Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Estudos Sociais e Políticos

Kelly Pedroza Santos

Crítica doutrinária: teatro e política nas crônicas de Décio de Almeida Prado

Rio de Janeiro

2015

Kelly Pedroza Santos

Crítica doutrinária: teatro e política nas crônicas de Décio de Almeida Prado

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Sociologia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Benzaquen de Araújo

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/D - IESP

S237 Santos, Kelly Pedroza.
Crítica doutrinária: teatro e política nas crônicas de Décio de Almeida Prado / Kelly Pedroza Santos. – 2015.
193f. : il.

Orientador: Ricardo Benzaquen de Araújo.
Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Estudos Sociais e Políticos.

1. Prado, Décio de Almeida, 1917-200 – Teses. 2. Ciência política - Teses. 3.Crítica teatral – Brasil – Teses. I. Araújo, Ricardo Benzaquen de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Estudos Sociais e Políticos. III. Título.

CDU 32+792.2(81)

Rosalina Barros CRB-7 / 4204 - Bibliotecária responsável pela elaboração da ficha catalográfica.

Autorizo para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Kelly Pedroza Santos

Crítica doutrinária: teatro e política nas crônicas de Decio de Almeida Prado

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 25 de setembro de 2015.

Banca Examinadora:

_____
Prof. Dr. Ricardo Benzaquen de Araújo (Orientador)
Instituto de Estudos Sociais e Políticos – UERJ

_____
Prof. Dr. Christian Edwald Cyril Lynch
Instituto de Estudos Sociais e Políticos – UERJ

_____
Prof. Dr. Ronaldo Oliveira de Castro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

_____
Prof. Dr. Antonio da Silveira Brasil Junior
Instituto de Ciências Sociais - UERJ

_____
Prof. Dr. Antonio Herculano Lopes
Fundação Casa de Rui Barbosa

Rio de Janeiro

2015

DEDICATÓRIA

Para Laura, que me recebe todos os dias com uma festa.

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas estiveram ao meu lado durante todo o período de realização desta tese, acompanhando cada fase do longo processo de escrita. Que o meu texto possa expressar toda gratidão e carinho a cada uma delas.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao meu orientador, Prof. Dr. Ricardo Benzaquen de Araújo, por me acompanhar desde o curso de mestrado e participar de inúmeros momentos da minha trajetória, me incentivando sempre a continuar. Obrigada por sua generosidade intelectual, por participar de maneira tão decisiva em minha formação, pela sua amizade e por me apoiar sempre.

Em segundo lugar, gostaria de agradecer aos professores que aceitaram compor a banca de defesa desta tese, Prof. Dr. Christian Edwald Cyril Lynch, Prof. Dr. Ronaldo Oliveira de Castro, Prof. Dr. Antonio da Silveira Brasil Junior e Prof. Dr. Antonio Herculano Lopes. Agradeço pela oportunidade de discutir esta pesquisa com vocês.

Em termos institucionais, não poderia deixar de agradecer ao CNPq, fundamental para que eu pudesse me dedicar ao curso de doutorado. Ao IESP-UERJ, por ter sido durante tantos anos meu espaço de formação acadêmica. Gostaria de agradecer ainda aos seguintes professores: Marcelo Jasmim, César Guimarães, Maria Alice Rezende de Carvalho, Luís Werneck Viana, Fréderic Vandenbergue e Adalberto Cardoso. Muito obrigada ainda a Maria Claudia Coelho e Maria Laura Cavalcanti, por participarem da minha banca de qualificação. Agradeço ainda à Cristiane, Louise, Leonardo, Simone, Bia e Romário.

Aos amigos que fiz na instituição e que levarei comigo sempre: Flávio Carvalhaes, Gabriel Peters, Alexandre Magalhães, Raíza Siqueira, Marília Cunha e Caroline Carvalho. À Raquel Guilherme e Diogo Correa, agradeço as conversas nos momentos mais difíceis. Meu muito obrigado ainda a Jorge Chaloub, que discutiu partes desta tese comigo. À Palloma Menezes, Juliana Candian e Juliana Baghdadi, obrigada por estarem sempre comigo e dividirem cada alegria e angústia desse processo.

Obrigada aos amigos da vida, por me fazerem alguém melhor: Isis, André Rodrigues, André Nascimento, Carlos Bruno, Juliana, Rafael Malhado, Miguel, Aline, Meg, Márcia e Val. À Karin e Pedro, pelo carinho e parceria. À Patricia Franca, pela ajuda em momentos decisivos da vida.

Aos amigos que fiz no ambiente de trabalho, agradeço em especial a Felipe e Renata, pela alegria que foi trabalhar com vocês. Agradeço ainda a minhas colegas de equipe do Colégio

Pedro II, Paula Menezes e Clarissa Tagliari, pelo apoio e convivência. Não poderia deixar de agradecer em especial a todos os meus alunos, pela nossa troca diária e por me ensinarem tanto.

Nos lugares de estudo, agradeço a Luciane, Cristiane, Renata, Ana e Armando, pelas conversas e torcida.

À minha família, que compreendeu minhas ausências ao longo dos últimos meses. A meu pai, por confiar plenamente em mim desde sempre e por sua doçura. À Tia Jura, pelo cuidado inestimável com a gente. Ao Ricardo, pelas conversas, pelo apoio inestimável e pela leitura cuidadosa do texto. À Rita e Felipe, por tornarem tudo mais leve e bonito. A Vinicius, Michele e Teresa, pela alegria do encontro. À Érica e Pedro, por nosso amor. À Neide, por estar sempre com a gente e ser a avó mais doce.

A todos que de alguma forma cuidam da Laura, meu agradecimento especial pelo suporte e carinho por ela: Manu, Diana, Janete, Sueli, Evelyn, Renata, Giane e Cris. À Rose, meu muito obrigada por todo apoio.

Aos bebês Dora, Maria, Bento, Nuno, Arthur, Cecília, Clarice, Ian, Marina, peço desculpas pelas ausências nos parquinhos, nas festas da creche e nos aniversários. Prometo recompensá-los.

Por fim, agradeço ao Thiago por ser o companheiro mais apaixonante e o pai mais especial do mundo para nossa filha. Obrigada pela nossa vida. Sem você nada disso seria possível. À Laura, peço perdão pelas longas ausências e agradeço por me fazer a pessoa mais feliz.

[...] que o público brasileiro possa descobrir a riqueza do teatro e seus dois segredos: ele dança sobre a infelicidade dos homens e, em 2.500 anos, não fez nenhum progresso.

Jacques Livichine

RESUMO

SANTOS, Kelly Pedroza. *Crítica doutrinária:* teatro e política nas crônicas de Décio de Almeida Prado. Orientador: Ricardo Benzaquen de Araújo. 2015. 193 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Esta tese analisa o conjunto das críticas teatrais de Décio de Almeida Prado presentes nas edições da revista *Clima* (1941-1944) e em três obras: *Apresentação do teatro brasileiro moderno* (1956), *Teatro em progresso* (1964) e *Exercício findo* (1987), que compreendem a seleção e reunião das críticas produzidas no jornal *O Estado de S. Paulo*. O esforço na realização de uma metacrítica busca compreender os pressupostos teóricos e estéticos que fundamentam na escrita de Décio de Almeida Prado uma concepção específica de modernização teatral, fundamentada, de início, através da ruptura com o passado teatral brasileiro e da aplicação de tendências estéticas francesas, cuja principal inspiração seriam os trabalhos de Jacques Copeau e Louis Jouvet. Demonstramos, num primeiro momento, as contradições presentes entre o modelo de modernização defendido por Décio de Almeida Prado e sua aplicação em nosso ambiente cultural, justificadas em sua escrita pela fragilidade da dramaturgia nacional, pela concorrência entre o "teatro literário" francês e tendências modernas variadas – como o expressionismo e, depois, o teatro épico – e pela sobrevivência do que o crítico denomina de "velho teatro". No entanto, num segundo momento, identificamos a presença de um argumento que aproxima, em sua perspectiva crítica, as montagens do "velho teatro" e do teatro moderno produzidos no país. Esta leitura seria capaz de elucidar os elementos que levaram Décio de Almeida Prado, a partir da década de 1960, a assumir uma nova postura diante do "velho teatro" brasileiro, num esforço de recuperação e de compreensão de seus pressupostos internos. Esta tendência, identificada em germe nos últimos anos de sua atividade crítica, viria a se tornar a tônica de sua produção posterior, de cunho historiográfico e acadêmico.

Palavras-chave: crítica teatral; teatro moderno brasileiro; Décio de Almeida Prado.

ABSTRACT

SANTOS, Kelly Pedroza. *Doctrinary review:* theatre and politics on Décio de Almeida Prado's chronicles. 2015. 193 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

This thesis analyses Decio de Almeida Prado's theatrical reviews, published on *Clima* magazine (1941-1944) and three books: *Apresentação do teatro brasileiro moderno* (1956), *Teatro em progresso* (1964) and *Exercício findo* (1987). These books consist of reviews written for *O Estado de São Paulo* newspaper and later selected for publishing by Decio himself. The present work makes efforts towards producing a metacriticism, aimed at the comprehension of Decio de Almeida Prado's theoretical and aesthetical guidelines. The critic shows a specific concept of theatrical modernization, based at first on rejecting Brazilian theatrical past and adopting the French modern aesthetical tendencies whose main references are Jacques Copeau and Louis Jouvet. One shows the gap between the modernization model advocated by Decio de Almeida Prado and its effective implementation on the Brazilian cultural environment. This gap is explained in the critic's writings through several factors: the fragile state of Brazilian playwriting, the existence of other tendencies competing with Frech "literary theatre" – such as expressionism and, later, epic theatre –, and the survival of the so-called "old theatre". Later on, however, one perceives an interpretation on Decio's writings that softens the opposition between Brazil's "old" and modern theatre. This perspective sheds light on the elements leading Decio de Almeida Prado to assume a new position in regards to Brazilian "old theatre" from the 1960s on, an effort of recovering these theatrical practices and understanding its inner assumptions. This new position, of which the first signs appear during the last years of Decio's activity as a reviewer, will become the main characteristic of his historical-academic phase to follow.

Keywords: theatrical criticism; modern Brazilian theatre; Decio de Almeida Prado.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO OU PROGRAMA DA PEÇA	12
1	**ENSAIO GERAL: *CLIMA* E O ANÚNCIO DO CRÍTICO**	27
1.1	**Um breve intervalo**	52
2	**PRIMEIRO ATO: *APRESENTAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO MODERNO* OU O CRÍTICO AVANÇA**	55
2.1	**O binômio texto-espetáculo**	61
2.1.1	Um diretor no caminho do "teatro literário"	62
2.2	**O "velho" e o "novo" teatro**	83
3	**SEGUNDO ATO: *TEATRO EM PROGRESSO* OU O CRÍTICO LUTA**	103
3.1	**De 1955 a 1958**	106
3.1.1	Teatro moderno: espetáculos em comparação	106
3.1.2	O "velho teatro velho" e o "velho teatro novo"	111
3.1.3	Abílio Pereira de Almeida: da moral à política	124
3.2	**De 1958 a 1964: metade estética, metade política**	132
4	**TERCEIRO ATO: *EXERCÍCIO FINDO* OU AS CORTINAS SE FECHAM**	161
4.1	**As crônicas**	171
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	185
	REFERÊNCIAS	189

INTRODUÇÃO OU PROGRAMA DA PEÇA

Decio de Almeida Prado (1917-2000) é um dos mais importantes críticos teatrais brasileiros e uma das figuras centrais do processo de modernização teatral no Brasil. Formado na faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e também na faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, fez parte do grupo de intelectuais que fundou a revista *Clima* (1941 a 1944), publicação que reunia textos de crítica sobre literatura, cinema, artes plásticas e teatro, e que, além de Prado, contava com Alfredo Mesquita, Antonio Candido, Ruy Coelho, Paulo Emilio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado e Gilda de Mello e Souza. Ainda na década de 1940, fundou e dirigiu o Grupo Universitário de Teatro de São Paulo (GUT), que, ao lado de outros grupos amadores, contribuiu para a transformação do panorama teatral da cidade. Entre 1946 e 1968, Decio publicou críticas teatrais no jornal *O Estado de S. Paulo* e foi diretor de seu Suplemento Literário (1956-1967). Também publicou críticas por um breve período nas revistas *Veja* e *Visão*. Além de sua atuação como crítico, Decio de Almeida Prado foi professor de História do Teatro e Estética na Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo, de 1948 a 1963, e responsável pela cadeira de Teatro no curso de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, de 1968 a 1983, período em que produziu importantes obras sobre história do teatro brasileiro.

O legado de Decio de Almeida Prado abrange, portanto, tanto a dimensão da crítica teatral, como do ensino universitário e da pesquisa sobre história do teatro brasileiro. Sua produção escrita abarca desde as origens da atividade teatral no Brasil, sua consolidação, até sua modernização e diversificação, enfatizando o trabalho dos dramaturgos, encenadores, intérpretes e a análise dos espetáculos (MAGALDI, 1997, p. 83). Mas, como veremos nesta tese, o desenvolvimento destes temas na produção de Decio não obedeceu a esta sequência. A sua vinculação ao processo de modernização do teatro no Brasil e a própria maneira pela qual definia este processo o levou a uma inversão: sua escrita se ocupa, primeiramente, do tempo presente e, somente num momento posterior, Decio volta suas preocupações para a história do teatro brasileiro e sua fase pré-modernização. Por um lado, este movimento poderia ser compreendido como um desdobramento evidente, já que sua atividade crítica acontece *pari passu* ao contexto em que se consolida a modernização dos palcos brasileiros e, portanto, sua escrita se referia essencialmente à matéria do presente. Mas o que percebemos nesta tese, por outro lado, é que o distanciamento de Decio do passado teatral brasileiro em sua fase de crítico não se explica somente por este caminho, mas refere-se a uma compreensão peculiar do

processo de modernização, que pressupunha uma ruptura com o passado. Observando a crítica produzida ao longo dos anos, buscaremos evidenciar nesta tese certos elementos que permitiram a Decio reorientar sua análise e estabelecer um olhar interessado para o que o crítico denomina de "velho teatro" nacional.

Dessa forma, Decio de Almeida Prado oferece ao leitor textos de naturezas diversas – a crítica e a pesquisa acadêmica –, que transparecem sua trajetória profissional singular. Iniciando de maneira não planejada sua carreira de crítico, através da revista *Clima*, em 1941, ele fez da crítica seu espaço de afirmação como homem de teatro, e mais do que isso, sua ferramenta privilegiada de militância pela modernização teatral. A pesquisa acadêmica, centralmente vinculada à investigação sobre as raízes do teatro brasileiro, com mapeamento meticuloso de suas primeiras manifestações e principais agentes, surge num segundo momento, quando Decio encerra sua atividade como crítico e volta-se exclusivamente para a vida universitária, ainda que durante vários anos tenha dividido seu tempo entre a crítica teatral e a universidade. Em comum, tanto a produção crítica como a acadêmica apresentam profundo compromisso com a análise criteriosa, fundamentada na utilização precisa de referenciais teóricos e na elaboração de análises que se afastavam tanto da crítica jornalística rasa, propagandística, quanto do padrão ensaístico predominante nos círculos intelectuais das décadas de 1920 e 1930. Mas diferem, essencialmente, em relação aos temas com os quais se ocupam: de um lado, as dinâmicas que caracterizavam o teatro do presente, de outro, a compreensão de nossas origens teatrais.

Há, no entanto, um movimento bastante peculiar na trajetória intelectual de Decio de Almeida Prado: figura de importância inegável na empreitada modernizadora, somente depois de duas décadas de dedicação ao teatro brasileiro é que Decio, através da pesquisa historiográfica, volta suas preocupações para o problema de formação do teatro nacional, aproximando-se, tardiamente, das inquietações compartilhadas por Antonio Candido, Paulo Emilio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado e Gilda de Mello e Souza, colegas de revista *Clima*. Ainda que a vontade de estudar o Brasil esteja presente na obra de todos estes autores desde os primeiros anos de atuação intelectual, a discussão que Decio realiza em suas críticas sobre a modernização teatral brasileira apresenta-se dissociada de um debate sobre formação nacional a partir da perspectiva do teatro.

Nesse sentido, o conjunto de suas críticas, produzidas entre 1941 e 1968, em diferentes publicações, é significativo da construção deste percurso intelectual. Por um lado, possibilita vislumbrar a maneira pela qual Decio pensava o teatro brasileiro da época e de que forma se colocava perante sua modernização. Por outro lado, como não poderia ser diferente, em seus textos de crítica também encontramos, além do próprio autor, a expressão de uma época e de

um contexto bem específicos. Para Guinsburg e Fernandes, a obra de Decio alcança relevância justamente pelo contexto do qual este faz parte, na medida em que "é a expressão de um processo de reavaliação de nossa realidade que é maior" (1997, p. 134): inicialmente, a Universidade de São Paulo – USP, o círculo de amigos de *Clima* e o convívio com a intelectualidade paulista, especialmente alguns dos modernistas da geração de 22; posteriormente, a relação do crítico com membros da cena teatral brasileira, identificados ou não com o impulso modernizador.

Esta tese tem como objetivo analisar o conjunto das críticas teatrais de Decio de Almeida Prado reunidas nas edições da revista *Clima* (1941-1944) e em três publicações: *Apresentação do teatro brasileiro moderno* (1956), *Teatro em progresso* (1964) e *Exercício findo* (1987). O esforço na realização de uma metacrítica buscou compreender os pressupostos teóricos e estéticos que fundamentam na escrita de Decio uma concepção específica de modernização teatral, viabilizada através da ruptura com o passado teatral brasileiro. Esta ruptura com passado encontra sua fundamentação nas ideias formuladas pelo diretor teatral Jacques Copeau que, em 1913, lançou as bases de seu programa em prol de um "teatro literário" na França, como veremos com mais detalhe nos capítulos desta tese. Além disso, outros elementos que caracterizam no trabalho de Decio a defesa de um programa estético para a modernização do teatro nacional também possuem referência nos trabalhos de Jacques Copeau e do diretor Louis Jouvet.

Nossa intenção neste trabalho é, num primeiro momento, demonstrar as contradições presentes entre o modelo de modernização defendido por Decio e sua aplicação em nosso ambiente cultural, justificadas em sua escrita pela fragilidade da dramaturgia nacional, pela concorrência entre as premissas da vanguarda moderna francesa e tendências modernas variadas – como o expressionismo e, depois, o teatro épico – e pela sobrevivência do "velho teatro". Este último, avaliado pelo crítico de forma amalgamada em termos de repertório, atores e público. Estas tensões surgem na escrita de Decio, ainda, na forma de pares de oposições, como *reflexão* x *emoção*, *cérebro* x *coração* e peças/montagens *introvertidas* x *extrovertidas*, a partir dos quais o crítico busca refletir sobre o teatro moderno em seus mais variados aspectos (dramaturgia, direção, interpretação e tendências teatrais). No entanto, num segundo momento identificamos a presença de um argumento que aproxima, na perspectiva crítica de Decio, as montagens do "velho teatro" e do teatro moderno produzidos no país. Esta leitura seria capaz de elucidar os elementos que levaram Decio de Almeida Prado, a partir da década de 1960, a assumir uma nova postura diante do "velho teatro" brasileiro, num esforço de recuperação e de

compreensão de seus pressupostos internos. Esta tendência, identificada nos últimos anos de sua atividade crítica, viria a se tornar a tônica de sua produção historiográfica posterior.

Afora os textos publicados em *Clima* – considerados integralmente nesta tese –, as três publicações analisadas correspondem a uma seleção de críticas dos respectivos períodos, de responsabilidade do próprio autor: *Apresentação do teatro brasileiro moderno* conta com suas críticas publicadas no período de 1947 a 1955. *Teatro em progresso* reúne a produção de 1955 a 1964 e *Exercício findo* de 1964 a 1968.

