

Teatro brasileiro: Encontro de perspectivas

Preliminares

Segundo alguns autores a Literatura Brasileira começa com o teatro—Anchieta produziu uma obra catequética na qual a encenação das verdades cristãs conseguia efeitos notáveis: *Auto de São Lourenço* e *Auto de Natal*. Teatro vicentino e medievalizante, efeitos de luz e sombra, grande do espetáculo, música e bailado são os ingredientes que fazem a teatralidade de Anchieta.

Apesar do prenúncio, a idéia não vingou nem fez-se tradição. Até o Romantismo praticamente não haverá teatro brasileiro.

Teatro no Romantismo

Há que destacar um texto de Gonçalves de Magalhães: *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição* (1838), retórico e literário, imprestável para encenação. Seu valor é histórico, sendo a primeira tragédia escrita no Brasil.

O verdadeiro fundador do teatro nacional é Martins Pena (1815–1848). Suas comédias são ágeis, rápidas; o autor sabe observar, analisar, criticar. É um verdadeiro panorama da realidade da época. A galeria de tipos de Martins Pena é incontável: caixeiros, espertalhões, usurários, noviços, padres, ciumentos, megeras e donzelas, ingênuos e astutos, tipos sociais e seres comuns, polícias, estrangeiros, sertanejos. Faz excelente análise do amor, descreve a psicologia feminina, estuda o casamento, o namoro, as intrigas domésticas e econômicas, os casos políticos e sociais da cidade. A encenação busca todos os recursos possíveis: surpresa do desfecho, correrias pelo palco, gritos e arruaças, esconderijos, cartas, disfarces, erros de pessoa, concentração de fatos, linguagem que lembra a de *Memórias de um Sargento de Milícias*. Não é à toa que João Caetano, o maior ator brasileiro do séc. XIX, disse Martins Pena ser o Molière brasileiro.

Principais peças: *O Juiz de Paz na Roça*, 1842; *A Família e a Festa na Roça*, 1842; *O Judas em Sábado de Aleluia*, 1846; *Os Irmãos das Almas*, 1846; *O Dileitante*, 1846; *O Caixeiro da Taverna*, 1847; *Quem Casa Quer Casa*, 1847; *O Noviço*, 1853; *Os Dois ou O Inglês Maquinista*, 1871; *Os Três Médicos*; *As Casadas Solteiras*; *O Usurário*; *Os Meirinhos*; *O Cigano*; *O Jogo de Prendas*; *A Barriga de Meu Tio*; *Um Segredo de Estado* [textos que se encontram na edição crítica de Darcy Damasceno, 1956] Deixou alguns textos trágicos.

Depois de Martins Pena o teatro continuou sob Joaquim Manuel de Macedo (*O Primo da Califórnia*; *Luxo e Vaidade*) e conseguiu chegar a

bons resultados com a tragédia de Gonçalves Dias—*Leonor de Mendonça*, 1847 e com José de Alencar (*O Demônio Familiar*, 1847; *Verso e Reverso*, 1857; *As Asas de um Anjo*, 1860; *Mãe*, 1862; *O Jesuíta*, 1875).

O texto de Gonçalves Dias retoma uma convenção romântica: o drama histórico: a vocação das personagens para o mal acaba cedendo à ânsia de remissão, o que acontece no fim do texto.

José de Alencar tem um bom sentido de colocação da cena, constrói textos problemáticos, polêmicos, assunto do momento em que critica, defende, acusa. Volta-se para a sociedade escravocrata, os tipos humanos, os conflitos sociais. Vários autores do período romântico tentaram o teatro, mas poucos foram felizes como Martins Pena ou Alencar. Foi o que houve com Castro Alves, com o drama *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, 1876.

Rupturas de Qorpo Santo

Nascido na Vila do Triunfo, em 1829, falecido em Porto Alegre em 1883, José Joaquim de Campos Leão adotou, por volta dos trinta anos, o nome Qorpo Santo por acreditar-se santo. A ortografia é uma singularidade pessoal, decorrendo de uma proposta de reforma ortográfica que o A. fez e perfilhou. Em 1840, conforme sua *Autobiografia*, segue para Porto Alegre a fim de estudar, mas acaba caindo no comércio. É como cobrador de firma comercial que percorre o interior da Província, até tornar-se professor de primeiras letras em Santo Antônio da Patrulha. Só retornou à capital em 1856, quando se casa e funda o Colégio Francês e Brasileiro de São João. *Mas não fica muito tempo em Porto Alegre: segue para Alegrete, onde funda outro colégio, chega a subdelegado de polícia e vereador. Volta à capital em 1862, onde vive at a morte, já tenso entre a sanidade e a demência.*

Em 1877 monta uma impressora e publica os volumes da Enciclopédia, obra singular e original, “coletânea hoje absolutamente rara” e “raridade bibliográfica,” no dizer de Guilhermino César, que lhe reúne escritos políticos, morais, poemas, comédias (cf. *As Relações Naturais e Outras Comédias*, Porto Alegre, 1969).

