de Dias Gomes como objeto levava em conta uma espécie de insatisfação com

o estado da reflexão brasileira sobre o fenômeno específico da dramaturgia como gênero literário. Digamos que mesmo os nossos maiores críticos teatrais, com a possível exceção de Anatol Rosenfeld, pouco ajudavam na análise dos textos encenados nos anos 60. Paradoxalmente, tanto o elogio quanto a rejeição a uma peça, qualquer que fosse, nacional ou importada, tendia a debatê-la no plano do conteúdo ou da argumentação, como se fosse irrelevante a organização dos materiais (forma). Nos casos extremos, a crítica chegava a mobilizar categorias decididamente impróprias, como a de tragédia para comentar um dramalhão (o exemplo é só uma hipótese hiperbólica). Uma outra constatação: Dias Gomes figurava entre os dramaturgos de maior sucesso desde *O pagador de promessas* (1960), escrevia peças absolutamente comprometidas com os assuntos da ordem do dia (*A invasão*, que continua da maior atualidade, e *O Santo Inquérito*, para ficar em apenas dois exemplos), além de ter estado no centro de uma das mais espetaculares exposições da censura militar com o episódio *O berço do herói*. E, estranhamente, não havia estudos (nem trabalhos acadêmicos) sobre sua obra. Trabalhávamos com a hipótese de que, devido a seu sucesso (principalmente na televisão após o AI-5), a academia considerava sua obra irrelevante, por seus compromissos com o comercialismo. Traduzindo esta impressão para o âmbito literário, teríamos o seguinte: a dramaturgia de Dias Gomes não vale o esforço de uma análise de conjunto porque não apresenta problemas interessantes e a prova disso é o seu sucesso de bilheteria. Com apoio no conhecido conselho de Antonio Candido (“ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis” etc.) na *Formação da literatura brasileira*, tomei essa espécie de consenso como ponto de partida, acrescentando-lhe o seguinte tempero: sendo o dramaturgo um homem de esquerda, é bem possível que em suas peças alguns problemas ou conquistas formais da dramaturgia mais exigente apareçam com mais facilidade. Além disso, já estava claro que as categorias de análise disponíveis seriam de pouca valia para o trabalho em questão.

O desenvolvimento deste projeto, além de obrigar a uma revisão da própria história do teatro no Brasil (de que resultaram dois ensaios sobre a nossa comédia oitocentista), levou a uma ampla e ainda incompleta pesquisa sobre o teatro moderno a partir do aparecimento das lutas dos trabalhadores no palco – *Os tecelões* de Hauptmann é um ponto de partida e o teatro épico de Brecht, teoria e dramaturgia, o de chegada – e a uma reflexão sobre as formas do teatro moderno, iniciada com o livro de Anatol Rosenfeld, *O teatro*

*épico*, e ampliada com o de Peter Szondi, *Teoria do drama moderno*. A estas obras e aos ensaios de Brecht foram aos poucos sendo acrescentadas outras, como por exemplo a trilogia de Lukács sobre o drama moderno. Cabe aqui o registro, mesmo com o risco da redundância, que tanto na indicação dos títulos como no empréstimo de todas essas obras, o papel da orientadora, Otilia Arantes, foi crucial.

A dissertação acabou apresentando dupla configuração. A primeira parte trata dos problemas teóricos *ainda por resolver* para o tratamento da experiência do teatro moderno e o seu grau de aprofundamento quando o objeto é essa mesma experiência muito tardia no Brasil. A segunda parte, apesar de ser uma apresentação da trajetória do dramaturgo Dias Gomes, é conscientemente uma sequência de análises de suas peças segundo a cronologia da produção. Como estas análises são exercícios escolares, nunca me pareceu que fosse o caso de publicá-las. Já a primeira parte, tendo em vista a informação histórica e teórica que pode ser útil para outros pesquisadores, com o título “A produção tardia do teatro moderno no Brasil”, foi publicada primeiro na revista *Discurso* (n.18) do Departamento de Filosofia e, assim como os ensaios sobre comédia acima referidos, hoje faz parte da coletânea publicada em 1998 com o título *Sinta o drama* (Vozes, Coleção Zero à Esquerda).