* * *

As narrativas sobre a trajetória de Decio de Almeida Prado podem ser encontradas em distintos materiais. Há toda uma bibliografia em torno da Revista *Clima*, tanto da empreitada em si, quanto dos seus fundadores, que se preocupa em mapear as trajetórias de cada autor e, entre eles, de Decio. Somando a estas fontes, há os trabalhos que tratam especificamente do crítico, nos quais encontramos diversos depoimentos e análises mais detalhadas sobre seus anos de formação e principais influências. E, por fim, temos as informações presentes nos textos do próprio Decio, ou ainda em entrevistas que concedeu a pesquisadores e instituições. Através destes materiais, temos acesso a informações sobre sua formação intelectual, a influência de seu pai, os gostos pessoais, o grupo de amigos, a universidade e o contato com intelectuais. São estes diferentes registros que nos servirão de guia para a composição de um mosaico capaz de lançar luz sobre os aspectos que concorreram para a formação do crítico.

Decio de Almeida Prado nasceu em São Paulo, em 1917 e o ambiente em que sua formação se deu possui características semelhantes àquele associado ao perfil de uma elite ilustrada. O crítico destaca em textos e depoimentos a influência de diferentes manifestações artísticas em sua formação, como o teatro e a ópera, presentes desde os primeiros anos de juventude, além, ainda, do cinema. No entanto, reconhece como o pilar de sua formação a literatura. Segundo Decio:

> A minha formação, herdada do século XIX, era a brasileira, em que a cultura geral tinha por base a literatura. Era nela que brilhavam médicos [como o pai de Decio] e advogados, além de escritores vocacionais. Eu lera Machado de Assis com grande envolvimento pessoal, sabia de cor versos de Gonçalves Dias, Castro Alves e Olavo Bilac, conhecia todos os melhores trocadilhos de Emilio de Menezes, mestre de Oswald de Andrade nesse campo do jogo de palavras (PRADO, 1997[1996], p. 175).

O interesse por literatura se estabelecia, neste sentido, tanto pelos círculos que a família de Decio frequentava, como também pela forte influência do pai em sua formação.[1] Antonio de Almeida Prado é uma figura de grande relevância nas memórias de Decio. Filho de fazendeiros, cursou a faculdade de medicina na cidade do Rio de Janeiro. Nesta fase, esteve em contato de forma mais intensa com a vida intelectual e artística da cidade. Ao se formar, em 1912, Antonio de Almeida Prado retornou para o estado de São Paulo, onde clinicou como médico de família no interior por dois anos antes de se fixar na capital. Em 1916, aos 26 anos de idade e com apenas quatro anos de formado, já lecionava. Foi nomeado professor-substituto graças a uma recomendação de Miguel Pereira, seu professor e mestre no Rio de Janeiro (PRADO, 1997[1989], p. 142).

Com a família instalada na capital, Decio, levado por seu pai, assistia a tudo que vinha para São Paulo, de teatro a óperas, já que seu pai era um admirador destas últimas (GUINSBURG; FERNANDES, 1997, p. 129-130). No que concerne à importância dada às letras, Decio relembra que Antonio de Almeida Prado se dedicava ao estudo de francês, italiano e espanhol e associava "a seu modo" o interesse por literatura com uma "veia" de historiador (PRADO, 1997[1989], p. 143-144). Na seguinte passagem, Decio relembra algumas características de seu pai, dando pistas acerca dos valores, da formação tanto do pai quanto sua e da influência que sua figura exerceu:

> [havia uma] discrição que envolvia a sua vida pessoal. Essa espécie de recato compunha-se de várias camadas [...]. A primeira, a mais funda, era um traço de personalidade, uma marca sua, ao mesmo tempo moral e psicológica. [...] A segunda tinha a sua origem nos preceitos da boa educação, que na sua época, muito mais do que hoje, vedavam às pessoas de um certo nível social pôr em evidência de forma ostensiva esse fundo de vaidade, de preocupação consigo mesmo, que haverá porventura em todos nós. A terceira ligava-se à sua formação literária, desenvolvida à sombra do naturalismo e do parnasianismo, escolas que, após os abusos confessionais do romantismo, pretendiam excluir da literatura tudo o que significasse expansão indevida do ego. E talvez existisse ainda, cobrindo todas as outras, uma última camada, a da medicina, que enquanto ciência foge do subjetivismo e enquanto prática realça o doente, não o médico (PRADO, 1997[1989], p. 136).

Cabe notar como a descrição da personalidade e do temperamento de Antonio A. Prado assemelha-se com o que encontramos sobre Decio em diversos depoimentos. Amigos, companheiros de trabalho e alunos ressaltam o temperamento gentil e discreto de Decio e sua polidez no trato pessoal (FARIA; ARÊAS; AGUIAR, 1997). Guinsburg (2001) comenta acerca do "ar de lorde inglês" que algumas pessoas atribuíam ao crítico, que denotava uma postura

[1] A mãe de Decio, Zilda Junqueira, faleceu em 1919, quando Decio tinha pouco mais de dois anos de idade. Seu pai assumiu a criação de Decio e dos irmãos, Flávio e Beatriz.

contida e ao mesmo tempo irônica, que se fazia sentir em seu temperamento pessoal e em sua escrita: "existia [...] uma afinidade eletiva, sensível tanto em sua maneira de dizer como na de escrever [...], e que o aproximava de uma estética mais apolínea, derivada de análises com distanciamento crítico e calcada em avaliações de forte peso literário" (GUINSBURG, 2001, p. 366).

A estreita vinculação com a literatura, que Decio considera a base de sua formação, se manifesta nos primeiros anos de juventude. Sobre este ponto, vale destacar a sua relação no ginásio do Liceu Nacional Rio Branco com Paulo Emilio Salles Gomes e a breve experiência que os amigos tiveram com as publicações *D. Quixote* e *Movimento*, ambas organizadas por Paulo Emílio, nos quais Decio foi colaborador (seu nome figura nos créditos de *Movimento* como diretor). Para a primeira, *D. Quixote*, Decio escreveu uma conferência sobre Vicente de Carvalho. Já para a Revista *Movimento – revista do presente que enxerga o futuro*, lançada em 1935, Decio publicou resenhas de livros. A revista *Movimento* é lembrada por Decio como uma empreitada audaciosa de Paulo Emilio, caracterizando-se como "uma tentativa de incursão no ambiente literário, artístico e político de São Paulo" (TELLES, 2012, p. 26). Com o objetivo de promover "ampla discussão estética e ideológica", *Movimento* contou com as colaborações de Anita Malfatti, Mário de Andrade e Flávio de Carvalho (TELLES, 2012, p. 26; PRADO, 2005[1994], p. 294). Apesar de sua curta existência – apenas um número –, foi importante para colocar Decio e Paulo Emilio em contato com os modernistas da geração de 1922, em especial com Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Este contato foi o início da efetiva aproximação de Decio com os modernistas. Conforme relembra o crítico: "Os modernistas, eu os conhecia mais de contato pessoal, numa cidade pequena e centralizada como São Paulo, do que através de seus livros, de edição reduzida e escassa circulação" (PRADO, 1997[1996], p. 175).

Em 1934 e 1935, Decio tenta ingressar na Faculdade de Medicina, sem sucesso. Em 1936, é admitido para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, dirigida à época por seu pai.[2] Antonio de Almeida Prado substituiu o primeiro diretor da faculdade que recrutara os professores na Europa e saíra do cargo. Segundo Decio foi o seu pai que, na prática, colocou a faculdade para funcionar em cada um dos cursos, permanecendo no cargo por três anos. De acordo com o crítico,

> Armando de Salles Oliveira e Júlio de Mesquita Filho, para preencher aquele súbito vazio administrativo, lembraram-se de meu pai, que aliava a experiência no magistério superior ao gosto pelas ideias gerais e pela literatura. [Assumiu o cargo] movido seja

[2] Vale salientar que Decio também ingressou, em 1937, na Faculdade de Direito, formando-se em 1941.

> pelo sentimento do dever cívico, nele muito imperioso, seja pela amizade que o ligava aos dois fundadores da Universidade de São Paulo (PRADO, 1997[1989], p. 138).

Este momento, bastante documentado, é decisivo na trajetória de Decio, pois o ambiente universitário, a presença de professores estrangeiros e o círculo de amigos orientaram suas futuras escolhas profissionais, encaminhando-o para a crítica teatral.

A criação da Universidade de São Paulo, em 1934, constituiu-se num marco para o contexto intelectual da época sob diversos aspectos. Obra da mobilização do movimento Escola Nova e de setores dirigentes do jornal *O Estado de S. Paulo* – notadamente Júlio de Mesquita Filho –, a USP contava com uma singularidade: a presença de professores franceses na composição de seu corpo docente.[3]

A influência francesa, já tão importante e presente em diferentes aspectos da cultura nacional, voltava-se agora para a institucionalização do saber universitário na área das humanidades, exercendo papel central na formação de uma geração de estudantes que atuou decisivamente na vida cultural e intelectual paulista das décadas posteriores. Sobre a relevância do projeto da universidade, Decio destaca que:

> A função da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, portanto, teria de ser outra, a de colocar-se no centro da universidade, não porque fôssemos melhores, seja como alunos, seja como professores, mas no sentido de que, preocupando-nos menos com os aspectos práticos, podíamos dedicar-nos inteiramente ao saber no que ele tem de mais alto e de mais desinteressado. A sua justificativa histórica reside na caudal de faculdades congêneres a que serviu de modelo e que tanta influência exerceram e exercem sobre a vida intelectual brasileira (PRADO, 1997[1989], p. 134-135).

Heloisa Pontes (1998) e Ana Bernstein (2005) analisam as especificidades do ambiente universitário, particularmente da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, demonstrando como a universidade moldou a maneira pela qual o futuro crítico e seus parceiros de revista *Clima* se inseriram no campo intelectual. Sob esta perspectiva, ressaltam que Decio fez parte de uma geração de alunos profundamente influenciada pela presença de professores franceses que compunham o corpo docente da USP, identificando que tanto Decio, quanto o grupo de amigos que mais tarde criaria a revista *Clima*, tinham como referência central as aulas de filosofia de Jean Maugüé.[4] O interesse dos amigos correspondia, no entanto, menos a um desejo de inserção

---

[3] Sobre a fundação da USP e a missão francesa, ver também Miceli (1989).

[4] Afora a influência inconteste de Maugüé, da qual todos os integrantes de *Clima* fazem menção, cabe destacar que Decio também foi aluno, durante um ano e meio, de Claude Lévi-Strauss. Na ocasião do desligamento de Lévi-Strauss da USP, Decio proferiu um discurso em homenagem ao professor: "Fui incumbido de saudá-lo em nome do nosso pequeno grupo, o que procurei fazer dentro das regras do gênero, daquilo que então se intitulava, com uma ponta de ironia, oratória de sobremesa (eram frequentes os almoços e jantares de homenagem)"

direta no campo da Filosofia, e mais a uma forma característica de construção do pensamento intelectual, em que os rigores acadêmico e metodológico poderiam ser mobilizados para a análise de uma variedade de temas. O que ocorreu, pouco tempo depois, com a produção de crítica de arte, foco da revista *Clima*.

Neste sentido, Pontes destaca que os franceses tiveram uma dupla influência entre os alunos. Por um lado, ensinaram um método de análise acadêmico, novidade num país com uma cultura universitária ainda incipiente e que demarcava uma clara diferença, por exemplo, com a nossa produção intelectual mais ensaística das gerações anteriores, de 1920 e 1930. Por outro lado, os professores da Missão Francesa instigaram os alunos a pensar o país a partir desta metodologia de análise. Para Decio, a influência estrangeira (sobretudo francesa) não era sentida como uma contradição em sua formação. Ao contrário, o crítico considerava que a mesma o tornou mais brasileiro, já que os professores obrigavam "os estudantes, voltados principalmente para o que se passava na França em termos literários e culturais, a conhecerem os autores e a tradição do pensamento social brasileiro" (PONTES, 1998, p. 30). É a partir da chancela da formação universitária com influência direta do estilo acadêmico francês, que Decio e sua geração se inserem no debate sobre a modernização do Brasil. Ao relembrar sua passagem pela Universidade de São Paulo, Decio afirma:

> A verdade é que sobrevivemos a tudo, com o fôlego inesgotável da mocidade, absorvendo avidamente a cultura europeia que nos traziam os professores estrangeiros, outra novidade um tanto extravagante da nossa faculdade, emergindo mais brasileiros, não menos, daquele banho forçado de língua francesa, que soara em nossos ouvidos durante três anos quase como uma melopeia contínua (PRADO, 1997[1986], p. 133).

No entanto, é preciso qualificar com mais cuidado os termos através dos quais Decio de Almeida Prado construiu uma reflexão sobre o Brasil. Ainda que se ocupe desde o início de sua crítica com o problema da modernização teatral, realizando uma escrita militante, no sentido trabalhado por Bernstein (2005), Decio trilha um longo caminho até reconhecer a existência de uma tradição teatral brasileira. Voltaremos a este ponto adiante.

Esta fase da trajetória de Decio pode ser pensada em sua profunda vinculação ao surgimento de *Clima*. Segundo Heloísa Pontes, é necessário compreender o "contexto mais amplo que conformou o início da trajetória intelectual" de todo grupo de *Clima* (PONTES, 1998, p. 214), que não se limitava à vinculação dos membros do grupo com a universidade.

(PRADO, 1997[1996], p. 179-180). No mesmo ano, 1938, Decio publica em *O Estado de S. Paulo* o texto "Saudação a Lévi-Strauss" (BERNSTEIN, 2005, p. 240).

Neste sentido, entre os elementos centrais para o entendimento da criação do grupo, destacam-se:

> as origens sociais semelhantes, a experiência da amizade compartilhada na juventude e reforçada na vida adulta pela ausência de tensões e competições entre eles [...]; as relações estabelecidas com os cientistas sociais e com figuras de ponta do modernismo; a inserção num sistema cultural pouco profissionalizado e segmentado, no qual a oposição entre jornalistas e acadêmicos não tinha ainda os contornos beligerantes de hoje; os constrangimentos institucionais enfrentados; os desafios intelectuais perseguidos; as posições conquistadas dentro da Faculdade de Filosofia (PONTES, 1998, p. 214-215).

O fato de ser um grupo de intelectuais oriundo dos bancos da universidade, logo, com uma formação considerada peculiar no contexto intelectual da época, fez com que o lançamento de uma publicação voltada exclusivamente para a crítica universitária e especializada fosse recebido com grande interesse pela intelectualidade. As críticas publicadas em *Clima* tinham "por princípio básico a discussão fundamentada, o estudo das relações entre a obra e o meio social e a reposição das questões levantadas pelo próprio objeto de estudo" (BERNSTEIN, 2005, p. 70). Neste sentido, por exemplo, a crítica teatral produzida por Decio se diferenciava muito daquela anteriormente produzida no Brasil, como veremos adiante. Por outro lado, o trabalho não só de Decio como do grupo também se afastava da geração imediatamente anterior de intelectuais, exatamente por conta da especialização, o que fez valer de Oswald de Andrade o apelido de "chato-boys". Heloisa Pontes esclarece a questão:

> Diversamente do "polígrafo esvoaçante", como se autodenominava Luis Martins; do poeta-escritor, doublé de historiador e crítico de arte, Sérgio Milliet; do crítico militante em turno completo, Álvaro Lins; do escritor, intelectual autodidata e "turista aprendiz", chamado a emitir opinião sobre tudo e todos, Mário de Andrade; os integrantes do Grupo Clima eram críticos "puros", munidos de conhecimentos sistemáticos, hipóteses bem fundamentadas, ferramentas conceituais sólidas (PONTES, 1998, p. 216).

A relação de Decio e dos demais integrantes do grupo *Clima* com os modernistas de 1922 apresenta diversas nuances. O empreendimento proposto pelos jovens amigos de *Clima* pode ser visto, sob certos aspectos, em contraposição ao trabalho realizado pela geração anterior, conforme apontam os depoimentos de Ruy Coelho e Antonio Candido publicados em 1945. O valor da geração modernista seria incontestável, primeiramente pelo fato de terem sido os precursores de debates no âmbito da cultura brasileira que estavam longe de se esgotar. Mas a geração de *Clima* entendia que o grupo modernista trocou, muitas vezes, a pesquisa sistemática e o trabalho mais detido de análise pelo "palpite". Segundo Ruy Coelho, os

modernistas acreditavam "que a intuição genial que os animava era bastante para tudo quanto dissessem sobre qualquer matéria" (COELHO, 1945, p. 241).

Apesar desta avaliação de cunho mais geral, nem todos os modernistas estariam associados a essa pecha. Sérgio Milliet, por exemplo, era reconhecido como uma ponte entre as duas gerações, principalmente por ser considerado o mais crítico entre os de 1922 (CANDIDO, 1945, p. 33). Além de Milliet, havia também uma ponderação acerca dos trabalhos de Mário de Andrade. Para o grupo de *Clima*, a produção de Mário de Andrade se diferenciava em termos de pesquisa comprometida do que era produzido por outros autores modernistas. É digno de nota que o primeiro número de *Clima* conte com um texto de apresentação escrito por Mário de Andrade.

Outro ponto importante acerca da relação entre a geração modernista e o grupo *Clima* é o reconhecimento, por parte de Antonio Candido, de que os modernistas também foram críticos. No entanto, na visão de Candido, os modernistas criticaram ao mesmo tempo em que também criaram; eram fundamentalmente artistas (CANDIDO, 1945, p. 33). A análise crítica, por mais fundamentada e comprometida que fosse, vista a partir desta perspectiva, não se equiparava à realização artística. E a crítica era a atividade primordial que cabia ao grupo de *Clima*. Conforme aponta Lourival Gomes Machado:

> Se minha geração encontrou o caos de sempre e, muito provavelmente, não passará o bastão em melhores condições, como poderá ficar marcada no meio de tantas gerações? Boa ou má, ela precisa fazer traço. E, se não vamos nos situar, como tudo indica, pelas afirmações categóricas e nem mesmo pelas providências úteis, só nos resta uma solução para perdurar: a maneira de enfrentar o problema (MACHADO, 1945, p. 24).

É neste contexto intelectual, portanto, que Decio de Almeida Prado escreve suas primeiras críticas teatrais e dá início, em *Clima*, a uma trajetória profissional inteiramente voltada para o teatro brasileiro. Após o fim da publicação da revista, seus autores tomam variados rumos, todos com grande impacto na cena cultural de São Paulo. Decio, por exemplo, atua num jornal de grande circulação (tanto na crítica, como na direção do Suplemento Literário), dirige um grupo de teatro amador, se insere na Escola de Arte Dramática e na USP. Neste sentido, apesar da amizade compartilhada ao longo dos anos, não é possível pensar toda a sua trajetória a partir do grupo. Assim como Decio, os demais membros de *Clima*, ao seguirem de maneira independente suas carreiras, conquistaram "espaço, autoria e autoridade intelectual próprias" (PONTES, 1998, p. 65).

Nos períodos seguintes, Decio irá se notabilizar cada vez mais por sua crítica teatral, que rompeu com o padrão de crítica vigente até a década de 1940. De forma geral, a avaliação desta "velha crítica" teatral produzida no país era indissociável de uma avaliação sobre o próprio teatro. E diante das inúmeras discussões entre intelectuais e jornalistas, o que se alterava, basicamente, era a ordem dos fatores: enquanto uns defendiam que o baixo nível do teatro afetava a qualidade da crítica, outros acusavam a crítica de ser pouco competente, orientada "pelos interesses de balcão dos jornais", prejudicando o teatro (BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013, p. 161-162).

Esta "velha crítica" era realizada, de maneira geral, por jornalistas sem preparo e conhecimento acerca do teatro, que dispunham de um espaço curtíssimo nos jornais. Cabia à crítica o anúncio das estreias e a propaganda das peças em cartaz. O comentário curto sobre as montagens, quando presente, geralmente assumia uma conotação moral, contra "a pornografia e a obscenidade" das montagens de teatro ligeiro (BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013, p. 162-163), gênero característico do que Decio identifica como "teatro para rir" ou "teatro profissional". Não havia, portanto, a noção de crítica de arte especializada.[5]

A renovação teatral da qual Decio faz parte acompanha, portanto, uma outra renovação, da própria crítica, agora com um caráter especializado e da qual ele mesmo foi expoente. Neste sentido, Decio foi uma figura atuante nos dois polos do processo, visto que associou por um momento sua atividade de crítica (fase de *Clima*) com a direção do Grupo Universitário de Teatro – GUT, criado em 1943. No prefácio que escreveu para *Exercício findo*, em 1987, ou seja, 19 anos depois de sua saída do jornal, Decio faz uma importante reflexão acerca de seu perfil como crítico. O autor explicita como, de forma geral, construía sua crítica:

> Eu criticava como me ocorria no momento, empiricamente, o que de resto, não contrariava o meu temperamento, um tanto avesso aos sistemas que pretendem capturar a verdade de uma vez por todas, velho sonho da filosofia. Acabei por concluir, após algum tempo, que compreendia a crítica como uma resposta a perguntas feitas pelos que imaginavam e realizavam o espetáculo. [...] É bem provável que o substrato do meu pensamento, as minhas simpatias secretas (ou não tão secretas), viessem à tona, aqui e ali, sem que eu percebesse. Mas o meu esforço crítico, durante a representação e enquanto escrevia, organizava-se com a intenção de entender bem o que os outros falavam, com as suas leis próprias. Acreditava no destino com os gregos, na Divina Providência com os cristãos, no determinismo com os naturalistas, no materialismo histórico com os marxistas (PRADO, 1987, p. 24-25).