A grande atração que desperta ainda hoje—ou melhor, um século depois de publicado—é o teatro: abolindo as convenções, opera seccionamentos espaciais (um quarto de casal burguês pode ser um bordel, depende de ângulo de visão), temporais (mistura do presente e do passado, do atual e do transcendente), constrói cenas ilógicas, inventa nomes esdrúxulos para seres de um teatro do absurdo (Mateusa, Truque-truque, Pedra, Lindo/Linda, Brás/Ferrabrás), explora o ridículo (como a queda do casal de oitenta anos numa disputa “amorosa,” em *Mateus e Mateusa*).

Qorpo Santo ocupa lugar da maior singularidade na história do teatro brasileiro: urge descobrir o que vem suspenso por detrás dos termos, das marcações, dos gestos. Até nas contradições ele consegue

ser original. Tece a crítica dos atos humanos, da sociedade e sua organização. Inventa uma psicologia das intenções, quando o pedido, o gesto, o carinho, a palavra destituída de carga interior conseguem traír bloqueios psíquicos, complexos reprimidos, uma erótica que entrava o ser na sua expansão. As comédias fazem a perseguição dos sistemas sociais falsos ou falhos, aos administradores, aos prepotentes e ambiciosos. Pelo ridículo absurdo e impossível, Qorpo Santo vai desmontando, em textos relâmpagos e contundentes, a carcaça interior e exterior do homem.

O comediógrafo chega a notável limpidez e despojamento de frase, propõe recursos ao encenador (ampliação ou redução), opera cortes cênicos que dão incrível vivacidade ao conjunto.

Nunca em comediógrafo brasileiro o *nonsense* e a crítica se deram as mãos com tanta naturalidade e expressividade.

O experimento de Qorpo Santo ganhará forma definitiva e prosseguimento em Oswald de Andrade, cujo teatro (*O Homem e o Cavalo*, *A Morta* e *O Rei da Vela*) renova-se mediante o corte, o poético da descrição da cena, a entrada insuspeitada da idéia e da personagem, a abertura para a criação cênica por parte do diretor. *O Rei da Vela*, por exemplo, focaliza a economia cafeeira em decadência no período que antecede à Segunda Guerra. Há um conflito social estabelecido no país: os donos da indústria contra os donos de terra. Os primeiros se aliam aos capitalistas internacionais a fim de vencer a batalha contra os segundos. A peça é uma crítica aguda ao sistema interno que se deixa embair pelo externo. É o engajamento praticado por Oswald em seu teatro.

Teatro no Realismo

O grande teatro, a retomada de Martins Pena só vai acontecer próximo à virada do século com França Júnior (1838-1890) e Artur Azevedo (1855-1908).

França Júnior tem sido considerado o maior comediógrafo brasileiro. Dentre seus textos cumpre destacar: *Meia-Hora de Cinismo*, 1861; *A República Modelo*, 1861; *Tipos da Atualidade*, 1862; *Ingleses na Costa*, 1864; *Os Candidatos*, 1881; *Amor com Amor se Paga*, 1882; *O Defeito da Família*, 1882; *Direito por Linhas Tortas*, 1882; *Um Tipo Brasileiro*, 1882; *O Beijo de Judas*, 1882; *Bendito Chapéu*, 1882; *Caiu o Ministério*, 1882; *O Carnaval no Rio*, 1882; *Como se Fazia um Deputado*, 1882; *De Petrópolis a Paris*, 1884; *Duas Pragas Familiares*, 1890; *Entre para o Clube*, 1890; *A Lotação dos Bondes*, 1890; *A Maldita Parentela*, 1890; *Portugueses às Direitas*, 1890.