O projeto para o doutorado também foi inteiramente pensado no âmbito da pesquisa do CEAC. Não é exagero dizer que o mestrado foi ao mesmo tempo parte deste projeto e treinamento para a sua realização, em particular no que diz respeito às categorias de análise desenvolvidas tanto no horizonte do teatro épico quanto no âmbito da teoria schwarziana das idéias fora do lugar. A cronologia (os anos 60 vão de 1958 a 1968) e o roteiro das peças a analisar foram estabelecidos pelo grupo de teatro; meu passo adiante, se assim posso dizer, foi o desenvolvimento da análise formal (quando passei a esta fase o grupo não existia mais) e a tentativa de estabelecer os fios que passaram da experiência histórica à estética. Dando razão a um dos críticos que mais admiro: continuo fazendo parte daquele grupo que não separa estética de política. Por razões que não cabe explorar aqui, esta tese acabou sendo publicada logo depois de sua defesa, com o título modificado para *A hora do teatro épico no Brasil* (Graal, 1996). A disponibilidade relativamente restrita da introdução ao mestrado acabou provocando alguns mal-entendidos (para além dos outros riscos referidos pelo autor do prefácio) entre os leitores deste livro, uma vez que a categoria de teatro épico, central nas análises, está historicamente especificada naquele primeiro texto.

Por isso o interesse em publicá-lo em *Sinta o drama*, mesmo sabendo que o estrago já estava feito, o que foi confirmado pela reação de um inesperado – e muito exigente – leitor.

A continuidade desta pesquisa, agora em andamento, pressupõe um resultado apenas tangenciado pela tese: a constatação do frágil enraizamento da regra do drama (mesmo o modernizado) na experiência brasileira, em variadas relações com a permanência do influxo externo que desde os anos quarenta passou a ter os Estados Unidos como referência obrigatória e mais ou menos politicamente imposta através das iniciativas do Departamento de Estado durante o governo Roosevelt. Assim a dramaturgia americana, em particular a que foi importada a partir da fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), passou a ser nosso objeto prioritário de estudo. Esta é uma etapa prévia necessária para o enfrentamento da nossa própria experiência, tal como já ficou esboçado no ensaio “A produção tardia do teatro moderno no Brasil”, não apenas porque nossos melhores dramaturgos se inspiraram muito em alguns modelos americanos, mas também porque, ao lado dos críticos franceses consagrados entre nós – Jacques Copeau, por exemplo –, uma forma de crítica teatral tipicamente americana, que poderíamos designar como liberal-progressista (Eric Bentley e John Gassner), acabou dando régua e compasso para se entender tanto a dramaturgia local quanto a americana.

Induzida pela bibliografia mais prestigiada entre nós, uma hipótese falseadora norteou por algum tempo o levantamento dos materiais: os grupos de teatro “independentes” – longinquamente inspirados no movimento europeu dos “teatros livres”, e apenas em seu caráter anti-comercial – seriam os responsáveis pela introdução do teatro moderno nos Estados Unidos, sendo Eugene O’Neill o primeiro grande dramaturgo moderno americano. Bastou introduzir o ingrediente “política” nesta história para verificar a sua parcialidade. Diga-se de passagem, uma introdução requerida pelo próprio assunto, já que nos anos de 1936 a 1938 o teatro esteve no olho do furacão da política anti-rooseveltiana: o presidente do New Deal foi sistematicamente acusado de patrocinar um teatro comunista em Nova York com as verbas do Federal Theatre. A investigação das origens deste fenômeno duplamente desconcertante (patrocínio estatal ao teatro nos Estados Unidos e teatro comunista em Nova York) acabou levando a resultados bastante heterodoxos, alguns dos quais já publicados, como é o caso do estudo sobre a passagem de Orson Welles pelo Federal Theatre na revista *Cultura Vozes* (n.2. ano 92, vol. 92, 1998), ou

o estudo das primeiras peças rememorativas de Tennessee Williams (*Cultura Vozes* n.2, ano 90, vol. 90, 1996).

Assim como esses ensaios, outros resultados desta pesquisa fazem parte da tese de Livre Docência que agora estamos apresentando.

São Paulo, março de 2000.

Iná Camargo Costa