[5] Este panorama sobre a "velha crítica" apresentava algumas exceções. Alguns escritores e autores teatrais se ocuparam, em diferentes momentos, da crítica teatral, como Martins Pena, Machado de Assis, João do Rio, Arthur Azevedo, Abadie Faria Rosa, Armando Gonzaga, Guilherme Figueiredo e Raimundo Magalhães Jr. E a contribuição mais efetiva em termos de crítica neste período foi a de Antônio de Alcântara Machado (BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013, p. 163).

A este desejo de renovação da cena teatral, Decio buscava associar uma crítica comprometida com a cena teatral, capaz de evidenciar ao leitor com clareza se "a prova do palco" havia alcançado êxito. Para isso, Decio afirma ter se valido de uma "noção de coerência", que buscava atestar a "proporção entre o planejado e o executado, se não se quebrara a concordância interna entre as diversas partes do espetáculo, se o encenador não negava o autor, por exemplo, ou se os atores representavam dentro da mesma concepção e do mesmo estilo" (PRADO, 1987, p. 26).

Neste ponto, Decio buscou sintetizar sua trajetória de duas décadas na crítica teatral. Estas reflexões tardias nos remetem à filiação do crítico ao programa de Jacques Copeau, no entanto, não pela via estética, mas pelo próprio entendimento do que deveria ser a atividade do crítico. Em 1932, Copeau escreveu um artigo intitulado "Conselho", no qual sugere recomendações para um jovem crítico no contexto da renovação teatral. É possível encontrarmos uma série de afinidades entre as recomendações de Copeau e o estilo de crítica de Decio. Copeau afirma que a crítica é fundamental ao teatro quando realiza efetivamente "um verdadeiro julgamento sobre o nosso trabalho", tarefa difícil, que apenas um "espírito possuidor de método" seria capaz de honrar (COPEAU, 2013 [1932], p. 60). Diante disso, e considerando que a crítica da época calcava-se em equívocos, Copeau sugere que o "jovem escritor":

> Não frequente os ensaios gerais. [...] Vá ao teatro com o público. Não oponha de modo excessivamente brutal as suas reações às dele. [...] queira examinar de boa-fé as razões pelas quais o espectador resiste ou se entrega ao espetáculo. Muitas vezes elas são justas, às vezes profundas.
> Aprenda a ouvir bem a peça, a ver bem o que acontece no palco. Entre na representação. Isto não é fácil. Poucos críticos sabem fazer um relato fiel dela. São distraídos, ou sem memória, ou demasiado impacientes por substituir a obra pelo seu julgamento, obra que deveriam ter primeiro a preocupação de nos dar a conhecer. [...] não nos contentaremos com impressões, ou com uma opinião leviana. Você tem de formar um julgamento completo. Deve isso ao autor, aos intérpretes, aos seus leitores. [...] Exponha claramente o que acredita ser verdadeiro. [...] O tom de suas severidades não deve fazer com que se esqueça de que você é amigo de nossa arte antes de ser o seu mentor; que a sua função é a de nos ajudar e nos convencer, mais do que a de nos ferir ou de nos prejudicar; e que, por fim, exercemos – você e nós, juntos – o mesmo ofício. Se você falar direito, as pessoas o entenderão. Não fale com muita altivez (COPEAU, 2013[1932], p. 61).

A descrição de Copeau sobre o que considera um trabalho sério de crítica nos remete imediatamente ao legado de Decio para a crítica teatral brasileira. Com isso, não queremos afirmar que Decio tenha seguido estritamente todos estes preceitos e que sua escrita, ao longo do tempo, não seja a expressão de diferentes níveis de tensões. É o que veremos, por exemplo, em relação ao julgamento acerca do público que prestigia o "velho teatro". Mas estranho seria se não encontrássemos incongruências num percurso tão longo de produção escrita contínua.

Quando Copeau aconselha acerca de "ouvir bem a peça"; o entendimento de que a crítica atua *ao lado* da renovação e que, por isso, ao se dirigir a todos (autores, diretores, atores, público etc.), o crítico teria o compromisso de *saber dizer bem*; estes aspectos são a força da crítica de Decio de Almeida Prado.

Chama atenção ainda o fato de Decio utilizar o termo crônica para caracterizar sua produção textual como crítico. Em depoimento, afirma que se trata de um "hábito verbal", e que a denominação crônica traz em si uma maior leveza. Como Decio afirma: "A crítica pode ser pesada, às vezes. Crítica, aliás, usada comumente, significa que você faz uma objeção" (PRADO, 2005, p. 301). Outra motivação para o uso do termo também é elencada: "A gente fala crônica também por uma questão de modéstia, porque crônica parece que é uma posição mais modesta do que a posição de crítica" (PRADO, 2005, p. 301). Como veremos nos capítulos a seguir, entretanto, diversas vezes o crítico fará objeções bastante veementes em seus textos de crônica. Contudo, nosso interesse aqui não é o de simplesmente apontar contradições entre seu discurso e sua prática, mas o de analisar essa relação com a crônica por outros prismas.

De fato, podemos perceber uma série de pontos de contato entre as críticas teatrais de Decio de Almeida Prado e as caracterizações da crônica enquanto gênero literário empreendida por Davi Arrigucci Jr. (1987). Este nos lembra que o termo "crônica" possui diversos significados, todos ligados à noção de tempo, de *chronos*. A diferença principal está na distinção entre a crônica medieval e a crônica moderna. A crônica medieval pode ser considerada, segundo Arrigucci Jr., como uma precursora da moderna historiografia, e está ligada à narração e registro dos fatos históricos segundo uma ordem cronológica (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 51-52). Há, portanto, pontos de contato entre o cronista medieval, o historiador que o sucederá, e, também, o narrador popular da tradição oral.

Assim, pensado nesse sentido mais amplo, o termo crônica está ligado à narração e à memória. Em relação à narração, cabe lembrar da vinculação da mesma com o gênero épico. Chamamos a atenção para este fato porque, segundo Peter Szondi (2011), o drama moderno se caracteriza pela entrada progressiva na dramaturgia do elemento épico, motivado pela contradição existente entre forma (o drama) e conteúdo (a modernidade). Mais ainda, cabe ressaltar que Bertold Brecht irá advogar a favor de um teatro que tenha os elementos épicos como princípios estruturadores, utilizando o conceito de teatro épico para caracterizar sua produção dramatúrgica; como veremos adiante, as montagens brasileiras de textos de Brecht ou orientadas por semelhantes proposições serão objeto de inúmeras ressalvas de Decio. Por sua vez, em relação à memória, remetemos o leitor ao Capítulo 4, no qual discutimos esse conceito

a partir do processo de organização e seleção operado por Decio para a publicação da obra *Exercício findo*, processo este realizado duas décadas depois da publicação original dos textos.

No que tange à crônica moderna, destacamos que esta será um gênero intimamente ligado ao jornal (não por acaso, o meio no qual Decio publica a maior parte de sua produção como crítico). Quando pensada a partir desse sentido historicamente mais recente, também encontramos importantes pontos de contato entre a crônica e a produção crítica de Decio de Almeida Prado. Em primeiro lugar, seu caráter literário: caracterizada por ser "despretensiosa" e "próxima da conversa e da vida de todo dia" (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 51), a crônica, apesar disso, ganha no Brasil uma maior dimensão estética e autonomia artística, constituindo-se num gênero literário do qual participam grandes escritores nacionais (como Machado de Assis) e alguns que dedicarão ao gênero algumas das partes mais significativas de sua produção (como Rubem Braga e Fernando Sabino). Além disso, a crônica de jornal é um fenômeno eminentemente *moderno* – como o teatro defendido por Decio – e urbano, "submetendo-se aos choques da novidade, [...] à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos" (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 53). Vê-se a proximidade desta descrição com as reflexões de Simmel (1903) sobre as grandes cidades.

Desta maneira, entendemos que Decio de Almeida Prado, ao caracterizar suas críticas teatrais como crônicas, chama a atenção de seus leitores para o caráter cotidiano, moderno e literário das mesmas. Este caráter não apenas valoriza sua produção aos olhos do leitor, como também apresenta características em comum com o modelo de teatro por ele defendido.

O crítico, portanto, assumiu em sua trajetória um enorme compromisso: primeiramente, com a modernização teatral brasileira e, neste aspecto, com um programa específico, no qual atuou com grande engajamento, tanto no âmbito da crítica, quanto na formação de uma geração de profissionais do teatro. É o vigor e a persistência da defesa deste programa estético que nos fazem pensar Decio de Almeida Prado como um *crítico doutrinário*. Em segundo lugar, o compromisso com uma crítica capaz de, ao mesmo tempo, incentivar e estar à altura do teatro moderno brasileiro, o que se refletirá em sua dedicação analítica e na arte de *dizer bem*. Em terceiro lugar, a clareza sobre a influência de sua personalidade no julgamento dos espetáculos:

> A minha personalidade, as minhas simpatias e antipatias, o meu repertório ideal e a minha encenação ideal, não se refletiriam no processo crítico? Mentiria se dissesse que não. Buscava a objetividade, fugia quanto me era possível de implicâncias, de preconceitos humanos e artísticos, mas sabendo que no fundo, bem no fundo, as minhas opções não escapavam ao pessoal (PRADO, 1987, p. 26).

Esta afirmação de Decio, o reconhecimento quase óbvio da impossibilidade de se alcançar uma plena objetividade na crítica, não o aproximam, evidentemente, da noção de crítico impressionista, no sentido de seu julgamento se basear apenas em impressões subjetivas. É com a serenidade de quem escreveu durante anos sobre a emoção, a subjetividade e o impulso interior dos profissionais de teatro que Decio atesta os limites da ciência teatral: "Uma ciência teatral, se conseguirmos um dia constituí-la, ensinará tudo ao crítico, menos se tal atriz e tal peça são medíocres ou geniais. Essa é uma escolha que ele terá de fazer, jogando às vezes tudo ou nada como qualquer espectador" (PRADO, 1987, p. 27).

1 ENSAIO GERAL: *CLIMA* E O ANÚNCIO DO CRÍTICO

Conforme vimos anteriormente, os anos de formação na Universidade de São Paulo marcaram decisivamente a trajetória de Decio de Almeida Prado, tanto do ponto de vista conceitual, em termos de abordagem, estilo de análise e fundamentação teórica, quanto do ponto de vista prático, pois o pontapé inicial para a profissionalização de Decio ocorre neste contexto, com a publicação da revista *Clima*. Organizada por ele e pelo grupo de amigos da faculdade – Alfredo Mesquita, Paulo Emilio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Antonio Candido, Ruy Coelho e Gilda Moraes Rocha (depois, de Mello e Souza) –, *Clima* permitiu que Decio se dedicasse a escrever sobre teatro, dando forma aos conhecimentos que dispunha à época e obrigando-o a uma relação mais dedicada com o tema que, um pouco inesperadamente, converteu-se em objeto de estudo. É certo que a distribuição das seções da revista, feita por Alfredo Mesquita e Lourival Gomes Machado, respeitou os interesses – mais ou menos evidentes – que cada um deles já apresentava. Decio, por exemplo, se interessava por teatro e ópera, mas dizia-se um verdadeiro fã de literatura e cinema. Cogitou ser e inclusive chegou a escrever algumas críticas de cinema.[6] Dispunha, neste momento, de apenas uma leitura sobre teoria do teatro, no entanto, comparativamente aos demais integrantes da revista, aproximava-se mais das artes do espetáculo do que qualquer outro. Em diferentes depoimentos sobre este período, Decio afirma ter sido levado a trabalhar com teatro, creditando aos amigos a escolha decisiva que, segundo ele, definiria para sempre o seu futuro, "no jornalismo e na universidade" (PRADO, 1997[1994], p. 182). A escolha pelo teatro, no entanto, não surge do nada. Apesar de se mobilizar muito pelo cinema – notadamente pela arte da interpretação e seus desdobramentos na sétima arte – a relação com o teatro era antiga e estreita, e havia sido incentivada por seu próprio pai. No entanto, como relembra Decio, seu interesse por cinema se justificava pelo fato de tal arte ser

> predominante naquele momento na cidade, porque teatro brasileiro era uma coisa ocasional, não tinha constantemente. O teatro estrangeiro era muito importante, mas vinha aqui durante uma, duas semanas, e uma ou duas vezes por ano. Agora, o cinema, não. [...] toda semana estreava uma fita nova [...]. Naquela época o cinema era o centro das conversas (PRADO, 2005[1994], p. 293).

Ainda que não tenha sido presenteado com a seção de literatura ou de cinema em *Clima*, Decio, ao escrever sobre teatro, percebeu que ocuparia, dentro da literatura, uma "parte

[6] Conforme afirmou em depoimento a Ana Berstein, em 20 de maio de 1994 (2005, p. 294).

determinada" (PRADO, 1997[1994], p. 182). Conseguiu conjugar, a nosso ver, dois de seus grandes interesses.

Ao analisarmos suas primeiras críticas, publicadas na revista *Clima*, podemos notar que, tão importante quanto a formação literária de Decio, é a sua experiência como espectador. Assíduo frequentador de teatro desde jovem, levado pelo pai, Decio viu um pouco de tudo o que passava por São Paulo: óperas, burletas, comédias ligeiras, peças de boulevard e tudo o que podia do repertório das companhias estrangeiras. Neste sentido, foi um espectador bastante aberto. Mais tarde, durante a viagem que faz à França, no final de 1938, Decio assiste a vários espetáculos, mas detém um olhar mais interessado pelo teatro moderno:

> Vi as companhias mais avançadas que existiam naquela época, o chamado cartel de Jouvet, Dullin, Baty e Pitöeff. [...] Fora isso, vi muitas outras companhias, outros espetáculos. Vi também a Comédie Française. Enfim, vi bastante teatro, mas não pensava ainda em escrever para teatro, era apenas uma coisa de diletante (PRADO, 2005[1994], p. 298).

Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty e Georges Pitoëff são quatro diretores que apresentam em seu trabalho grandes afinidades com as perspectivas defendidas por Jacques Copeau para o teatro moderno francês. É importante destacar que Decio assistiu os espetáculos do "cartel des quatre", na medida em que o programa defendido por Copeau para o teatro também se torna uma grande referência para o crítico. Veremos este ponto com mais detalhes adiante.

Além disso, em 1939, Decio atua na peça Dona Branca, a convite de Alfredo Mesquita. Todas essas experiências confirmam sua proximidade com o mundo do teatro, reforçada ainda pela viagem que faz aos Estados Unidos em 1941, aonde assistiu a um outro tanto de peças, concomitantemente à estruturação da revista *Clima* pelos seus amigos.

Há, neste ponto, um movimento sutil entre o Decio espectador e o surgimento do crítico de teatro. Esta transição traz à tona, em primeiro lugar, sua bagagem teatral variada, fundamental ao trabalho de crítica posterior, pois que lhe confere familiaridade com seu objeto de estudo. Em segundo lugar, deixa entrever a vivência em um contexto intelectual onde o teatro aparece como tema das conversas, mas nem sempre como objeto detalhado de análise. Decio não é o único que sai do país, e não só ele frequenta os teatros daqui e de fora. As comparações entre as produções estrangeiras de caráter moderno e o nosso teatro são inevitáveis entre a intelectualidade; fazem parte das conversas de seu círculo de amigos mais próximo (os colegas de *Clima*), e de outros grupos, como os modernistas de 1922 (PONTES, 1998, p. 74-76). A passagem que Decio efetiva de espectador a crítico é resultado da combinação de sua

formação literária, acadêmica – com o aprendizado de um certo método de análise –, sua postura de espectador arguto do teatro e sua vivência nos círculos intelectuais paulistas.

O primeiro número de *Clima* não contou com a seção sobre teatro. O texto inaugural da seção viria no segundo número da revista, e apesar do nome de Decio constar na capa da edição, o texto fora escrito por Paulo Emilio Salles Gomes. Decio não participa desse início porque havia se casado com Ruth Alcântara e estava em lua-de-mel no Rio de Janeiro. Aliás, o ano de 1941 foi repleto de acontecimentos marcantes em sua trajetória: inicia com sua viagem para os Estados Unidos, onde faz um curso de filosofia na Universidade da Carolina do Norte e, depois, passa uma semana em Nova York assistindo a vários espetáculos; segue com a criação de *Clima*; por fim, culmina com seu casamento e a formatura em bacharel em Direito pela USP (BERNSTEIN, 2005, p. 242).

O primeiro texto de Decio em *Clima* (no número 3 da revista) chama-se "O Teatro 'Louis Jouvet' em São Paulo". Decio credita à sorte a presença da companhia no país, já que a única leitura teórica sobre teatro que havia feito até aquele momento era justamente o livro de Jouvet, *Réflexions du comédien* (PRADO, 2005[1994], p. 298). Para além do elemento sorte, no entanto, vale lembrar que o teatro moderno francês era o grande interesse de Decio. Mais precisamente, a referência à cultura francesa era a marca dos autores de *Clima*.[7] Torna-se compreensível, assim, que o texto da segunda edição, escrito por Paulo Emilio, intitule-se "Louis Jouvet". Há uma continuidade entre estes textos de Paulo Emilio e de Decio que indica uma preocupação objetiva, de garantir a organização da revista, mas que reflete também tendências muito fortes compartilhadas pelos membros do grupo.

Além do texto de Decio sobre Jouvet citado acima, o n. 3 da revista conta, também, com outro texto dele, intitulado "No Rio de Janeiro". Estes dois escritos, considerados em conjunto, já sinalizam elementos do programa do jovem intelectual. Decio estreia em *Clima* tratando do teatro em cartaz em São Paulo e no Rio de Janeiro, o que afirmaria o intuito de inscrever a revista no meio teatral nacional e não apenas paulista.

No entanto, Decio escreve na terceira edição de *Clima*, mais um texto sobre Jouvet, intitulado "Ainda Louis Jouvet...". Considerando o texto de Paulo Emilio Salles Gomes, chegamos a três textos sobre a mesma companhia, o que sustenta a leitura acerca da existência de certa hegemonia francesa na análise teatral de *Clima* e o impacto da permanência por cerca de dois anos da companhia no Brasil. Se detivermos nossa análise nos dois textos de Decio sobre Jouvet, nota-se que apresentam diferenças em termos de estrutura, mas são

[7] Heloisa Pontes indica corretamente que "a referência à França – à sua música, à sua formação artística, literária e cinematográfica, às suas personalidades intelectuais – era constante no grupo" (PONTES, 1998, p. 124).

complementares e servem bem ao objetivo de qualificar o tipo de teatro moderno que Decio defende.[8]

O primeiro texto de Decio de Almeida Prado em *Clima* anuncia a presença da companhia de Louis Jouvet em São Paulo afirmando que sua temporada é uma grande oportunidade para o público teatral. Ele justifica esta afirmação localizando o papel da companhia no teatro moderno francês – "esse nome evoca quase 30 anos de evolução de sua arte teatral" –, e sua filiação a certa tradição:

> [Jouvet] evoca de início, o nome de Copeau, a quem Jouvet deve os seus primeiros sucessos na carreira de ator [...] ao criar um núcleo de arte isento do comercialismo e da futilidade corrente então nos palcos franceses, [...] propagando-se [sua fé no destino do teatro] e influenciando toda a cena francesa (PRADO, 2005[1941], p. 255).[9]

Fica clara a intenção de não comentar necessariamente as peças apresentadas, já que, neste primeiro texto, Decio apenas cita quais espetáculos estão em cartaz em São Paulo, mas não se detém na análise de nenhum deles. O texto segue na perspectiva de apresentação do grupo, justificando a importância de seu papel para o teatro francês e o incipiente teatro brasileiro moderno: "A oportunidade era, pois, única e deveria ser apaixonante mesmo para os parisienses por permitir, até certo ponto, um julgamento sobre o teatro francês moderno e por permitir, ao mesmo tempo, a avaliação da contribuição de Jouvet para o desenvolvimento desse teatro" (PRADO, 2005[1941], p. 256).