Os truques de Martins Pena, as situações e imprevistos, a movimentação da cena, tudo numa linguagem teatral superior, é objeto das comédias de França Júnior (autor que precisa ser retomado pelos jovens, que lhe vão apreciar os textos).

Artur Azevedo é análogo, se bem que menos intelectual no manejo da linguagem. Sabe pôr ao vivo o flagrante, dizer o mínimo e revelar o máximo, sabe usar o termo preciso. Sua produção é incrivelmente vasta,

tendo deixado mais de duzentas peças, entre *vaudevilles*, burletas, revistas, operetas, comédias. Cumpre destacar: *Amor por Anexins*, s/d; *A Jóia*, 1879; *A Almanjarra*, 1888; *O Badejo*, s/d; *A Capital Federal*, 1897; *O Mambembe*.

Nesse tempo também Machado de Assis produz alguns textos teatrais, mas sem a vocação da cena como os dois maiores.

Esvaziamento do Teatro

Depois do Realismo, do sucesso de França Júnior e Artur Azevedo, o teatro cai num marasmo acentuado. Os textos produzidos são secundários, pois romancistas, poetas, homens de cultura escreviam, mas numa linguagem artificial, sem vocação para a cena.

Houve algumas produções, mas aquela força de antes se perdeu. Assim, Cláudio de Sousa (1876–1954): *Mata-a ou Ele te Matará*, 1896; *Flor de Sombra*, 1916; *A Arte de Seduzir*, 1927; Goulart de Andrade (1881–1936): *Sonata ao Luar*; *Depois da Morte*; *Renúncia*; *Jesus*, 1909; *Os Inconfidentes*, 1910; *Um Dia a Casa Cai*, 1923; João do Rio (1881–1921): *Eva Última Noite*; *Que Pena ser só Ladrão*; *A Bela Madame Vargas*; Roberto Gomes (1882–1922): *Berenice* (drama em quatro atos) e *O Canto Sem Palavras*.

O Teatro de Joracy Camargo

A partir dos experimentos de Oswald de Andrade (já tratados anteriormente), começou uma revitalização do teatro: companhias profissionais, grupos amadores criam-se em todo canto do país, casas de espetáculo de boa qualidade, conforto e recursos são postos à disposição do público, dos atores e diretores. É o período em que vai aparecer Joracy Camargo (1898–1976), egresso do Teatro de Brinquedo, de Álvaro Moreira (autor de *Adão*, *Eva* e *Outros Membros da Família*).

Hoje é possível sentir a fraqueza interna de *Deus lhe Pague* (1932). Lançou o teatro social no Brasil, e isto é um mérito, cujos efeitos serão sentidos a partir de 1950. Em trinta anos *Deus lhe Pague* alcançou mais de dez mil representações. Sábato Magaldi sustenta que uma análise da peça mostra-lhe a limitação e a pequenez dramática. Em frente de uma igreja estão dois mendigos (um deles é filósofo). Quando jovem inventou uma máquina cujos desenhos foram roubados por um capitalista. Pretendendo reaver o projeto, foi preso. A mulher enlouquece, o homem vai para a prisão—saindo comete vingança, assumindo a miséria. Mendigo, cultivava uma jovem, em quem inocula sua filosofia (filosofia que não passa de tolice, pois se aproveita da hipocrisia da sociedade, faz-lhe o jogo e enriquece ilicitamente como todos os outros). Magaldi salienta, porém, que apesar de conter frases-feitas, conteúdo elementar e pobre, *Deus lhe Pague* é um texto cuja agilidade cênica e cujos efeitos funcionam muito bem no palco.

A Renovação de Nelson Rodrigues

O salto qualitativo vai ser dado por Nelson Rodrigues. Claro que ele não apareceu de repente. Houve grupos, como o Teatro do Estudante do Brasil, fundado por Paschoal Carlos Magno, o grupo Os Comediantes, a Escola de Arte Dramática, de 1948, a presença do diretor polonês Ziembinski. Isso tudo trouxe o teatro a plano superior, ao nível de nossa melhor poesia, do romance e da pintura. É o momento em que Nelson Rodrigues (1912) modifica a cena brasileira e *Vestido de Noiva* (1943) vem acompanhado de um cortejo de companhias, textos, tendências, contatos internacionais. Isso dura até aproximadamente 1965, quando o teatro novamente se esvazia e de tal modo que não se pode prever nada sobre o futuro: castração geral.

As obras de Nelson Rodrigues encontram-se publicadas em *Teatro Quase Completo*, 1964-66.

É uma obra que apresenta duas vertentes: a) exploração das camadas profundas do homem (arquétipos, inconsciente, forças ocultas que controlam as atividades): *Vestido de Noiva*, *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados*. b) Vinculação à realidade urbana carioca (retoma o conflito interior da criatura, mas como decorrência de uma situação social específica): *A Falecida*, *Boca de Ouro*, *Beijo no Asfalto*, *Bonitinha mas Ordinária*.

Com Nelson Rodrigues o teatro atingiu nível artístico maior. *Vestido de Noiva* opera-se em três planos: realidade, alucinação e memória. A partir do fato (Alaíde, a protagonista, é atropelada, operada e morre), o dramaturgo consegue arrancar efeitos fortíssimos de tensão e inevitabilidade trágica. No tempo que antecede à morte, as energias se concentram, liberando sonhos e desejos inconfessados—atuam, nesse momento, os dois outros planos: alucinação e memória. O criador psicanalisa a criatura, donde a fragmentária, alógica e estonteante execução da peça. Nesse caos, porém, levanta-se uma ordem poética superior—a coerência está no incoerente.

Mas não é só pelo ângulo temático que *Vestido de Noiva* renova (descobre) a dramaturgia brasileira. A linguagem é perfeita, tem a dicção própria do teatro (não é linguagem de ficção ou de poesia empregada artificialmente no teatro). O sentido da cena é correto: o desastre que acode Alaíde é, no fundo, procurado, pois ela sai na direção dele depois de uma refrega com a irmã sobre assunto doméstico. A auto-flagelo se investe do melhor sentido trágico.

As produções do dramaturgo sustentam esse comportamento estrutural.

O Teatro de Jorge Andrade

Do mesmo modo que Jorge Amado fixa a mudança do universo do fazendeiro, com seus hábitos, costumes, tradições, ideologia e saga heróica para o universo do capitalista, com profunda alteração dos

padrões de vida (Cel. Horácio x Carlos Zude),* Assim também Jorge Andrade (1922) inventa seu teatro a partir da mudança que sofre São Paulo com a crise do café e a revolução de trinta. No fundo, os dois autores registram a mudança da própria realidade brasileira (economia rural x economia urbana), perceptível ainda em José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade e Érico Veríssimo. *A Moratória* (moratória é a dilação concedida pelo credor ao devedor para que este salde uma dívida: o protagonista espera saldar a dívida das terras e a elas retornar), é a crise vista dos que ficaram do lado de lá, que não conseguiram saldar a dívida e se contorcem no vazio melancólico do mundo perdido.

Mas isso é feito dramaticamente, os seres da peça—Joaquim, Helena, Lucília, Marcelo, Olímpio, Elvira—todos vivem a sua vida e *A Moratória* não é um texto engajado num problema social. O trágico provém da vida experimentada pelas personagens e do que elas são. Por exemplo: as mulheres (Helena e Lucília) sustentam a casa, graças ao trabalho doméstico; o velho Quim mantém o orgulho, o poder de mando, a cepa velha e o tipo de negócio que sempre praticou, mas não percebe que a realidade é outra—por isso ele sucumbe. Eis o trágico.

A peça é construída em dois planos temporais: um se passa em 1929, numa fazenda de café; outro, três anos depois, numa pequena cidade, aí perto. Além da linguagem, da mais perfeita teatralidade, o tempo é o outro maravilhoso recurso dessa peça. O autor faz a narrativa caminhar simultaneamente nos dois tempos—passado e futuro—para justapô—los ao final, no momento da revelação da catástrofe, quando nem a esperança ou a mentira dizem qualquer coisa. Como explica corretamente Décio de Almeida Prado: “cada plano descreve a sua própria curva, indo da esperança ao desespero ou vice-versa—até que sobrevenha a derrocada final. Mas o gráfico, a fisionomia última da peça, é constituída pela habilíssima superposição das duas curvas. A história contada em seqüência cronológica não seria a mesma história.”

Outras peças do autor retomam a mesma problemática ou desviam caminho para situações atuais, conflitos urbanos ou de geração, como *Senhora na Boca do Lixo*, dos mais amargos e cruéis da dramaturgia brasileira, denúncia da corrupção pela mostragem: as classes dirigentes cometem o crime—contrabando—mas o pequeno, sem as defesas do grande, acaba sendo punido: a corda arrebenta do lado mais fraco. Na fábula, uma velha senhora—Noêmia—que vive dos sonhos de um passado perdido, é envolvida para que seu filho faça aquilo que interessa a determinado grupo.