Louis Jouvet era um dos representantes mais expressivos da vanguarda moderna do teatro francês, composta ainda, como vimos, pelos diretores Charles Dullin, George Pitoëff e Gaston Baty. Dullin e Jouvet foram formados diretamente por Jacques Copeau, no período em que participaram como atores do grupo Viex-Colombier, fundado por Copeau e que, "desde o

---

[8] Em *Intérpretes da metrópole* (2010), Heloisa Pontes analisa a importância dos franceses para a renovação da cena teatral brasileira na década de 1940 e toma como exemplos emblemáticos as trajetórias de Louis Jouvet e da atriz Henriette Morineau. Sobre o encenador francês, esclarece o contexto de organização da turnê pela América Latina, que contou com o financiamento do governo de Vichy, e as repercussões desta informação no Brasil, especialmente em 1942, na ocasião da segunda passagem pelo país. Sobre a influência que Jouvet exerceu na atividade crítica Decio de Almeida Prado, a autora afirma que o encenador francês funcionou para o crítico como "uma espécie de bússola durante os vinte e dois anos (1944-1968) em que acompanhou de perto a cena teatral paulista" (PONTES, 2010, p. 136-137). Veremos adiante os termos desta influência, que caracterizavam esta "bússola" para Decio. Além da influência direta de Jouvet na crítica de Decio, vale ressaltar também seu papel no esforço de renovação do grupo Os Comediantes, em encontros com os membros do grupo durante os sete meses em que Jouvet morou no Rio de Janeiro. Sobre a importância da presença de Louis Jouvet no Brasil, ver ainda Teresa P. L. Guimarães, *Louis Jouvet no Brasil (1941-42): um mestre francês nas raízes da renovação teatral da década de 40*. Dissertação de Mestrado, USP, 1981.

[9] Todos os textos publicados por Decio de Almeida Prado nas edições da revista *Clima* estão reunidos em Ana Bernstein, *A crítica cúmplice*. Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

decênio de 1910, lutara pela libertação do teatro francês das velhas convenções, sobretudo daquelas habituais nas montagens de *boulevard*" (PONTES, 2010, p. 140). Decio, no momento em que escreve para *Clima*, tem conhecimento das propostas de Copeau por dois caminhos: diretamente, ao assistir uma conferência do diretor em 1939 (BERNSTEIN, 2005, p. 241); e de maneira indireta, através do trabalho de Louis Jouvet e de sua obra *Réflexions du comédien*.[10]

As análises de Decio em *Clima* orbitam em torno do trabalho de Louis Jouvet – até porque buscam anunciar a temporada que a companhia realiza no país e a sua importância – para, a partir daí, desenvolver uma série de aspectos do que podemos chamar de programa estético de Decio de Almeida Prado para o teatro moderno brasileiro. Apesar de Decio ter como referência para seus textos a leitura de *Réflexions du comédien*, entendemos que algumas questões centrais a respeito de seu programa estético têm sua origem na forte influência exercida por Jacques Copeau. Dessa forma, para que possamos compreender mais claramente as referências que fundamentam a perspectiva de Decio ao longo dos anos em sua crítica, é necessário que nos voltemos às concepções que Jacques Copeau defendeu para o teatro francês.

Para Albert Camus, "na história do teatro francês, há duas eras: antes e depois de Copeau" (GUINSBURG, 2013, p. XXIV).[11] Jacques Copeau foi um estudioso de teatro e, inicialmente, atuou como crítico teatral na *Nouvelle Revue Française*. Em 1913, publicou o manifesto de lançamento do Teatro Vieux-Colombier, intitulado "Uma Tentativa de Renovação Dramática".

De forma sintética, Copeau, em seu manifesto, critica a comercialização e a vulgarização em que se encontrava o teatro francês, com a consequente perda de qualidade artística e desprezo pelo texto literário. Copeau propõe uma drástica ruptura com o teatro estabelecido e lança um programa que contempla a inauguração de um teatro, a escolha cuidadosa do repertório (envolvendo clássicos e autores contemporâneos, de garantida qualidade literária), uma escola de formação de atores, um novo tipo de ator – onde se valoriza a sua educação estética e o seu preparo físico, através da ginástica, da mímica e da dança. Copeau ambicionava formar um núcleo vivo entre artistas, espetáculo e público, que serviria,

---

[10] A primeira edição de *Réflexions du comédien*, publicada na França, data de 1938. Há, no entanto, uma segunda edição, publicada nos Estados Unidos, em outubro de 1941, revista e ampliada pelo autor (o primeiro artigo de Decio em *Clima* é de agosto de 1941). Tudo indica que Decio teve acesso à edição francesa, de 1938. Nos dois ensaios de Decio sobre Louis Jouvet (tanto o de agosto, quanto o de setembro de 1941), o crítico mobiliza centralmente as discussões de um capítulo específico do livro, intitulado "*Où va le Théâtre?*".

[11] Lilian Arantes apresenta uma periodização do teatro francês do século XX, dividido esquematicamente em quatro fases: "a) a continuação do teatro naturalista nas duas primeiras décadas do século; b) a idade estética dos anos 20 e 30; c) a idade social da segunda guerra mundial e do após-guerra; d) a idade metafísica com a eclosão do teatro do absurdo a partir de 1950 (ARANTES, 1970, p. 10). Jacques Copeau e Louis Jouvet estariam vinculados à segunda fase do teatro francês no século XX.

no futuro, como foco irradiador de uma nova atitude perante o teatro, entendido enquanto um teatro de arte.

Jacques Copeau não se filiava, *a priori*, a nenhum programa estético. Defendia a valorização da interpretação criativa do ator, colocando em realce as palavras do autor, em contraposição a qualquer destaque na cenografia ou proposta de encenação. Para o diretor, este programa teatral se vinculava a um teatro pequeno, de cerca de 500 lugares, preocupado em formar uma massa crítica de público. Copeau previa a exibição simultânea de três espetáculos e a fixação/estabilização de uma companhia mantida durante todo o ano.[12] O diretor fazia uma forte crítica ao teatro de *boulevard*, de entretenimento, e aos excessos caricaturais decorrentes da personalidade onipresente dos artistas.

Para Décio, assistir os desdobramentos destas propostas de Copeau no trabalho de Louis Jouvet seria de grande importância para nosso teatro, pois a companhia chegava sem os "vícios de improvisação" tão comumente vistos por aqui, presentes não só nas companhias nacionais, mas também nas estrangeiras, inclusive francesas, como "improvisação de cenários e repertórios, escolha acidental de atores" (PRADO, 2005[1941], p. 256). Décio aponta que as duas grandes "exceções a essa regra" foram as temporadas da Comédie Française e da companhia de Louis Jouvet, que ocorreram respectivamente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Nestes casos, foi possível apreciar "um grupo de peças estrangeiras executadas como foram criadas, pela mesma companhia, com o mesmo cenário, a mesma música, os mesmos efeitos de luz, dentro das possibilidades do nosso Teatro Municipal, é claro" (PRADO, 2005[1941], p. 256).

Nota-se que "O Teatro 'Louis Jouvet' em São Paulo" não se trata de um texto de crítica, mas sim de um ensaio, haja vista que nenhum espetáculo foi analisado, como dissemos acima.[13]

---

[12] José Ronaldo Faleiro (2013) cita diversos autores e publicações que mapeiam a influência direta e indireta do programa de Copeau no teatro e no ensino do teatro no Brasil. Neste sentido, destacam-se os "escritos de Álvaro Moreyra, O Tablado, Georges Readers, Armando S. da Silva, J. Guinsburg, Ivens Godinho. A Escola de Arte Dramática fundada por Alfredo Mesquita em São Paulo, o Curso de Arte Dramática fundado por Ruggero Jacobbi em Porto Alegre, a estada de Louis Jouvet no Rio de Janeiro, as vindas da Compaigne Renaud-Barrault ao Brasil, a fundação *dos Cadernos de Teatro* do Tablado, no Rio de Janeiro, são alguns dos indícios da presença de Copeau entre nós" (FALEIRO, 2013, p. XVI-XVII).

[13] Robert Wegner (2006), ao analisar o caráter ensaístico de Sérgio Buarque de Hollanda em *Raízes do Brasil*, tece considerações que percebemos como frutíferas para a compreensão de nosso caso. A primeira delas é a "relação particular estabelecida entre o ensaísta e a representação histórica, com uma concepção de conhecimento marcada pela subjetividade" (WEGNER, 2006, p. 339). Daí decorre que tal subjetividade, que em um primeiro momento seria vista pelo prisma negativo, como falta de rigor analítico, se transforma em uma dimensão capaz de enriquecer a análise do objeto sobre o qual o ensaísta se debruça: "Assim, além de não ter o objetivo de provar que guarda uma distância do objeto analisado, o ensaísta pode acreditar que sua própria subjetividade pode sugerir um ângulo adequado para a sua iluminação. [...] Neste sentido, se o ensaio não chega a anular a distinção entre sujeito e objeto, pressupõe uma dialética entre eles" (WEGNER, 2006, p. 339).

Aqui ainda não há a escrita que corre contra o tempo, criteriosa, mas feita "no calor", que caracterizará em certos momentos a crítica de jornal a que Decio futuramente irá se dedicar. Neste texto, o tempo é um elemento que sobressai não pela ausência, mas pela presença; transparece também a pesquisa antecedente à apreciação dos espetáculos e o cuidado na construção do argumento – uma marca constante da escrita de Decio, mesmo em diferentes circunstâncias de produção textual. Sábato Magaldi observa corretamente que Decio "conhecia as propostas em voga na Europa" (MAGALDI, 2001, p. IX), e já no início de sua carreira na crítica teatral, sua erudição, que o caracteriza de forma tão contundente, se apresenta. Decio mobiliza diversas referências, que se constituem ferramentas teóricas para a apreciação do teatro. Estas ferramentas fazem parte de uma proposta didática mais ampla, com o intuito de semear um determinado gosto, uma concepção acerca do que seria "o bom e verdadeiro" teatro que comportava hierarquizações, na qual se nota a valorização do elemento estrangeiro e a contraposição com as práticas existentes no Brasil e na Europa, notadamente França e Alemanha.

Neste sentido, o início do texto apresenta uma construção sutil na qual o teatro brasileiro surge predominantemente através da ausência, da falta, do improviso e da precariedade de condições. Há uma construção textual que alia erudição e didatismo, que se preocupa em apresentar ao leitor a proposta mais bem acabada de teatro moderno, no caso, o modelo francês representado por Jouvet. Nosso teatro aparece, portanto, como elemento difuso: no teatro paulista mais importante que abriga, "dentro de possibilidades do nosso Teatro Municipal" (PRADO, 2005[1941], p. 256) um teatro de ponta; ou, por exemplo, no público da capital que "soube avaliar perfeitamente tudo isso" (PRADO, 2005[1941], p. 256). Há um movimento no texto que indica, em primeiro lugar, a precariedade de nossos dispositivos teatrais mas, em segundo lugar, aponta para o fato de que há um público de elite receptivo às renovações que o teatro moderno francês propõe.

Esta perspectiva da caracterização do caso do Brasil a partir da carência, da falta, do atraso, é um tema recorrente no pensamento social brasileiro. Em relação a este ponto, remetemos a Luiz Werneck Viana (1999) que, ao analisar de que maneira a produção acadêmica brasileira mobiliza as teorias de Max Weber, afirma que sua associação com o que denomina de perspectiva do *atraso* leve à percepção da necessidade de uma *ruptura* para a efetiva instauração de uma condição moderna no país (VIANA, 1999, p. 34). A partir desta constatação, Viana mapeia a ênfase em distintos aspectos dessa noção e os diagnósticos daí resultantes em diferentes autores do pensamento social. A esse respeito, cabe também notar que

Machado de Assis, ao discorrer sobre o teatro nacional em 1873, compartilha do mesmo *leitmotiv*:

> Esta parte [relativa ao teatro] pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o cancã, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? (ASSIS, 1959, [s.p.])

Como entrada no mundo da crítica, como um texto de apresentação da seção e de seu autor, a análise de Jouvet se presta à enunciação de um modelo estético que será uma referência para o trabalho de Decio de Almeida Prado. Faz sentido, portanto, que o texto não se detenha na crítica dos espetáculos da companhia. O objetivo aqui não é a crítica, mas sim, como afirma Decio, a apresentação do "espírito do teatro que nos visitou" (PRADO, 2005[1941], p. 256).

O texto não termina neste ponto; ao contrário, Decio aprofunda sua análise ao apresentar os elementos que considera centrais para a compreensão do teatro de Louis Jouvet. O primeiro ponto em que Decio se detém é a convenção. Ele inicia seu texto discorrendo que Jouvet trabalha na perspectiva da convenção teatral, ou seja, ele acredita no "acordo entre o autor, o ator e o público para criar um espetáculo, cada um colaborando para que a ilusão seja perfeita e a emoção apareça" (PRADO, 2005[1941], p. 256). Toma como referência o teatro clássico para pensar a convenção teatral como algo fundamental e inerente à experiência teatral, definidora da experiência estética e da relação do teatro com seu público:

> [no teatro clássico] os espectadores aceitavam o verso porque sabiam que fazia parte da convenção, aceitavam o lugar indeterminado da ação e os cenários pintados porque sabiam que o que estavam vendo não era a vida mas uma peça de teatro, aceitavam o 'a parte' porque sabiam que era uma das regras do jogo, com seu valor artístico perfeitamente definido (PRADO, 2005[1941], p. 256).

Neste ponto, Decio se ocupa em apresentar a definição de convenção teatral usando como contraponto para reforçar sua argumentação o teatro naturalista, que tentou destruir a convenção, pois buscou um teatro extremamente "parecido com a vida", no qual "o espectador acreditasse sem esforço no que estava vendo, e esquecesse até que estava num teatro" (PRADO, 2005[1941], p. 256). Os escritos de Louis Jouvet são utilizados como referência para ilustrar a polêmica com o Théatre Libre, a expressão francesa do teatro naturalista. E com isso, Decio

afirma o lugar do teatro de Jouvet como exemplo de respeito à convenção teatral. Segundo o crítico:

> A volta à convenção teatral, a recriação da ilusão cênica, um dos pontos capitais da profissão de fé de Jouvet, é visível na temporada que tivemos [...]. Todas [as peças] têm o mesmo característico: são obras de arte e de teatro e não "trechos da vida". Nenhuma pretende ser uma cópia da realidade [...] (PRADO, 2005[1941], p. 257).

Transparece na análise de Decio a defesa de um certo entendimento sobre o fenômeno teatral, já que a convenção está presente desde a criação do teatro e foi "respeitada durante todo período clássico" (PRADO, 2005[1941], p. 256). O teatro moderno, seja produzindo textos atuais ou montando peças clássicas, deveria, portanto, trabalhar no sentido de preservar a convenção teatral.

A relevância da convenção teatral, para Decio de Almeida Prado, anuncia o segundo elemento que considera central no trabalho de Louis Jouvet: a primazia do texto. Segundo Decio, o trabalho da companhia francesa caracteriza-se pela "valorização do texto, a submissão de todos os outros componentes do espetáculo teatral a ele" (PRADO, 2005[1941], p. 258). O crítico resume o programa estético que Jouvet coloca em prática em longa citação de Edouard Bourdet, presente na obra *Louis Jouvet et le Théatre d'aujoud'hui*, de Claude Cezan sobre Jouvet. Vale a reprodução:

> Seu método consiste em representar não uma peça determinada, mas um autor, a visar não uma obra determinada mas o conjunto das obras de um escritor, na qual ele crê e que, segundo sua expressão, tem 'alguma coisa a dizer'. Esse amor à criação artística, que põe em primeiro lugar o autor, isto é, o criador por excelência, aquele que tem 'alguma coisa a dizer', submetendo-lhe o ator, é essencial na compreensão do teatro de Jouvet. 'O que interessa', nos diz ele, 'é a relação estreita, direta, do homem que fala, isto é, o autor, e daqueles que escutam, isto é, da assistência, do público (PRADO, 2005[1941], p. 258).

Decio ressalta que Jouvet "esquece deliberadamente o ator e o metteur-en-scène" (mais tarde denominado no Brasil diretor ou encenador) ao destacar "o essencial do teatro" (PRADO, 2005[1941], p. 258). Neste sentido, seu trabalho estaria numa perspectiva oposta a de muitas produções da época. O crítico chama atenção para o posicionamento de Louis Jouvet sobre o teatro alemão, considerado "exemplo de desvirtuamento", na medida em que os diretores e metteur-en-scène cometem exageros. De acordo com Decio: "Nesse teatro, a direção e a montagem são tudo, a peça apenas o pretexto, o documento a ser trabalhado. Jouvet protesta contra tal situação: o que importa é a 'obra escrita, é a imaginação e o verbo do poeta

dramático'. O escritor é o elemento principal e ativo e o verdadeiro diretor" (PRADO, 2005[1941], p. 258).

Vários desdobramentos surgem a partir desta defesa de Jouvet sobre a primazia do texto, também compartilhada por Decio de Almeida Prado. Em primeiro lugar, Decio destaca o fato de que muitos autores não conseguem compreender o seu papel como criadores; dessa forma, aplicam "todos os truques teatrais, visando, já na escritura da peça, apenas o espetáculo" (PRADO, 2005[1941], p. 258), o que seria um erro. Esses "truques" ou "regras" seriam limitadores, impediriam que "a veia criadora" dos autores pudesse "criar livremente, usando da imaginação, da mesma maneira que o romancista ou o poeta" (PRADO, 2005[1941], p. 259).

Esta cobrança em relação aos escritores acaba por se estender também ao público; surgem aqui os elementos básicos de uma longa discussão no teatro, que afirma que a criação teatral e dramatúrgica não deve ter como objetivo último agradar o público e, consequentemente, fazer sucesso. Neste sentido, Decio destaca que o público "pode alcançar o entendimento"; Jouvet seria uma referência para Decio também neste aspecto, já que havia "mostrado sua preferência por obras que valessem pela inteligência e sensibilidade, antes que pela habilidade do métier" (PRADO, 2005[1941], p. 259).

E é neste momento que Decio traz para a análise o trabalho do ator, pois a interpretação também precisa se submeter ao texto. E por isso, para Decio, o trabalho de Louis Jouvet se destaca tanto, pois ele foi capaz de evitar "o erro mais frequente entre todos os intérpretes: o de se acreditar maior que o interpretado" (PRADO, 2005[1941], p. 259). Para Decio, a grande tarefa artística do ator no palco passa pela compreensão de que este é somente "o elemento de ligação" entre o autor e o público (PRADO, 2005[1941], p. 260). Esta mediação torna-se fundamental para que o texto teatral apareça. Neste sentido, na correta representação de um texto, "os atores desaparecem, ficando apenas a beleza e a poesia do texto. Nenhum virtuosismo ou exibição pessoal é, nele, permitido. O virtuosismo, aqui, deve ser o desaparecimento do intérprete ante a grandeza da obra interpretada" (PRADO, 2005[1941], p. 259). Porque o ator é visto como mediador, elemento de ligação, ele não é considerado, junto com o escritor e o público, um dos elementos principais do teatro.

Esta apresentação que Decio de Almeida Prado faz do trabalho de Louis Jouvet é de extrema importância; ao detalhar os princípios que regem a produção teatral da companhia de Jouvet – crença na convenção teatral e primazia do texto –, Decio está também apresentando o seu programa estético. Mesmo com o passar dos anos e as profundas transformações pelas quais o teatro brasileiro atravessou, Decio continuará a defender estes mesmos princípios em suas críticas e textos acadêmicos. Em entrevista de 1997 ao jornal *Folha de S. Paulo*, por exemplo,

Decio afirma, referindo-se à polêmica com o naturalismo: "Esse era o ponto de vista do Copeau, [que] passou para o Jouvet e do Jouvet passou para mim" (FARIA, 2013, p. 69). Não só a defesa da convenção teatral, mas também da primazia do texto, o entendimento preciso sobre o trabalho do ator e do diretor: todo o eixo do programa estético de Decio de Almeida Prado se apresenta neste primeiro texto.

É interessante pensar de maneira conjugada este ensaio, "O teatro de Louis Jouvet em São Paulo" com a segunda crítica de Decio sobre Jouvet, publicada no número 4 da revista *Clima*. Com o título "Ainda Louis Jouvet...", Decio explicita sua intenção de, inicialmente, apresentar ao leitor as características essenciais do teatro de Jouvet para, num segundo momento, criticar as montagens. No entanto, por considerar inviável realizar um breve comentário de cada espetáculo, Decio escolhe escrever sobre um espetáculo somente, *La jalousie du barbouillé*, uma farsa de Molière, levada à cena juntamente com *La folie journée*, de Emile Mazaud, e *La coupe enchantée*, de La Fontaine.

Nesta crítica, Decio preocupa-se muito mais em analisar o texto teatral, recorrendo a citações e exemplos da literatura. Esta tarefa ocupa a maior parte da crítica. No entanto, ele não perde o seu foco, o que se evidencia no compromisso de sua crítica com o que considera "essencial" do teatro: a convenção teatral. Sobre o espetáculo, Decio detém-se brevemente; faz comentários elogiosos, mas utiliza poucos exemplos, que, no geral, surgem como ilustração dos princípios teatrais de Louis Jouvet anteriormente expostos. Sobre a subordinação da encenação ao texto, afirma:

> É dessa ausência de construção, dessa quase confusão, ou melhor diríamos, dessa deliciosa gratuidade, herdada naturalmente da Commedia dell'arte italiana como o próprio Rousseau nota, que nasce o interesse da peça. Ela, se representada de maneira adequada a seu estilo, mostra a comédia de sua forma mais simples, mais ingênua e mais espontânea, ainda longe do intelectualismo sempre crescente das formas posteriores (PRADO, 2005[1941], p. 262).

E sobre a convenção teatral, Decio atesta: "Aliás, aqui mais do que nunca, é necessária a 'convenção teatral' a que aludíamos em nosso artigo anterior para a perfeita compreensão do espetáculo que Jouvet nos deu, porque estamos muito longe da intenção da cópia da realidade" (PRADO, 2005[1941], p. 262).

Ao fim da análise dos dois textos sobre Louis Jouvet, temos as críticas de Decio de Almeida Prado sobre montagens nacionais que irão compor a seção teatro ao longo das edições. Vale lembrar que o número 3 de *Clima* foi a estreia de Decio na revista, e já nesta edição há uma breve resenha sobre o teatro nacional que, portanto, se intercala entre os dois textos de

análise sobre Jouvet. Neste texto, intitulado "No Rio de Janeiro", Decio comenta a temporada Dulcina-Odilon, em cartaz com a peça *Nunca me deixarás*, de Margareth Kennedy.[14] O crítico é bastante elogioso e, não por acaso, inicia sua análise a partir do comentário do texto, novamente deixando claro seu programa estético. O que chama atenção nesta crítica, no entanto, é que, ao invés de analisar, juntamente com texto, a montagem, Decio escreve sobre os atores. No caso, os intérpretes principais e donos da companhia, Dulcina de Moraes e Odilon Azevedo. Segue a consideração de Decio:

> Tanto Odilon como Dulcina estão muito bem no desempenho dos dois papeis principais. Odilon mostra progressos evidentes e mantém-se na mesma linha de discrição e naturalidade que o distingue nos palcos brasileiros. Dulcina, muito mais liberta da afetação que o seu jogo teatral frequentemente apresenta, dá mostras de tudo que é capaz, comovendo-nos profundamente nas cenas mais simples e humanas, que são também as mais difíceis (PRADO, 2005[1941], p. 261).

A importância que Decio de Almeida Prado concede neste texto aos atores pode parecer destoante, num primeiro momento, do programa estético anunciado na mesma edição de *Clima*. A questão aqui ganha relevância e pode ser compreendida em dois sentidos distintos. Em primeiro lugar, no que se refere estritamente ao espetáculo, é possível antever que Decio terá uma preocupação constante com os nossos intérpretes, visto que no Brasil, para ele, a arte de representar está repleta de vícios. Como a figura do encenador é praticamente inexistente em nosso país neste momento, os atores, e principalmente, os grandes atores – os que dão nome às companhias e arrastam o grande público ao teatro – assumiram muito mais do que o papel de mediadores entre escritor e público. Eles se tornaram figuras com grande autonomia e poder na cena teatral, acumulando funções artísticas ou sendo proprietários de suas próprias companhias. Para Decio, essa autonomia excessiva atrapalharia o desenvolvimento do teatro moderno nacional. Seria necessário, então, que o trabalho do ator se modernizasse também, submetendo-se à orientação de um encenador.

Num segundo sentido, o comentário de Decio sobre a interpretação não se dirige aos atores Dulcina e Odilon, mas sim, aos empresários Dulcina e Odilon. Aqui, Decio cobra que os donos da companhia precisam ter um compromisso com a modernização. Segundo o crítico: "Que Odilon e Dulcina continuem com sucesso, como na temporada atual, nesse 'compromisso' entre teatro comercial e o de arte, já que este último parece ser por ora impossível no Brasil, é o desejo da seção teatral de Clima" (PRADO, 2005[1941], p. 261).

---

[14] Originalmente intitulada *Eccape me Never*. Tradução de Maria Jacinta.

Nestes dois sentidos apresentados, a preocupação de Decio denota o reconhecimento por sua parte do trabalho sério realizado pela companhia, se comparado a outros grupos profissionais. Dulcina-Odilon realizava montagens cuidadosas e buscava um padrão de qualidade artística, embora ainda não houvesse se voltado inteiramente às premissas teatrais modernas. Mesmo o seu teatro comercial, que buscava, em última instância, boa bilheteria, estava associado a um comprometimento maior com a arte teatral.[15]

Nesta crítica, Decio apresenta o seu programa político; ele utiliza, no caso, a temporada de Dulcina-Odilon para enviar um recado que serve a todas as companhias profissionais: elas também devem se mobilizar em prol da modernização. Diante desse chamado, o crítico faz questão de frisar o seu engajamento, ao afirmar que a seção de teatro da Revista *Clima* se colocará na luta em prol do tipo de teatro moderno preconizado por ele.

Ao enunciar seu programa político, Decio apresenta um elemento central para o debate sobre a modernização teatral no Brasil: a oposição entre "teatro comercial" e "teatro de arte". Na visão do crítico, o "teatro comercial", também chamado de "teatro profissional", não conseguia se libertar das fórmulas fáceis e conhecidas, que eram garantia de público e de renda. Preso à lógica do lucro, este modelo de teatro não se arriscava em novas proposições estéticas e, em alguns casos, nem mesmo realizava o teatro convencional com qualidade. O "teatro comercial" será criticado por Decio em diversos momentos, como veremos, por priorizar textos leves e por suas montagens mal produzidas, desleixadas em termos de cenário e figurino e pouco dedicadas ao estudo do texto e aos ensaios. A contraposição ao "teatro comercial" seria, então, o "teatro de arte". O que Decio de Almeida Prado defende como o legítimo "teatro de arte" deve ser entendido como um modelo muito específico de teatro, que preferimos denominar "teatro literário moderno". "Literário" porque se caracteriza, primeiramente, pela centralidade do texto dramatúrgico em relação a todos os outros elementos que compõem o fenômeno teatral. "Moderno" porque logo abaixo do texto teatral, em grau de importância, valoriza o trabalho do encenador na construção de uma visão de conjunto de todo o espetáculo, orientando o estilo de interpretação, a cenografia, o figurino, o uso da luz e da música. E como se nota logo no texto inaugural de Decio para *Clima*, a sua "modernidade" teatral está intrinsecamente ligada a um tipo de produção teatral francesa, representada por Copeau e Jouvet. Nem toda experiência moderna europeia seria válida; Decio corrobora com a posição de Jouvet, como vimos, sobre os excessos cometidos por diretores do teatro moderno alemão.

---

[15] Sobre a trajetória de Dulcina de Moraes, ver Sergio Viotti, *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2001.

Por trás desta oposição entre "teatro comercial" e "teatro de arte", construída por Decio de Almeida Prado tão precocemente em seus escritos, reside um conjunto de critérios de classificação e julgamento que merecem a devida qualificação, na medida em que servem de referência à sua atuação no campo teatral como "militante"[16] do teatro moderno brasileiro e norteiam sua crítica e pesquisa histórica posteriores.

A próxima crítica de Decio de Almeida Prado, publicada no número 4 de *Clima*, intitulada *O homem que veio jantar*, trata da peça de George Kaufman e Moss Hart, em espetáculo realizado pela Sociedade dos Artistas Amadores de São Paulo, no Teatro Municipal, em 30 de agosto de 1941. Esta é a primeira crítica que Decio escreve sobre uma montagem amadora. Como antecipamos, de passagem, na Introdução, ao que retornaremos com maior ênfase no próximo capítulo, o teatro amador caracterizava-se por um esforço de modernização; era onde nossa vanguarda teatral marcava presença. Além disso, Decio, por haver assistido à montagem em Nova York, estabelece comparações entre os dois espetáculos.

Decio inicia seu texto apresentando o autor, sucesso recente na Broadway, o tema da peça – trata do mundo do teatro – e redige um pequeno sumário do texto. Vale destacar que a peça foi apresenta em São Paulo no original, em inglês.

O homem que veio jantar caracteriza-se por uma sucessão vertiginosa de quadros com situações farsescas, absurdas e irônicas. Decio cita o livro de George Jean Nathan para justificar a montagem e a fórmula utilizada na peça, qual seja, "a do humor nascendo do emprego sistemático do exagero, quase mecanicamente" (PRADO, 2005[1941], p. 264). Mas o que caracteriza a montagem, para Decio, também representa seu maior risco. Nas palavras do crítico: "[...] uma vez compreendido o mecanismo da produção do humor ele perde na impressão da espontaneidade. Como sempre que, numa obra de arte, se substitui a inspiração pelo uso de uma fórmula há o perigo da repetição e do cansaço" (PRADO, 2005[1941], p. 264).

Decio destaca nesta crítica a ótima aceitação que a montagem teve do público paulista, considerando que era uma peça apresentada em inglês. Ele credita este sucesso ao fato de seus "elementos de movimento e graça" tornarem *O homem que veio jantar* "acessível a qualquer público" (PRADO, 2005[1941], p. 264). Apesar dos méritos, o crítico considera que a direção não conseguiu manter na montagem a velocidade que o teatro americano exige, entendida como uma provável "característica geral da vida norte-americana", já que está presente também em seu cinema (PRADO, 2005[1941], p. 265).

O crítico encerra seu texto com uma sugestão:

---

[16] Conforme caracterização de Ana Berstein (2005).

> Por que a Sociedade dos Artistas Amadores de São Paulo não aproveita os ótimos elementos de que dispõe, quer quanto à direção quer quanto ao corpo de atores, não somente em peças ligeiras e divertidas como esta, mas igualmente em tentativas de teatro mais sério, que mostrariam melhor, creio, todo o valor dessa instituição? (PRADO, 2005[1941], p. 266).

Aqui, o que Decio está propondo à Sociedade quando fala de "teatro mais sério" é a encenação de textos de reconhecido valor literário, como, por exemplo, dramas e peças clássicas. A ausência deste tipo de montagem em nosso teatro indica a fragilidade de nossas companhias, que ainda estariam muito distanciadas dos dispositivos modernos de encenação que poderiam permitir a correta exibição destes textos. Mas a convocação que Decio faz à Sociedade dos Artistas Amadores de São Paulo não é fortuita; se nossa vanguarda teatral se concentra no teatro amador, é este teatro, com todas as suas limitações, que está mais apto a dar conta do desafio de produzir o "teatro mais sério".

Nota-se, ainda, que a sugestão de Decio, neste momento, não considera uma montagem de algum autor nacional. A débil dramaturgia brasileira, problema caro a Decio de Almeida Prado, visto que se inscreve no cerne do processo da modernização do teatro, não surge neste texto.

O uso que Decio de Almeida Prado faz dos termos "teatro comercial", "teatro de arte", "teatro mais sério", pensa a problemática do teatro moderno nacional a partir de suas bases internas e dos critérios de realização. Mas estas expressões também indicam, como numa imagem em negativo, questões sobre a recepção das montagens modernas. O público do teatro é um "personagem" recorrente nos textos de Decio, visto que não basta que o teatro se modernize, o público também precisaria ser capaz de acompanhar as inovações. Em seus textos a reação da plateia é digna de nota; na crítica a *O homem que veio jantar*, por exemplo, vimos que Decio elogiou o fato do público acompanhar bem uma peça de ritmo acelerado e em inglês.

Nas críticas de *Trio em lá menor*, de R. Magalhães Júnior (*Clima*, n. 9) e *Que família...*, de Noël Coward (*Clima*, n. 10),[17] o julgamento do público apresenta-se em duas versões. No primeiro texto, o público aparece de forma indireta. Decio esclarece que a peça tem como referência as comédias norte-americanas, o que seria seu mérito, ao apresentar em nosso país um modelo de teatro moderno diferente do europeu. No entanto, percebe que sua base fundamental não é o teatro norte-americano, mas sim o cinema; uma pista que segue é o fato do autor ser crítico de cinema e tradutor. Pensar a peça aproximada do cinema tem

[17] O título original da peça é *Hay Fever*.

consequências muito claras. Para Decio, a "peça está de tal maneira impregnada da atmosfera das fitas americanas, e talvez propositalmente a procura de bilheteria, que ela se desenvolve dentro de certo ar de parentesco, com jeito de coisa conhecida e familiar" (PRADO, 2005[1942], p. 266). Portanto, o que se tem em *Trio em lá menor* é uma produção que tenta agradar ao público, que tenta trazer o "familiar" para a cena, com objetivo de garantir uma boa bilheteria. O público, aqui, de acordo com Decio, é o elemento passivo, interessado em puro entretenimento, que não contribui para o surgimento de práticas inovadoras. Neste texto já se anuncia um jogo constante presente no teatro moderno, que ora agrada o público e assim, garante uma boa renda; ora desafia a plateia e se esforça para produzir o novo, sem garantias de retorno financeiro. O crítico irá sinalizar esta tensão em diferentes momentos.

Em *Que família...*, no entanto, a crítica que Decio de Almeida Prado faz ao público é explícita. Para ele, o público foi um fator decisivo para que a peça não tivesse "brilho", mesmo ao afirmar, no início da análise, que o texto possuía um enredo fraco e se sustentava basicamente no jogo dos atores. Segundo o crítico:

> *Hay Fever* necessita, mais do que qualquer outra peça, da ajuda do público porque se desenvolve à custa da malícia, do subentendido, em dois planos, cabendo ao público fazer a crítica dos personagens e das situações. Torna-se necessário, pois, um público perspicaz e ativo ao extremo, não o público frio e pouco colaborador que vimos no Municipal. Os atores sentiram a falta de ambiente e algumas cenas, como a do final do segundo ato, que deveriam ser jogadas com animação e entusiasmo, sofreram muito em consequência (PRADO, 2005[1942], p. 272).

A apatia do público não é matizada pelo fraco roteiro. Também não há desconfiança de que a língua (a peça foi apresentada no original, em inglês) pudesse ter sido um fator de dificuldade para a plateia. O ponto aqui é que o público brasileiro, assim como nosso teatro, também possui vícios, também precisa ser ensinado a apreciar o teatro moderno. Por isso, a crítica de Decio muitas vezes irá extrapolar a análise do texto e do espetáculo; sua escrita possui um perfil de formação, e esta educação dos sentidos se volta a tudo o que envolve o teatro: os autores, diretores, atores, cenógrafos e, inclusive, o espectador. Cabe recordar que a definição de convenção teatral implica a conivência do público.

De maneira geral, estes primeiros textos de Décio apresentam uma estrutura que irá caracterizar a sua escrita crítica: um método elegante no qual ele apresenta o texto e o autor, elogia o espetáculo e, posteriormente, aponta suas ressalvas. A erudição e a polidez dão o tom de seu texto. Mas sua crítica se mostrará agressiva sempre que alguma montagem se colocar contra suas premissas estéticas. Este é o caso da curta crítica de *La Locandiera* ou *O inimigo*

das mulheres (em tradução de Carlos Goldoni), espetáculo inaugural da temporada de Procópio Ferreira, em São Paulo.

Décio afirma logo no início que seu texto não é uma crítica, mas sim "um protesto" (PRADO, 2005[1942], p. 267). Com isso, assume deliberadamente o tom agressivo que não caracteriza, de forma geral, sua escrita. A dureza da análise reside no fato de Procópio Ferreira ter montado um texto clássico que, para o crítico, precisava ter sua devida importância e centralidade compreendidas. Segundo Decio:

> No teatro nada exige mais saber, mais tato, mais finura, mais amor, mais compreensão verdadeira do fenômeno teatral que a montagem da peça clássica. Reviver uma produção do passado é a melhor ocasião que o *metteurs-en-scène* tem para mostrar sua intuição do que é eterno e invariável no espetáculo teatral e, por isso mesmo, todos os grandes *metteurs-en-scène* fazem questão de afrontar essa prova, a que melhor permite a discussão e verificação de princípios estéticos teóricos (PRADO, 2005[1942], p. 267).

O crítico define o teatro clássico como o que há de "eterno e invariável" no teatro; estes pressupostos pétreos são mobilizados por Decio, de um lado, para dimensionar a reverência com que se deve tratar a montagem de uma peça clássica; por outro lado, também servem para elucidar como, para ele, a montagem de Procópio é a expressão do desrespeito ao teatro clássico. Decio classifica-a como desastrosa: "tudo foi adulterado conscientemente, modificado de propósito, até o enredo" (PRADO, 2005[1942], p. 267).

A modernização teatral, na perspectiva defendida por Decio, não comporta a possibilidade de o teatro erudito ser visitado pelo teatro popular, já que o teatro popular precisaria, nos termos do crítico, abandonar todos os seus elementos definidores para viabilizar a correta concepção do espetáculo. A hierarquia teatral se apresentava, então, como um dado de realidade. Considerando que a companhia de Procópio não contava com o trabalho de um encenador, a crítica de Decio se voltou para a análise da interpretação do primeiro ator. Nas suas palavras: "Não resistindo, nem procurando resistir, à tentação de ser engraçado, o sr. Procópio fez os maiores esforços para substituir, sempre que possível, Goldoni por Procópio, com danos evidentes para Goldoni. Nada poupou o sr. Procópio Ferreira, nem latidos" (PRADO, 2005[1942], p. 268). A interpretação de Procópio não fez a reverência devida ao teatro clássico. Este pequeno texto antecipa questões comentadas em montagens posteriores, que Decio criticará duramente, nas quais a personalidade do ator/encenador extrapola os limites do texto e mostra-se um desrespeito ao "teatro literário". O tom grave de Decio indica que a postura de Procópio, tão comum em nosso teatro convencional, toma ares ultrajantes quando

associada ao teatro clássico, na medida em que o ator ousou borrar as fronteiras entre as modalidades de "teatro sério" e "teatro para rir".

No limite, a análise de Decio, ao apontar estes problemas e vícios da montagem de Procópio, apresenta-os também como expressão da tensão entre "teatro comercial" e "teatro sério". Isso porque, segundo Decio, Procópio realiza uma tentativa de qualificar o seu repertório, mas não abre mão de ganhar dinheiro. Nesta perspectiva, agradar ao grande público significa desrespeitar o teatro, utilizando critérios externos que não os puramente artísticos na produção de um espetáculo. Como estes termos são inconciliáveis, Decio de Almeida Prado afirma, ao fim de seu "protesto", que Procópio Ferreira precisa escolher entre "ganhar mais dinheiro ou arriscar um pouco do que ganhou em novas experiências" (PRADO, 2005[1942], p. 268). Apesar de o teatro precisar necessariamente de dinheiro, o moderno no teatro não conseguiria ser viabilizado através de companhias teatrais como a de Procópio.