Jorge Andrade é o dramaturgo de São Paulo—suas metamorfoses, evolução, conflitos. Dentre suas obras há que destacar: *As Confrarias*, *Pedreira das Almas*. *A Moratória*, *O telescópio*, *Vereda da Salvação*, *A*

* *Terras do Sem-Fim* x *São Jorge dos Ilhéus*

Escada, Os Ossos do Barão, Senhora na Boca do Lixo, Rasto Atrás, O Sumidouro [sob o título *Marta, a Árvore e o Relógio* seus textos foram reunidos em volume em 1970].

O Retorno do Maravilhoso Cristão

No fim da década de 50 e início de 60, a poesia explode as formas tradicionais, corrompe o verso e instaura o concreto, o objeto se ilumina afastando a linguagem. O teatro, paradoxalmente, faz o contrário, nem quer saber o que se passa com sua irmã: corre às fontes populares, se abebera do redondilho e do maravilhoso, assume as formas de vida simples sertaneja. Enquanto a poesia (concreta, práxis, poema/processo) quer a propaganda, o anúncio luminoso, o centro cosmopolita, o teatro redescobre a poesia milenar do povo através do arlequim, do trovador preguiçoso (preguiça como filosofia de vida, como ócio criador do poeta), do avaro, da religião popular (que usurpa à Igreja sofisticada e erudita, inautêntica, a fonte primordial de alegria e perfeição). O teatro reinventou isso tudo e povoou outra vez a cena de beleza.

O responsável por esse trabalho é Ariano Suassuna, cuja obra compreende teatro e ficção: *Auto da Compadecida*, 1955; *Farsa da Boa Preguiça*, 1960; *O Santo e a Porca* e *O Casamento Suspeitoso*, 1964; *A Pena e a Lei*, 1971. Os textos ficcionais: *A Pedra do Reino*, 1971; *O Rei Degolado*, 1976.

Com o *Auto da Compadecida* o teatro retoma a tradição vicentina e ibérica (popular) através dos temas dos folhetos do Nordeste. A linguagem (diálogo) é de uma limpidez superior—não se trata de um intelectual à última hora experimentando o teatro, mas de um autor cuja vocação é o teatro.¹ A peça é construída com habilidade, as passagens de cena e os movimentos gerais do texto são absolutos e coerentes.

O material é colhido da tradição do povo, sem vulgaridade ou aleivosia intelectual. O herói, João Grilo, possui a astúcia e a agressividade necessárias à sua existência e tipificação. A peça opera uma inversão de termos, pois aquilo que de início parece o vitorioso, ao final será o vencido; o melhor, será o pior; o mais adequado é o que estava em falta ou erro (o bispo, o padeiro, o padre). Já o Cangaceiro não é um bandido, mas o instrumento de que se utiliza a mão vingadora de Deus para punir os perversos. Cristo, que aparece na figura de um preto, forma também no traço popular, não pela cor, mas pelo que faz e diz. A presença da mediadora, a *Compadecida*, é novidade em relação ao teatro vicentino, uma volta ao modelo ibérico medieval. Ariano atualiza formas simples que vêm atravessando o tempo—se João Grilo teve um momento de fraqueza, ou o bispo, ou o padeiro, também o teve Cristo quando por aqui andou (cena do Jardim das Oliveiras).

1. Os textos ficcionais de Ariano Suassuna não são escritos em capítulos, mas em folhetos (folheto é o texto produzido pelo cantador nordestino). Em depoimento, o autor confessa que o material da ficção ele sentia não caber em peça de teatro.

Ao lado disso, a invasão do maravilhoso cristão, a ingenuidade, o espírito popular, o cômico a que nenhum espírito pode resistir. Intriga bem entabulada, soluções imprevisitas às quais só poderia chegar a astúcia de João Grilo.

O Homem Usurpado de Dias Gomes

Os textos de Dias Gomes se encontram publicados em *Teatro Completo*, 2 vols, 1971: *O Pagador de Promessas*, *A Revolução dos Beatos*, *A Invasão*, *O Berço do Herói*, *O Santo Inquérito*, *Dr. Getúlio*, *Odorico Bem Amado*.