Após a publicação do número 9 de *Clima* (abril de 1942), em que consta este texto contra Procópio Ferreira, os editores não conseguiram manter a regularidade da publicação. O retorno da revista irá ocorrer dois anos depois, em agosto de 1944. Nesta edição de número 13 de *Clima*, Decio de Almeida Prado abre sua seção com o texto "Os Comediantes em São Paulo", com a crítica da montagem de Vestido de Noiva, peça de Nelson Rodrigues, emblemática para o cenário do teatro moderno. No caso, ele comenta neste texto a montagem paulista da peça, que foi originalmente apresentada no Rio de Janeiro, em 1943. Decio assistiu a montagem carioca também, portanto, podemos considerar que este texto assume um perfil semelhante às suas primeiras análises em *Clima*, ao ter sido produzido com um tempo maior de elaboração, e contando com o conhecimento prévio da montagem. Além disso, três anos se passaram do momento em que Decio explicitara as bases fundamentais de seu programa estético e político; a passagem de tempo não descaracteriza sua análise, mas a fortalece.

O texto de Decio sobre Os Comediantes é peculiar, se comparado aos textos anteriores; inicia como que reafirmando um elogio já existente entre os círculos teatral e intelectual; seu tom não é o de enunciação da novidade, mas de reafirmação do novo. Um novo tão importante que não poderia deixar de passar pela revista: "talvez não haja entre nós, agrupamento que esteja contribuindo mais decisivamente para que o teatro brasileiro alcance o nível do teatro universal" (PRADO, 2005[1944], p. 273).

A afirmação é forte e, por isso, o próprio Decio ressalta o fato de não ter assistido à companhia Dulcina-Odilon, no Rio de Janeiro, como quem se resguarda de cometer alguma injustiça. A temporada paulista de Os Comediantes contou com quatro peças em seu repertório, mas Decio detém-se na análise de Vestido de Noiva, visto que esta montagem apresentaria

diferentes elementos de destaque, como se nota na justificativa do crítico: "é brasileira, é criação de Os Comediantes, nenhuma outra serviu tanto para mostrar os recursos técnicos do grupo que a encenou" (PRADO, 2005[1944], p. 273). Seu tom efusivo nos faz pensar que a forte afinidade entre o trabalho da companhia e o programa estético de Decio transformaram seu texto, em alguma medida, na apresentação de um modelo para nosso teatro moderno. Esse ponto é importante e merece ser trabalhado adiante, visto que a criação deste "modelo" e sua aceitação como tal nos círculos artísticos e intelectuais, transformou a peça de Nelson Rodrigues no marco zero do moderno teatro brasileiro.[18]

Diante desta caracterização, a ênfase na originalidade do trabalho da companhia, nos seus diferentes aspectos, é a tônica do texto. De início, por exemplo, o crítico dá destaque à estrutura da companhia:

> Os Comediantes [...] é um conjunto teatral que se distingue e se caracteriza não pelo valor isolado de algumas figuras do elenco, mas por um corpo de diretores. Quem quiser criticar seriamente Os Comediantes tem de se referir obrigatoriamente aos diretores, porque desta vez, sim, senhor, há diretores: Santa Rosa, Ziembinski, Adacto Filho, Brutus Pedreira e outros. Isso significa apenas que o ator não está mais soberano e abandonado no palco (PRADO, 2005[1944], p. 273).

Para Decio de Almeida Prado, a presença deste conjunto de diretores faria de Os Comediantes um grupo com a estrutura de uma companhia moderna, um avanço enorme em relação aos demais amadores. Já havia grupos amadores que, antes mesmo da estreia de *Vestido de Noiva*, trabalhavam com uma estrutura semelhante a de Os Comediantes. Essas companhias, de diferentes maneiras, se mobilizavam pela renovação da cena teatral; compartilhavam, neste sentido, certos preceitos que, ainda que de forma difusa, sinalizavam a presença de um impulso modernizante orientado por referenciais europeus. Podemos pensar, então, que o que tornava a experiência de *Vestido de Noiva* singular era a presença de um encenador estrangeiro. No caso, a companhia contou com a direção de Zgbiniev Ziembinski, diretor polonês. A associação entre Os Comediantes e Ziembinski pode ser encarada como exemplar, na medida em que deu corpo, substância, às experiências de modernização teatral. Ziembinski, ainda que pouco conhecido no país, trazia consigo não somente a competência, o conhecimento, mas também uma marca – europeia – tão cara aos setores que batalhavam pela modernização. Neste sentido, a modernização teatral brasileira é um processo indissociável da presença e da atuação de

[18] Afirmações deste tipo, de que *Vestido de Noiva* deve ser considerada o marco zero do teatro moderno brasileiro, a nosso ver, não devem escamotear a dimensão processual da modernização, empreendida por diferentes agentes. Sobre o processo de modernização, ver também Brandão (2009), Bernstein (2005), Faria (2013).

profissionais estrangeiros (PONTES, 2010, p. 162). Justifica-se, portanto, o lugar de centralidade ocupado pelo diretor a partir de *Vestido de Noiva*; Decio enfatiza que a direção encabeçada por Ziembinski permitiu que o espetáculo alcançasse uma unidade de elementos nunca evidenciada num grupo brasileiro em palcos nacionais.

Em segundo lugar, o trabalho de Os Comediantes ganha destaque, segundo Decio, pelo fato de o grupo associar a direção nos moldes modernos a um texto de grande qualidade de um autor brasileiro. O crítico destaca, inicialmente:

> A importância da peça do Sr. Nelson Rodrigues para o teatro brasileiro é enorme. Causa mesmo espanto ver repentinamente surgir do nada que é o nosso teatro, quase por um milagre de geração espontânea, um autor com tanta audácia, que procura, logo nas primeiras tentativas teatrais, dominar virtuosisticamente o meio de expressão artística que escolheu (PRADO, 2005[1944], p. 273).

Nelson Rodrigues destaca-se, segundo Decio, pela estrutura complexa do texto e pelo conteúdo psicológico que o autor soube imprimir muito bem à peça (PRADO, 2005[1944], p. 274-275). Estes elementos, articulados, evidenciaram o virtuosismo não só de Nelson Rodrigues, mas também de Ziembinski e dos atores, pois exigiram que se imprimisse um ritmo rápido no encadeamento de cenas curtas que necessitaram de diversas mudanças de cenário e figurino; como exemplo, Decio ressalta, com efusiva admiração, as "134 mutações de luz" pensadas por Ziembinski.

O destaque que Decio faz até das trocas de luz tem um objetivo explícito. Serve para pontuar, mesmo no que haveria de mais objetivo ou técnico, a superioridade do trabalho realizado por Os Comediantes em relação ao nosso teatro da época. De maneira muito clara, a comparação exigente entre *Vestido de Noiva* e o nosso teatro convencional se impõe na construção do texto de Decio, na medida em que este recurso reforça a relevância do novo modelo. Nosso teatro convencional marca presença no argumento do crítico mais uma vez e, novamente, em negativo: não possui diretores; seus atores estão abandonados no palco, ou são "soberanos" (talvez o melhor termo aqui fosse "tiranos") ao impor a sua própria personalidade e talento inato sobrepondo-o ao texto literário da peça; não possui recursos técnicos. No limite, nosso teatro é o "nada", ou aquilo que brota do improviso por geração espontânea.

Vestido de noiva é tratado em tão alta conta que Decio parece não se importar tanto com o fato de Ziembinski ter, segundo seus parâmetros, se excedido e, de alguma forma, desrespeitado o texto. Nesta crítica é possível notar, ainda que de maneira sutil, o início de um diálogo que Decio irá estabelecer com Ziembinski e que aparecerá com mais vigor em outras críticas posteriores. Mas, neste primeiro texto, Decio defende o diretor quando responde a

algumas pessoas que criticaram a peça por considerarem que seu ritmo se assemelhava ao do cinema:

> É verdade que poderíamos discutir se o teatro necessita ou não de certa disciplina, que faria realçar o valor literário do texto. Mas parece-me que não devemos começar teorizando e impondo limites ao desenvolvimento do nosso teatro. Deixemos que ele siga todas as escolas, deixemos que ele sofra as influências das artes afins, a música, a pintura, a arquitetura, o balé, o cinema, deixemos que ele desenvolva sua técnica incipiente, entusiasmando-se com a luz ou com a cor, deixemos, em uma palavra, que ele cresça em liberdade (PRADO, 2005[1944], p. 274).

Para Decio de Almeida Prado, como vimos, não há teatro moderno que se desenvolva satisfatoriamente sem dramaturgos modernos. Esse é um dos aspectos que justifica a enorme preocupação com a dramaturgia presente em seus textos. Mas o fenômeno teatral somente se efetiva de maneira plena no espetáculo. Sendo assim, tão problemático quanto não haver dramaturgia moderna seria haver montagens modernas esporádicas, sem continuidade. Decio compreende que nosso teatro moderno só poderá amadurecer *no palco*, ou seja, ao deixar de ser um elemento extraordinário no cotidiano teatral das cidades. Por isso o crítico não vê problema em haver uma fase inicial de "libertinagem", de livre experimentação de nosso teatro.

Nos textos de Decio, o moderno teatro brasileiro, o tempo inteiro pensado a partir de referenciais europeus, comparado à produção moderna francesa, viveria neste momento sua infância. Como um pai compreensivo, o crítico sabe que certos erros são esperados e sua atitude é de tolerância e vigilância, já que o amadurecimento do teatro dependerá também de uma "educação". Para Decio:

> mais tarde, [...] robustecida a técnica, quando as experiências diversas tiverem enfim nos dado um instrumento flexível, maleável, capaz de obedecer com facilidade e fidelidade a inspiração de cada autor, cuidaremos então de voltar à disciplina e discutiremos melhor qual espécie de disciplina nos convém (PRADO, 2005[1944], p. 274).

Cabe destaque como esta crítica de Decio, especificamente, tenta se situar numa linha muito tênue: ao mesmo tempo em que o crítico exalta o texto de Nelson Rodrigues e a montagem de Ziembinski, não deixa de debater aspectos que considera problemáticos nos dois. No caso de *Vestido de Noiva*, este fio da navalha em que o crítico se coloca é algo expressivo. Quando afirmamos que o crítico "se coloca" neste lugar, entende-se que sua postura incentivadora e didática, de criticar, mas também ditar o que é o legítimo teatro moderno, o levou a isso. Dessa forma, o trabalho de Ziembinski precisa ser exaltado, mas, em breve, precisará se disciplinar, pois o polonês não seguiria fielmente os preceitos da vanguarda

moderna francesa. Já sobre Nelson Rodrigues, o texto é considerado muito bom, mas apresenta aspectos estruturais fracos, como o seu lado "quebra-cabeça", um "lado banal que o autor não soube inteiramente evitar e que constitui, para muita gente, seu maior atrativo" (PRADO, 2005[1944], p. 276). Apesar disso, o crítico afirma: "não estou [...] convidando o autor a abandonar a técnica que tentou em *Vestido de Noiva* e a voltar para o caminho batido da construção teatral clássica. *Vestido de Noiva* é uma peça excepcional para o nosso meio e um excelente ponto de partida" (PRADO, 2005[1944], p. 276).

Este "quebra-cabeça" a que Decio se refere diz respeito à técnica empregada por Nelson, de apresentar a história em três planos distintos – a realidade, a memória e a consciência –, o que ocasionou um movimento inovador na cena, mas que para Decio, em termos literários, seria frágil. Para sustentar este ponto, o crítico mobiliza Eugene O'Neill e Pirandello e apresenta alguns pontos problemáticos no texto de Nelson Rodrigues, que teriam como consequência o fato de que a técnica empregada levaria o público para a reflexão e não para a emoção, como se depreende a seguir: "[...] o público, em lugar de entregar-se livremente à emoção, concentra-se no esforço de compreender o que está vendo. A peça corre então o grave perigo de interessar mas não comover [...] preso unicamente pela curiosidade em adivinhar o que vai acontecer" (PRADO, 2005[1944], p. 275). Apesar de considerar o resultado final positivo, Decio não deixa de alertar Nelson Rodrigues ao fim do texto: "E não se esqueça [o sr. Nelson Rodrigues], também, que no teatro a parte visual tem, é claro, grande importância; mas, em última análise, o que faz uma peça é o diálogo, sempre o diálogo" (PRADO, 2005[1944], p. 276).

Mesmo diante de todas as nuances e problematizações trazidas por Decio, a montagem de Os Comediantes consegue trazer para os seus textos de crítica, pela primeira vez, um elogio contundente ao teatro brasileiro moderno, como se finalmente as diversas experimentações anteriores tivessem culminado numa experiência acabada, no sentido de inteiramente correspondente à modernização. Nosso teatro enfim teria produzido algo que, numa análise comparativa, seria capaz de ocupar legitimamente o polo positivo do julgamento crítico. É o que Decio faz no mesmo número de *Clima*, quando escreve "Teatro francês em São Paulo".

Obviamente que a modernização do teatro francês, tão defendida por Decio, também se constitui em um processo de disputas e lutas por legitimação. No entanto, a vinda de uma companhia francesa ao Brasil sempre gerava uma expectativa positiva, de contato com o moderno, do qual nosso teatro era tão carente. Por isso, é enorme a decepção do crítico ao constatar que a companhia francesa não contribuiu em nada para nosso processo de modernização. O texto de Decio é elucidativo e traz algumas questões importantes:

> Eu não nego que o teatro tenha, entre outras, a função de divertir. Aceito perfeitamente autores, peças e companhias especializadas em fazer rir ou simplesmente fazer passar o tempo. O que não impede que, neste momento em que o teatro brasileiro luta heroicamente para livrar-se da praga do teatro 'exclusivamente para rir', neste momento em que Os Comediantes, entre os amadores, e Dulcina e Odilon, entre os profissionais, encabeçam um movimento capaz de transformar as nossas plateias, ensinando-lhes que no teatro pode-se sentir e pensar também, a vinda de uma companhia francesa cujo intuito quase unicamente é divertir cause uma decepção muito justificada. Afinal o teatro francês é um dos melhores do mundo e bem que podia nos dar uma ajuda na luta por um repertório melhor (PRADO, 2005[1944], p. 276).

A citação é longa, mas toca em diferentes aspectos do contexto de nossa modernização teatral. Em primeiro lugar cabe destacar a postura de Decio diante do teatro convencional "feito para rir". Além de suas limitações em termos estruturais e técnicos, este tipo de teatro estaria preso a um repertório empobrecido. Apesar de afirmar que não possui nada contra este tipo de teatro, neste momento, concretamente, Decio o considera um entrave à modernização, na medida em que vicia as plateias e as deseduca. Já que a modernização do teatro tratava-se, neste contexto, de uma luta, torna-se quase impossível para Decio relativizar o "teatro para rir" em sua análise.

Em segundo lugar, a produção estrangeira continua a ter um lugar central para nosso teatro, pois nos ajudará, nos ensinará a fazer teatro moderno. A novidade aqui é que Os Comediantes e Dulcina-Odilon surgem na crítica como exemplos de "bom teatro", de modernização. É o primeiro momento em que a comparação entre o teatro francês e o brasileiro, tão central na perspectiva de Decio, traz os dois elementos invertidos em seus polos dicotômicos habituais: o teatro brasileiro ocupando o polo positivo e o francês, o negativo. O crítico afirma, inclusive, que quem representou melhor o "melhor ou verdadeiro" teatro francês naquela temporada em São Paulo foram Os Comediantes, com as montagens de Musset e Molière (PRADO, 2005[1944], p. 276).

Os últimos textos de Decio de Almeida Prado em *Clima* não seriam críticas a montagens teatrais, mas sim textos de discussão sobre teoria teatral. No caso, em setembro e outubro de 1944, Decio publicou dois textos em que retoma, de maneira mais ampla, a análise sobre o conceito de convenção teatral. Considerando que a revista contou com um longo hiato em sua publicação, estes dois pequenos textos indicam, neste segundo momento, a reafirmação do programa estético de Decio de Almeida Prado para o teatro.

Em "A convenção do teatro moderno I", Decio apresenta o problema e estabelece um diálogo com a obra de Émile Zola, *Le naturalisme au théatre.*[19] Zola denuncia como as

[19] Paris: s/ed., 1923.

convenções haviam se transformado num entrave, na medida em que subordinavam os autores a uma teatralidade: "[a convenção estabelecia] Regras sem nenhum apoio em qualquer princípio literário ou estético, que, ao contrário, isolavam o teatro tanto da vida como da verdadeira literatura, tornando-o falso, convencional, mecânico, um simples exercício de habilidades" (PRADO, 2005[1944], p. 280). Decio concorda, em termos, com esta citação de Zola. Para o crítico esta descrição se aproximaria não do efeito que a convenção realiza na arte teatral, mas sim do que se poderia chamar de um teatro convencional, caracterizado por um engessamento de suas práticas. Segundo Decio, "não há nada pior que o emprego de 'clichês' e 'fórmulas', não há nada pior que esse convencionalismo, caracterizado pela tirania do bem-sucedido, do geralmente aceito, sobre a criação artística livre" (PRADO, 2005[1944], p. 280). Desta forma, Decio, apesar de compreender e criticar a existência do convencionalismo, não se alinha à perspectiva de Zola; enquanto este propunha uma revolução, com o futuro sendo apontado pelo teatro do naturalismo, aquele defendia a relevância da convenção teatral (PRADO, 2005[1944], p. 281).

Apesar da dificuldade de conceituação, Decio, provavelmente amadurecido na utilização deste referencial lido primeiramente em Jouvet, propõe, chamando para si a função de formulador, uma definição bem ampla (e que ele afirma modestamente ser "ingênua") do termo "convenção teatral", que consistiria na "admissão, por parte do ator, do autor e do público, de que teatro não é vida. É... teatro mesmo!" (PRADO, 2005[1944], p. 281). O crítico esmiúça sua própria definição, demonstrando como o teatro, ao longo dos séculos, sempre proporcionou aos espectadores meios para que estes não duvidassem da "natureza teatral do que estavam assistindo". Para o crítico:

> A confusão entre teatro e vida não era possível porque a realidade sofria uma adaptação visível ao passar para a cena. O público, por sua vez, ajudava na adaptação, aceitando uma porção dos 'faz-de-contas' convencionais, como nos jogos de criança, enxergando, no palco quase nú, uma floresta, o mar, um palácio, um despenhadeiro, conforme indicavam os atores, ou, então, um grego, um romano, um espanhol, um inglês, apesar dos trajes invariavelmente os mesmos... Em suma, o público ao entrar no teatro, aceitava tacitamente a "convenção teatral", tomando este termo em sentido totalmente diverso do anterior (PRADO, 2005[1944], p. 281).

Neste sentido, a convenção teatral não significaria unicamente convencionalismo, mas demarcação da teatralidade, separação entre teatro e vida, elementos fundamentais na perspectiva de Decio, porém, atacados por Zola. Para Decio, as críticas de Zola profetizaram "o aparecimento de Antoine que, logo a seguir, de 1887 em diante, ia tentar na prática, a transplantação fiel da vida para o palco, a redução da convenção ao mínimo" (PRADO,

2005[1944], p. 281).[20] O triunfo que o realismo havia conquistado na literatura chegaria enfim aos palcos.

Esta reação à convenção teatral não estaria restrita ao espetáculo, mas alcançava também a dramaturgia. As modificações propostas pelo realismo não atingiriam apenas a cena, mas o ator, o diretor e o autor. Decio salienta que "era a convenção que permitia, por exemplo, o emprego do monólogo e do 'a parte', ambos recursos especificamente teatrais', inexistentes na vida real está claro, mas aceitos de boa vontade pelo público, fiel às convenções estabelecidas" (PRADO, 2005[1944], p. 282).

Mas Decio salientava que o teatro naturalista ao eliminar a convenção teatral e triunfar rapidamente, foi seguido por uma reação "anti-realista" na mise-en-scène, através de Fuchs, Appia e Gordon Craig,[21] teóricos que retomam com força a defesa dos "direitos da imaginação na mise-en-scène" (PRADO, 2005[1944], p. 282). Esta reação, para Decio, se impõe com força e marca indiscutivelmente o teatro moderno: "os maiores metteurs-en-scène modernos sendo todos anti-realistas de uma forma ou de outra" (PRADO, 2005[1944], p. 282).

Decio ressalta ainda que o triunfo do anti-realismo não estaria restrito somente às experiências teatrais modernas, mas numa perspectiva comparativa maior e, em seus termos, mais fundamental, o realismo não havia vencido em termos literários: "a cópia extra da realidade não foi capaz de inspirar um só autor teatral que possa ser comparado aos grandes das grandes épocas da convenção: Racine ou Shakespeare, por exemplo..." (PRADO, 2005[1944], p. 282).

Na continuidade à discussão, com o texto "A convenção no teatro moderno II",[22] a questão que motiva a escrita de Decio é o tempo no teatro. No caso, o tempo curto, limitado, no qual se trabalha em teatro para conseguir transmitir a mensagem, e que pode ser pensado como referência para diferenciar a atividade do romancista (que dispõe de tempo para escrever) e do teatrólogo (aquele que trabalha necessariamente com um tempo limitado).

De fato, mais do que indicar que o teatrólogo trabalha com um tempo curto, o que Decio quer afirmar é que esta relação que o teatro estabelece com o tempo seria definidora da própria atividade. Para o crítico,

> a luta contra o tempo é tanto um mal como um bem: ao impor limites, contribui para gerar o teatro como forma específica de literatura, com características, defeitos e

[20] Sobre Antoine, ver Berthold (2006).

[21] Ver Berthold (2006).

[22] Cabe ressaltar a distinção entre os títulos dos dois textos: "A convenção *do* teatro moderno I" e "A convenção *no* teatro moderno II" (grifo nosso).

> qualidades próprias. Se dá ao teatro parte de suas insuficiências, dá, igualmente, inúmeras de suas melhores qualidades: a concisão, o vigor, a força dramática, a procura do essencial, do arcabouço, na marcha dos acontecimentos (PRADO, 2005[1944], p. 284).

Diante da especificidade que a atividade teatral adquire em função desta temporalidade própria, constrói-se a vinculação entre convenção e drama moderno, visto que "a limitação do tempo tende a favorecer soluções não realistas ou convencionais, como a estilização e o verso" (PRADO, 2005[1944], p. 284). Mais uma vez, portanto, e por um outro caminho, Decio de Almeida Prado reafirma o seu ponto, a importância e centralidade da convenção, na medida em que este recurso responderia a uma necessidade da própria natureza do fazer teatral.

1.1 Um breve intervalo

O primeiro texto em que Decio debate suas posições sobre a convenção teatral (e também o primeiro que escreve na revista) encontra-se no número 3 de *Clima*. Nele, o autor mobiliza o texto de Louis Jouvet, como vimos, o único que controlava à época, para, ao mesmo tempo, realizar a divulgação do trabalho do francês e anunciar sua afinidade com tal perspectiva. Jouvet, então, é o epicentro de um conjunto de considerações sobre o teatro nas quais Decio se fundamenta. Neste segundo momento, nos números 14 e 15, os últimos da revista, Decio mobiliza outras leituras, que se articulam com sua referência central; um crítico mais maduro, que mobilizará em seu percurso profissional cada vez mais perspectivas teóricas, mas que agora fala de um lugar próprio, reconhecido. Os textos de Decio publicados em *Clima*, de alguma forma, transparecem um caráter de formação do próprio crítico.[23]

O fim da publicação da Revista *Clima* encerra uma primeira fase, que chamamos de anúncio do crítico, não só de Decio de Almeida Prado, caso em que nos detemos, mas também de seus companheiros de grupo. Todos já eram conhecidos por parcelas da intelectualidade paulista antes da publicação da revista, mas ao longo dos quatro anos em que se dedicaram à empreitada, entre eles Decio, que enfocamos nesta tese, experimentaram pela primeira vez a visibilidade e o reconhecimento tão importantes à atividade intelectual. Com *Clima*, o grupo de autores conseguiu demarcar "sua diferença em relação aos modernistas de 22, aos intérpretes

[23] Decio afirma que em *Clima* sua crítica estaria numa fase de "experiência da escrita" e que foi a sua rotina de trabalho no jornal *O Estado de S. Paulo* que o levou a aprender a escrever (PRADO, 2005[1995], p. 328).

da realidade brasileira dos anos 30 e aos cientistas sociais em sentido estrito com os quais conviveram dentro e fora da Universidade de São Paulo" (PONTES, 1998, p. 64). E, a partir desta experiência, trilharam diferentes trajetórias que, em comum, apresentaram grande impacto e influência na cena cultural paulista (PONTES, 1998, p. 65).

No caso que aqui nos interessa, Decio de Almeida Prado ganha muita coisa com *Clima*. Em primeiro lugar, como ele mesmo gostava de dizer, Decio ganha uma profissão, a de crítico teatral. Com as edições, ganha experiência com o objeto de análise, aprofunda seus conhecimentos ao longo das publicações e os mobiliza nas diferentes críticas. Decio fundamenta um programa estético, construindo uma referência sólida para sua análise do teatro moderno, apresentando-se como um importante defensor da efetivação de uma modernização do teatro nacional que deveria ter como base a primazia do texto teatral, a presença do diretor e o respeito às convenções.

Além de tudo o que *Clima* trouxe a Decio de Almeida Prado, ela lhe deu um nome, no sentido de lhe tornar uma autoridade no campo teatral. O reconhecimento de seu trabalho e de sua erudição o levará a voos maiores, como veremos, e o mais marcante[24] deles é a sua atividade como crítico do jornal *O Estado de S. Paulo*, visto que sua atuação cotidiana no jornal acompanhará e influenciará muito de perto a modernização de nosso teatro.

Suas críticas em *Clima* são, em sentido amplo, um anúncio: do crítico em si, mas também de seus pressupostos; de posições, preferências, polêmicas e tensões que aqui surgem de forma latente, mas que emergirão em suas crônicas semanais. A latência de certas análises não retira delas sua força; é o caso da forma pela qual o teatro brasileiro aparece nestes textos de Decio.

Ao escrever sobre teatro moderno, Decio se torna uma referência, pois, ao mesmo tempo em que ocupa o lugar do conhecedor, do especialista, é também o divulgador, o agitador, o "cúmplice", para utilizarmos o termo de Ana Bernstein (2005). Mas em *Clima* o teatro brasileiro não é o elemento preponderante para que Decio se torne uma autoridade e construa seu nome no campo teatral. Não é a análise de nossa tradição teatral que, em última instância, lhe dá notoriedade, mas sim o conhecimento que Decio mobiliza acerca do moderno teatro europeu,

[24] É particularmente pouco frutífero buscar qual dimensão da obra de Decio de Almeida Prado seria mais relevante – se a crítica ou a histórica. De qualquer forma, não é um erro pensarmos suas críticas teatrais como a dimensão mais marcante de sua obra. O próprio crítico, em depoimento a Ana Bernstein, comentou sobre tal aspecto: "Até hoje [1995], as pessoas quando conversam falam mais da minha crítica do que dos livros de história do teatro. E ainda perguntam: 'Você não escreve mais crítica?' Faz mais de 25 anos que larguei a crítica. Mas a minha imagem ainda é de crítico. Quando eu era crítico de jornal, era muito lido e influenciava o público. Isso o pessoal de teatro falava. [...] Agora, com os livros acontece o contrário, tenho uma reação pequeníssima. Sei que sou um ponto de referência, mas não um ponto de leitura, propriamente. Sou uma leitura obrigatória para a pessoa interessada em teatro. Mas para outro leitor, o 'leitor comum', não" (PRADO, 2005[1995], p. 335).

precisamente o francês. São suas leituras, sua erudição na análise das obras e sua experiência como espectador que, aliados a um método de análise aprendido na universidade – e ensinado por professores franceses –, forjam sua figura. A influência dos mestres franceses, como vimos, é decisiva e há um reconhecimento de que eles incitaram os seus alunos a pensarem o país. No entanto, na seção teatral de Decio em *Clima*, o estudo do Brasil acontece num reverso. O Brasil ganha visibilidade, de forma preponderante, quando emerge em negativo, como expressão da ausência ou da falta – de conhecimento, técnica, experiência, educação – porque faz a justa correspondência por simetria com a referência central da análise de Decio: a França e seu moderno teatro. Quando muito, nas exceções que apontamos, o negativo emerge por insuficiência, ou incipiência, caso da companhia Dulcina-Odilon e com maior intensidade no grupo Os Comediantes.

2 PRIMEIRO ATO: *APRESENTAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO MODERNO* OU O CRÍTICO AVANÇA

Com o encerramento de *Clima*, o próximo passo da trajetória de Decio de Almeida Prado será o aceite para escrever a crítica semanal de teatro do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1946. Convidado por Júlio de Mesquita Filho, Decio assumirá esta tarefa por um longo período, 22 anos, e irá conciliá-la com outras duas atividades: a direção do Suplemento Literário do mesmo jornal, a partir de 1956, e a atuação como professor na Escola de Arte Dramática, a partir de 1948.

Decio assumiu a coluna regular intitulada "Palcos e Circos" e cuja denominação, segundo ele, em depoimento de 1994, representava um "resquício do começo do século: quando o circo tinha importância" (PRADO, 2005[1994], p. 302). Posteriormente, em 1959, o Circo sairia do título e a coluna passaria a se chamar "Teatro".

Este capítulo tem como objetivo analisar um conjunto de críticas de Decio publicadas no jornal entre 1947 e 1955. Tal amostra, selecionada pelo próprio autor, que as considerava suas melhores críticas, foi organizada no livro *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, editado pela Perspectiva. Publicada em 1956, a obra surge no momento em que Decio estava no auge de sua atividade como crítico jornalístico e era reconhecido como uma figura de grande influência no campo teatral. O livro chegava, nas palavras do próprio autor, como uma *apresentação* da produção teatral moderna. Neste contexto, já seria possível para Decio falar de teatro moderno brasileiro, ou seja, nosso teatro não se encontrava mais na mesma situação analisada em *Clima*, em que era considerado por ele *o nada*. *Apresentação...* demonstra a diversidade das montagens teatrais ao longo de oito anos e não se restringe às companhias e autores brasileiros: há também críticas sobre temporadas de grupos estrangeiros e textos sobre personalidades da cena teatral.[25] Apesar da grande diversidade e da qualidade de inúmeras montagens, Decio deixa claro que o trabalho de consolidação do teatro moderno no Brasil ainda não havia cessado: "O nosso teatro ainda não está na fase de pensar a posteridade, não adquiriu ainda o direito de se enxergar como documento histórico. Estamos no momento da construção, vivemos no presente e para o presente" (PRADO, 2001[1956], p. XVIII). Podemos concluir desta afirmação de Decio, inicialmente, que o livro estaria inscrito numa lógica de transformação do presente, servindo a uma plataforma de ação e importaria menos como

[25] Durante todo o período abarcado por *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, a coluna de Decio em *O Estado de S. Paulo* ainda mantinha o nome "Palcos e Circos", no entanto, há no livro apenas uma crônica – belíssima – sobre circo.

registro de uma época. No entanto, não podemos desconsiderar simplesmente o intuito de registro histórico do trabalho do crítico, ainda mais sabendo que a institucionalização dos cursos de formação está em seu início, que Decio é professor da Escola de Artes Dramáticas da USP desde 1948 e que há uma carência na produção teórica sobre teatro no Brasil; na nossa avaliação, nestes termos, *Apresentação do teatro brasileiro moderno* busca também responder a ela.

Mas esta afirmação de Decio, num segundo sentido, nos transporta ainda a outra interpretação. A ideia de que o teatro moderno brasileiro viveria no presente e para o presente, antecipa a maneira pela qual o crítico, na fase de 1947-1955, ao reconhecer a existência de um teatro moderno nacional, compreende-o completamente apartado de nosso passado teatral. Em *Apresentação...*, este passado teatral não pode ser encarado como sinônimo de tradição brasileira, no sentido de origem ou raiz que o termo comporta. Pois, na perspectiva de Decio, se nosso teatro moderno havia saído do "nada" teatral, este movimento se deu por uma ruptura com nosso passado teatral e consequente contato e incorporação das perspectivas teatrais modernas já consolidadas fora do país. Neste sentido, sua postura se aproxima muito dos termos defendidos por Jacques Copeau no manifesto do teatro Vieux-Colombier: "Pois não temos nada que esperar do presente. Devemos considerar como nada o que existe. Se quisermos recobrar a saúde e a vida, convém rejeitarmos o contato do que é viciado em sua forma e em seu fundo, em seu espírito, em seus costumes" (COPEAU, 2013[1913], p. 3).

É dessa maneira que o crítico interpreta o processo de modernização teatral: diretamente ligado às tendências europeias e, ao mesmo tempo, sem nenhum tipo de vínculo com nossas experiências teatrais pré-modernização. O objetivo deste capítulo é desenvolver, a partir desta ideia geral, uma análise das posições de Decio de Almeida Prado, tanto sobre o teatro moderno, quanto sobre o "velho teatro", capaz de elucidar certas tensões e posições que o crítico sustenta em sua produção neste período.

Como crítico e incentivador da modernização do teatro brasileiro, é possível afirmar que Decio estaria, neste período, em seu auge, pelo fato de suas convicções teóricas estarem muito alinhadas às inovações modernas das principais companhias teatrais da época. *Apresentação do teatro brasileiro moderno* é a expressão da fase de maior influência do programa estético defendido por Decio de Almeida Prado em nosso teatro. Neste sentido, a própria organização da obra e a introdução de Decio que acompanha o volume[26] nos trazem um conjunto de reflexões que antecedem a análise das críticas propriamente ditas.

[26] O livro, em sua edição de 2001 (um ano após o falecimento de Decio), conta com uma Apresentação, escrita por Jacó Guinsburg (diretor da Coleção Estudos, Ed. Perspectiva, responsável pela publicação) e com um texto

Em primeiro lugar, o livro é apresentado como um catálogo e, nesse sentido, organiza para o leitor uma amostra do "verdadeiro" teatro moderno.[27] Decio é o primeiro a salientar a parcialidade da obra: "O que o crítico pode oferecer, em última análise, é menos uma série de verdades incontestes do que uma visão pessoal, um ponto de partida para outras tantas discussões, outros tantos esclarecimentos, outras tantas tomadas de posição" (PRADO, 2001[1956], p. XVIII). *Apresentação do teatro moderno* prioriza um conjunto de peças, autores e diretores; as discussões, polêmicas e elogios presentes nos textos de Decio cumprem um papel muito claro de afirmação dos pressupostos que ele defendia acerca do teatro moderno. Além disso, sua objetividade ou neutralidade não podem ser pensadas sem considerarmos a posição ocupada por Decio na cena teatral – de crítico renomado, responsável pela seção de um grande jornal e formador de uma nova geração de artistas – e nos círculos mais amplos da intelectualidade paulista.

Decio deixa claro, ainda na introdução, como estes textos servem para forjar um certo olhar sobre nosso teatro:

> Ora, o problema porventura mais cruciante entre nós é o da criação de uma consciência teatral, essa qualquer coisa vaga e indeterminada que antecede e prepara a ação, compreendendo, por exemplo, desde o conhecimento preciso de como se ilumina um palco até a discussão a respeito da natureza estética do fenômeno teatral. Essa consciência, vejo-a como obra coletiva e anônima, que se irá e já vai se formando aos poucos, nos grandes centros ou nas cidadezinhas perdidas no interior, dela participando, voluntária ou involuntariamente, todos os que se ocupam, bem ou mal, do teatro, o espectador... o jovem ator... o poeta... críticos (PRADO, 2001[1956], p. XVIII).

Como se vê, ele mesmo, o crítico, participa da construção de nossa consciência teatral incipiente. Temos, aqui, uma questão já tangenciada: forja-se a consciência teatral moderna, ou um novo tipo de consciência em luta contra o "velho" teatro. Além disso, a objetividade de suas crônicas pode ser pensada também em outra perspectiva. Decio afirma, na introdução ao livro, que "as críticas teatrais que seguem foram escritas para *O Estado de S. Paulo*, aparecendo sob a forma de notas da redação, sem assinatura, conforme o costume do jornal" (PRADO, 2001, p. XVII). Neste sentido, ao saírem sem a assinatura de Decio, as críticas seriam como os editoriais e expressariam, na leitura do público, a opinião do jornal. Este dado confere um grande peso aos textos de Decio e à posição que ocupa como crítico. Neste momento, a sua

---

de Sábato Magaldi, "Consciência Privilegiada do Teatro". Textos escritos 45 anos após a primeira publicação das críticas e que apresentam análises iluminadoras sobre a trajetória de Decio.

[27] Decio afirma que não é possível considerar a reunião de críticas em *Apresentação do teatro brasileiro moderno* um verdadeiro e definitivo panorama (PRADO, 2001[1956], p. XIX).

vinculação ao jornal ainda não apresenta tantas tensões na relação com a cena teatral, mas, essa situação irá se alterar no futuro.

Em segundo lugar, vale ressaltar que a publicação destes textos se dá imediatamente após a seleção das críticas; a proximidade temporal entre o período selecionado e a publicação do livro indica que Decio tinha plena consciência de sua obra. Podemos considerar que a obra teria um objetivo muito preciso: a divulgação de um programa próprio e do conceito de teatro moderno que defendia, em um contexto denominado pelo próprio autor como de "crise de crescimento" do teatro. Para Decio, "acompanhar dia a dia essa onda renovadora, participar das esperanças de toda uma geração, e deixar dela um testemunho, por imperfeito que seja, é encargo de que não me envergonharia" (PRADO, 2001[1956], p. XVII-XVIII). Decio está ressaltando não só o grande momento em que vive o teatro brasileiro, mas também a existência de um ambiente propício à recepção de seu livro, na medida em que ele se reconhece como um dos porta-vozes do teatro moderno no Brasil, alguém que ocupa um lugar privilegiado capaz não só de observar melhor, mas de agir em prol de um dado modelo moderno de teatro. Por um lado, a publicação do livro amplia o alcance de suas análises para além de São Paulo, alcançando outras "praças teatrais", companhias e indivíduos que não teriam acesso cotidiano ao jornal. Por outro lado, se pensarmos a recepção do livro a partir do ponto de vista da Escola de Artes Dramáticas (EAD-USP), na qual Decio é professor, a obra facilmente perde a feição de "catálogo" e assume o caráter de programa de formação para os estudantes, de marco orientador de um certo programa estético para o teatro no Brasil, influenciando diretamente a formação dos universitários da EAD-USP e os grupos que atuam na cena teatral paulista.

Levando em conta implicitamente este alcance da obra, Decio, mais uma vez, deixa claro os princípios, ou como ele diz, as "convicções" que o norteiam, de forma geral, nas análises: "O entendimento e a transmissão do que quis dizer o autor foram, na medida do possível, os critérios que me serviram de base" (PRADO, 2001[1956], p. XXI). Mas o ponto que se destaca aqui não é o conjunto de convicções em si, já bastante esmiuçado nas críticas de *Clima*, por exemplo. O que chama atenção é o fato de Decio associar estas convicções a uma geração. Segundo o crítico:

> Não escondo, por exemplo, a minha preferência pelos atores que estão agora na casa dos vinte ou dos trinta. Respeito e admiro os mais velhos por terem alimentado o teatro em épocas ingratas, vendo as condições adversas frustrarem-lhes as melhores possibilidades de progresso. Mas é aos mais novos que me acho ligado pelas ideias, aos que vieram, de maneira geral, depois e não antes de Ziembinski (no teatro brasileiro a atividade de Os Comediantes ainda é o melhor divisor de águas). O que caracteriza tanto a eles quanto a mim são os mesmos modos de encarar o espetáculo, as mesmas concepções sobre o que seja representar bem, ideias que podemos reunir

> numa só: a de que toda peça tem de ser encenada, isto é, interpretada em todas as suas minúcias, materiais ou espirituais, por uma só pessoa [o encenador] (PRADO, 2001[1956], p. XX).