As criaturas de Dias Gomes—e esta talvez seja uma das maiores contribuições do escritor à dramaturgia brasileira—vivem o sentido lírico da alegria da existência. São seres cheios de natureza, de satisfação, de pássaros e sol, terra e água. Essa paz é quebrada por uma falha— a traição da linguagem, o erro de perspectiva, a colisão de mundos opostos. Assim se estabelece a tragédia e a evolução dos fatos não permite o retorno, pois à astúcia maliciosa do opressor, há o rebate puro do herói que redimensiona o sentido da paz e descobre, mesmo derrotado, a norte de uma vida. A fala do opressor destrói as defesas do herói, que não tem palavra às palavras, mas que conquista uma nova linguagem, mais profunda e humana. Os seres de Dias Gomes veiculam simplicidade e ternura, valores esses destruídos pela obstinada opressão de outros seres, instituições ou classes.

Donde vem a força da personagem? O autor consegue descobrir, como Graciliano Ramos no romance, ou João Cabral na poesia, a verdade do homem simples e primitivo. Zé do Burro (*Pagador de Promessas*) ou Branca Dias (*O Santo Inquérito*) não tomam resolução a partir de uma tese ou idéia, mas seguem um destino que se impuseram como dever. É preciso pagar a promessa ou empregar a palavra correta, eles não olham as conseqüências, por não saber vê-las, já que *pagar* ou *empregar* é a forma que eles têm de ser. Recuar é impossível, pois no seu repertório não há essa idéia, que exigiria manobras de que não são investidos.

Daqui se descobre o feroz humanismo de Dias Gomes, sua recusa às convenções e estereótipos, tipificados no tribunal da inquisição que enreda o indivíduo de tal modo que ele não se livra por força alguma.

No *Pagador de Promessas* subverte a religião formal e vazia, a reação hipócrita e falsa dos dignatários da Igreja cuja intolerância redundava em crime maior que o da vítima. No *Berço do Herói* a pequena cidade vivia em função do pracinha morto em luta gloriosa na Itália. De repente ele retorna: não havia morrido, mas fugido no momento do perigo. Torna-se o indesejado, pois toda a vida da cidade se construiu em função do seu feito. A gente de bem leva-o ao sacrifício num bordel (eis a malícia e hipocrisia contra o simples direito humano de ter medo). A base de *O Santo Inquérito* é a mesma: conversão dos valores.

Até que ponto, questionando o fundo ideológico das peças de Dias

Gomes, a realidade pode ser acomodada aos interesses de uma casta ou de um grupo socialmente dominante? Em que medida a violentação da consciência é uma forma de liberdade?

Outras Soluções

A obra de Gianfrancesco Guarnieri (*Gimba, Eles não Usam Black-tie, A Semente, O Filho do Cão, Arena Conta Zumbi* (com Augusto Boal e Edu Lobo), *Um Grito Parado no Ar, Me Dá o Mote*) vê a realidade brasileira, questiona, analisa, critica, mas sob outro enfoque: o morro, o favelado, a crise do operariado brasileiro, as contradições da greve, o jovem cuja preocupação é o dia de amanhã—pouco lhe importa a greve—, contra o pai, cujo ideal é mudar a ordem das coisas. No fundo uma visão utópica e lírica, mas com a importância de não produzir obra onde o morro é exótico, para estrangeiro e promoção turística.

Num caminho paralelo está Augusto Boal (*Liberdade, Liberdade; Feira de Opinião; Arena Conta Tiradentes; Arena Conta Zumbi*—parceiros já indicados); *Revolução na América do Sul*.

O teatro brasileiro ainda deu alguns autores de boa qualidade, como Guilherme Figueiredo, que se utiliza com propriedade de temas clássicos e os mete nos dias atuais (*A Raposa e as Uvas; Um Deus Dormiu Lá em Casa; Anfitriões; Seis Peças de um Ato*). Pedro Cloch criou um monólogo vivo e palpitante—*As Mãos de Eurídice*, enquanto os jovens autores buscam a tragédia doméstica (Oduvaldo Viana Filho), a crônica da pequena cidade (Lauro César Muniz), o submundo cosmopolita (Plínio Marcos).

O teatro infantil encontrou em Maria Clara Machado (*Pluft, o Fantasminha*), o seu mais alto grau de perfeição. Do mesmo modo: Sílvia Ortoff (*A Viagem de um Barquinho*).

Vicente Ataíde
University of Minnesota