Interessante notar como Decio fala dessa geração de jovens que estão, na prática, não somente desenvolvendo o teatro moderno, como também institucionalizando espaços de formação de saberes e práticas sobre este teatro. E tudo isso ao mesmo tempo em que ele publica suas críticas, o que indica seu grande envolvimento com a empreitada modernizadora. Decio mais uma vez reforça sua perspectiva fazendo uma referência indireta à sua filiação teórica principal, Jacques Copeau/Louis Jouvet. Mas a geração de jovens com quem Decio se afina não leu Copeau, necessariamente; o ponto importante aqui é que o que fez desta geração a que melhor reproduziu os moldes do teatro moderno europeu no Brasil foi o contato com os profissionais europeus. Por isso, Decio fala dos que vieram "depois e não antes de Ziembinski"; o diretor e também ator é tratado como ponto de corte geracional. Não somente por ser jovem (Ziembinski tinha 35 anos na estreia de *Vestido de Noiva*), mas por ser um europeu que influenciou e formou a juventude envolvida com teatro. Além disso, Ziembinski ganha notoriedade também por se associar a Os Comediantes, grupo amador. E os amadores, no Brasil, são os jovens, reconhecidos por sua dedicação e comprometimento com o refinamento da arte teatral. De certa forma eles se contrapõem ao assim denominado "velho teatro" profissional, centrado em torno da figura do ator principal.

O livro é organizado em cinco partes: autores nacionais, companhias nacionais – a terceira parte do livro é inteiramente dedicada ao Teatro Brasileiro de Comédia –, temporadas estrangeiras e crônicas – composta de três textos sobre atores, dois sobre espetáculos estrangeiros, um texto sobre o diretor Ziembinski e um sobre circo. Decio preocupa-se em colocar a dramaturgia nacional num lugar de destaque na estruturação do livro, no entanto, mesmo considerando todo o avanço de sua geração na modernização do teatro, não se furta em ressaltar o descompasso do desenvolvimento da dramaturgia nacional. Ele acredita que os autores nacionais ainda não haviam alcançado o mesmo nível que nossos encenadores, atores e cenógrafos. No entanto, considerava isso absolutamente normal, visto que "a revolução literária, sendo a mais profunda, é sempre a última a se fazer" (PRADO, 2001[1956], p. XXI). Desta forma, no Brasil, o "bom teatro" ainda levaria tempo para estabelecer uma dramaturgia correspondente. Há, portanto, na perspectiva de Decio, dois níveis de análise: sobre a modernização do espetáculo e sobre a modernização da dramaturgia nacional, pensadas como processos que apresentam ritmos distintos de desenvolvimento.

Para a análise do material, utilizaremos como eixo interpretativo as premissas do programa estético de Decio de Almeida Prado, apresentadas por ele nos primeiros textos escritos em *Clima*: a) a primazia do texto em relação aos outros elementos que compõem o fazer teatral; b) a defesa da utilização das convenções teatrais; c) a defesa da importância do trabalho dos diretores – responsáveis por garantir a unidade do espetáculo – e, ao mesmo tempo, a necessidade de apontar um limite à sua atividade criativa; d) o combate às práticas do "velho" teatro ou do teatro comercial; e) a discussão sobre o trabalho dos atores.

Consideramos importante seguir este referencial porque, durante a leitura de *Apresentação*.., observa-se que os textos de Decio ao longo dos anos são de uma enorme coerência. Suas premissas estéticas apresentam-se de maneira clara no texto; inclusive, a sua expressiva coerência chega mesmo a se caracterizar por uma rigidez no trato das peças. Aqui, Decio consolida seu programa estético e, com isso, deixa antever suas preferências, posiciona-se diante de quem faz diferente e traz à tona um conjunto de discussões importantes sobre o teatro brasileiro. Este eixo programático, como afirmamos anteriormente, comporta ainda a construção de um certo argumento para a modernização, que identifica a modernização teatral brasileira como um processo apartado das experiências teatrais do passado, o que Decio denomina de "velho teatro". A leitura das críticas evidenciou que este argumento mais geral será mobilizado de maneiras distintas de acordo com o porte da análise empreendida por Decio. Quando o crítico se ocupa, por exemplo, de uma análise mais ampla sobre as tendências teatrais ou o contexto, a interpretação de uma peça ou o exercício da transposição do texto para o palco, seu argumento mais geral será desenvolvido em um certo sentido. Mas quando Decio detém sua atenção para a compreensão de um microcosmo e, neste caso, entendemos que as análises sobre certos atores e diretores são uma expressão disso, o argumento de fundo sobre como o crítico entende o processo de modernização teatral assume outra feição. Podemos afirmar, neste sentido, que Decio reflete sobre a modernização teatral considerando os planos objetivo e subjetivo do fenômeno.

Por estes motivos, alguns autores, companhias, diretores e atores aparecem de maneira mais recorrente neste capítulo e mereceram, de nossa parte, um olhar mais detido. Sendo assim, emerge da análise do livro o destaque que Decio dá às montagens dirigidas por Ziembinski, o que ao longo dos anos se constituiu numa polêmica com o trabalho do diretor. O olhar de Decio sobre o teatro nacional e o estrangeiro, com a consequente valorização, por sua parte, do teatro moderno francês. A identificação com a proposta do Teatro Brasileiro de Comédia e da Companhia Escola de Arte Dramática de São Paulo. O comentário sobre o "novo" e o "velho" teatro, que perpassa a crítica dos espetáculos, das diferentes metodologias de trabalho, mas

alcança também uma dimensão geracional, numa avaliação constante dos estilos de interpretação dos "novos" e dos "velhos" atores. A construção da figura de Cacilda Becker como paradigma do teatro moderno e a avaliação sobre o público.

É possível, então, propor uma análise que seleciona certos temas dentro das múltiplas análises de Decio nesta fase e que, além disso, entrecruza seu programa estético com a sua interpretação acerca do processo de modernização do teatro brasileiro. Isto nos levaria a uma leitura que não necessariamente obedece à sequência na qual as críticas se apresentam no livro. Considerando este recorte, trataremos as críticas selecionadas respeitando a cronologia das publicações. Esperamos que a conjugação de todos estes elementos seja capaz de iluminar questões valiosas presentes na construção das crônicas de Decio. Vamos a elas.

2.1 **O binômio texto-espetáculo**

As crônicas de Decio neste livro caracterizam-se por uma afirmação de seu programa estético e a tensão presente no binômio texto-espetáculo surge como um dos elementos centrais de sua perspectiva crítica. Conforme vimos, Decio defende que a expressão legítima do teatro moderno é aquela que respeita o texto teatral, considerado por ele o elemento primordial do teatro. De fato, Decio se dedica à análise das dramaturgias e em algumas críticas o estudo do texto ganha até mais relevância que o próprio comentário sobre sua montagem, o que se explica pela visão que o crítico possui do fenômeno teatral. Em diversas críticas, no entanto, a análise da dramaturgia emerge com outro propósito associado, qual seja, o de tentar demonstrar se uma determinada montagem respeitou ou não as premissas textuais.

Diante desta questão, a análise da dimensão literária é pensada em conjunto com a dimensão do espetáculo. Sabemos que na transposição do texto para o palco, o trabalho do diretor é o elemento importantíssimo, de ligação, responsável por efetivar uma dada encenação do texto e transformá-la num conjunto coerente e ordenado, no qual todo o resto deve se ancorar: interpretação, cenografia, figurino, iluminação. O espetáculo, nesta perspectiva, deveria ser a reprodução, no palco, das intenções do dramaturgo, sendo o diretor o responsável por conduzir este processo. Como produto final, o público "leria a peça" (texto escrito) no espetáculo (montagem visual) encenado.

Dessa forma, o trabalho dos diretores será sempre digno da atenção, sendo responsável pelo sucesso ou fracasso de uma montagem e, mais do que isso, responsável pela sua "correta"

encenação. Sim, porque nas críticas de Decio encontraremos dois tipos de julgamento: de um lado, a peça que não é boa porque algum componente que a constitui é débil: texto, direção ou interpretação fracas. Por exemplo, um texto fraco certamente irá dificultar o trabalho de direção, mas ainda assim, é possível considerar que a montagem respeita o texto. Seria possível, então, separar o que é responsabilidade do texto ou da direção num espetáculo considerado ruim, salvando do julgamento o diretor.

Por outro lado, os elementos de um dado espetáculo podem ser considerados bons, mas a crítica recai na distância que a interpretação do diretor apresenta do texto. Este segundo caso se tornou emblemático do estilo da crítica de Decio de Almeida Prado, atingindo o trabalho de diversos diretores. Neste caso, suas considerações sobre o trabalho de Ziembinski são exemplares; o trabalho do diretor apresenta uma centralidade nas análises de Decio. Ao acompanhar de perto as realizações de Ziembinski, o crítico constrói, ao longo dos anos, uma problematização acerca da influência inconteste do diretor em nosso teatro moderno. As crônicas sobre o trabalho de Ziembinski iluminam a tensão presente, em nossa perspectiva, entre texto e espetáculo. Neste sentido, nos ajudam a compreender a maneira pela qual Decio de Almeida Prado encara a modernização de nosso teatro através da observação de seus elementos *exteriores*: a montagem da peça, entendida como expressão de uma interpretação da direção, e seus efeitos na iluminação, na cenografia, no figurino e no trabalho de preparação dos intérpretes. Ziembinski pode ser pensado como agente que mobiliza os diversos instrumentos necessários à renovação teatral e, ao compreendê-lo em sua relação com o teatro brasileiro, Decio se aproxima de uma dimensão *exterior* da modernização.

No entanto, Ziembinski mobiliza a atenção do crítico não somente neste sentido. Há todo um conjunto de considerações de Decio sobre o diretor que buscam pensar seu trabalho a partir de características pessoais ou de sua personalidade. Dessa forma, o exemplo de Ziembinski também permitiria pensar a modernização através de uma dimensão *interior*. Estas são as duas dimensões que nos propomos a analisar a seguir.

2.1.1 Um diretor no caminho do "teatro literário"

A leitura das críticas de Decio em *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno* evidencia a relevância que o trabalho de direção de Ziembinski possui para o teatro nacional do período (1947-1955) e também para o próprio crítico. Ziembinski merecerá a análise atenta de

Decio em diversos momentos, não somente nas peças que dirigiu ou atuou, mas também como base comparativa para o julgamento do trabalho de outros encenadores. Além das análises de Decio sobre os diferentes trabalhos em que o diretor participou, o crítico também escreve um texto que trata exclusivamente de Ziembinski, presente na última parte do livro, intitulada Crônicas.

Vale lembrar que a primeira menção ao encenador foi feita na Revista *Clima*, quando Decio redigiu o texto de crítica sobre a temporada paulista de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1944. Neste contexto, Ziembinski é saudado como um dos expoentes de uma bem-vinda conjunção de inovações – na direção, na interpretação e, indiretamente, na cenografia – que, aliadas à qualidade de Nelson Rodrigues, foram capazes de fazer emergir nossa modernidade teatral. O reconhecimento advindo de *Vestido de Noiva* tornou o trabalho de Ziembinski uma referência para toda a cena teatral. Esta importância também está presente nas críticas de Decio de Almeida Prado deste período; de um lado, o trabalho de Ziembinski é pensado como referência, exemplo; por outro lado, como base para a problematização de certos caminhos que o nosso incipiente teatro moderno poderia vir a tomar e que Decio desaprovava.

O primeiro texto de *Apresentação do teatro brasileiro moderno* em que há uma análise do trabalho de Ziembinski é justamente uma nova crítica à *Vestido de Noiva*, em referência à montagem de 1947. Embora este seja o segundo texto de Decio sobre a peça – e, neste sentido, é possível pensá-lo numa perspectiva de continuidade em relação ao texto de Clima –, é preciso destacar que esta crítica possui uma relevância analítica que nos possibilita lê-la autonomamente. Para além da passagem de tempo que marca a produção dos dois textos, a crítica de 1947 teve um alcance muito maior, visto que sua publicação ocorreu em um jornal de grande circulação, fato que distancia radicalmente este texto daquele produzido para *Clima*. Ainda assim, o fio de continuidade entre os dois textos não se rompe completamente, na medida em que Decio aprofunda algumas análises acerca do trabalho de Ziembinski que foram apenas esboçadas no texto de 1944.

Nesta segunda crítica à *Vestido de Noiva*, Decio propõe-se, inicialmente, a uma apreciação mais detida sobre o texto de Nelson Rodrigues. Não somente nesta crítica, mas também em outras, as considerações sobre o trabalho de Ziembinski acontecem em conexão àquelas sobre os textos teatrais. Na medida em que Decio respeita uma certa hierarquia criativa, tratar do trabalho de direção o leva, necessariamente, a se ocupar primeiro da dramaturgia, já que o trabalho de análise da peça embasa sua apreciação sobre o espetáculo.

Primeiramente, Decio propõe-se a investigar onde residiria o virtuosismo de *Vestido de Noiva*. Reconhecendo a presença de inúmeros estudos sobre o texto de Nelson Rodrigues, o

crítico abre mão de analisar os elementos formais da obra, entendendo que pouco poderia acrescentar a um debate já tão extenso. E escolhe enveredar por outro caminho: fazendo referência a vários autores, como Jorge Amado, Baudelaire, Freud, Shakespeare e Carlos Drummond de Andrade, considera o texto de Nelson Rodrigues "de alto valor literário" (PRADO, 2001[1956], p. 5) e busca pensar literariamente a sexualidade, a vulgaridade e uma certa visão de mundo pessimista presentes na obra. Vale apresentar este ponto nas palavras do próprio crítico:

> É que na peça de Nelson Rodrigues, velada mas iniludivelmente, existe esse mesmo amor voluptuoso pelo mal, pelo remorso, pelo que faz sofrer aos outros e a nós mesmos, que foi uma das descobertas da poesia de um Baudelaire, antes de o ser da ciência de um Freud. Talvez tenha origem psicológica semelhante uma segunda característica de *Vestido de Noiva*: o seu gosto pela vulgaridade (PRADO, 2001[1956], p. 4).

Quando Decio ressalta estes aspectos na obra de Nelson, o faz com o intuito de filiar o dramaturgo a uma linha dentro da literatura moderna denominada por ele como "desencantada", que opera a partir de uma visão de mundo "estranhamente pessimista e amarga" (PRADO, 2001[1956], p. 4). Ao fazer isso, Decio reafirma seu ponto de vista acerca do caráter fundacional de *Vestido de noiva* para o teatro moderno brasileiro, visto que estas características do autor seriam a expressão de sua modernidade. E continua sua reflexão sobre estes elementos quando reflete sobre a "filosofia de vida" de Nelson Rodrigues presente no subtexto da peça. Neste sentido, considera que "os seus principais traços eram certa preocupação com sentimentos sexuais ligeiramente mórbidos e um amargo pessimismo representado sobretudo pela insistente vulgaridade que o autor infundiu em toda a peça" (PRADO, 2001[1956], p. 5). A respeito disto Decio retornará em outras crônicas.

A presença da vulgaridade no texto de Nelson Rodrigues é um aspecto importante para Decio. Primeiramente, Decio trata do tema em um sentido mais amplo, explicando ao leitor que a vulgaridade é uma escolha deliberada de Nelson Rodrigues e não a expressão de uma falha do autor. Didaticamente, salienta que "o fato de *Vestido de Noiva* lidar com assuntos ou personagens vulgares não significa que seja uma peça vulgar: o assunto não determina o caráter de uma obra de arte" (PRADO, 2001[1956], p. 5). Por isso, Decio encara a vulgaridade na peça como "uma consequência inevitável de sua filosofia [de Nelson Rodrigues] amarga e sardônica" (PRADO, 2001[1956], p. 5). Para comprovar tal ponto, enuncia diversos momentos da montagem, a composição de diferentes personagens e o modo pelo qual o autor constrói certas situações. O crítico conclui este ponto da seguinte forma:

> A beleza de *Vestido de Noiva* participa, portanto, até certo ponto, da beleza mórbida de algumas poesias de Baudelaire e da beleza amarga das caricaturas cruéis de Daumier. É um estudo do que há de menos límpido no coração do homem, esse amor ao pecado, ao remorso, à auto-punição (PRADO, 2001[1956], p. 6).

Ao discorrer sobre situações, expressões e sentimentos dos personagens, em que a sexualidade, a vulgaridade e o pessimismo se articulam em diferentes níveis, Decio também pensa esses aspectos a partir do palco. Na última parte da crítica, irá tratar da encenação de Ziembinski e de como ela contribuiu para realçar esses elementos presentes no texto, adivinhando e valorizando o que Nelson Rodrigues queria dizer, no que ele afirma ter sido "uma interpretação das mais lúcidas" (PRADO, 2001[1956], p. 6). Segundo o crítico:

> O próprio estilo da representação, o próprio jogo dos atores, acompanharam fielmente o ziguezaguear do texto, mantendo inclusive a distinção entre os três planos: as cenas desenroladas no plano da alucinação, são jogadas num estilo francamente expressionista, que viola deliberadamente a realidade para conseguir maior efeito plástico e dramático, em contraste com as cenas da memória, já mais próximas do cotidiano, e, ainda mais, com as cenas do plano da realidade, que chegam até o naturalismo perfeito da mesa de operação (PRADO, 2001[1956], p. 6).

O ponto é que, nesta crítica, Decio elogia Ziembinski por considerar que ele se manteve fiel ao texto, e sua proposta de direção não se configurou como uma interferência externa a ele. Quando o crítico ressalta o trabalho de direção e a proposta de mesclar os estilos indo do expressionismo ao naturalismo, o faz porque esta linha de trabalho *valorizou* a distinção presente no texto de Nelson entre a alucinação, a memória e o tempo presente. Para Decio, este respeito ao texto seria o principal mérito do encenador e atestaria a qualidade da montagem. É por isso que Decio afirma que "*Vestido de Noiva* é desses encontros felizes de um autor e um diretor, que se compreendem e valorizam mutuamente, ambos no ápice de suas carreiras" (PRADO, 2001[1956], p. 6). Esta crítica a *Vestido de Noiva*, se pensada conjuntamente a outro texto em que Decio se refere a Ziembinski (no caso, a crítica a *Desejo*), traz à tona uma série de questões.

Na crítica à montagem de *Desejo*, de O'Neill, pelo grupo Os Comediantes (também de 1947), constatamos que Ziembinski nem sempre irá se destacar, na percepção do crítico, pelo respeito ao texto teatral. O nosso esforço é buscar apreender os termos nos quais Decio de Almeida Prado funda sua perspectiva de análise e as contradições presentes em suas avaliações.

Decio estrutura o seu texto sobre *Desejo*, inicialmente, em resposta a um debate ocorrido na Associação Brasileira de Escritores. Esta crítica destoa dos outros textos presentes no livro; mais detalhada, a análise de Decio não parte do texto literário ou da encenação, mas busca

dialogar com outros intelectuais, com seus pares. A pergunta que motiva sua análise é saber se os atores de Os Comediantes foram antinaturais na montagem de *Desejo*. Eles queriam ser naturalistas e falharam? Ou deliberadamente interpretaram o texto de forma antinatural? Retomando a sua defesa do uso das convenções teatrais, Decio problematiza essa suposta antinomia:

> Mas, acontece que o alvo de Os Comediantes é outro. Partindo da premissa, tão frequente no teatro moderno, de que teatro é teatro e não vida, os atores dirigidos por Ziembinski só poderiam, está claro, chegar à realização de um teatro antinatural, que teatralize e não apenas reproduza os acontecimentos, submetendo-os a uma deformação – ou interpretação – artística (PRADO, 2001[1956], p. 107).

A questão estaria, então, não no fato de ser natural ou antinatural. Vimos anteriormente, na crítica a *Vestido de Noiva*, como a mistura de diferentes estilos valorizou a montagem. Para Decio, seja tal ou qual o estilo adotado pela direção, seu uso será admitido desde que o texto "ordene". Por isso, à falsa polêmica entre teatro natural ou antinatural, Decio propõe pensar se a peça é antiartística, utilizando critérios estéticos modernos de julgamento da obra. Para ele, este seria o ponto que tornaria a arte moderna de difícil compreensão para o grande público. Segundo o crítico,

> O naturalismo, fazendo recair o valor de uma obra de arte na sua objetividade, na sua semelhança com o objeto retratado, facilita extraordinariamente o julgamento estético. Porque, para verificar se um retrato é parecido, se um ator é natural, basta um dom de observação comum, ainda que desacompanhado de qualquer sentimento artístico. A rigor, estamos então substituindo o senso estético pelo científico, estabelecendo juízos de realidade e não de valor, para usarmos o jargão filosófico. Já a arte moderna, que pretende ser julgada por critérios exclusivamente artísticos, pede um máximo de sensibilidade e, mais ainda, de sensibilidade apurada, educada, alicerçada numa reflexão constante sobre a natureza da arte. A arte moderna exige, pois, uma dedicação que muitos poucos poderão lhe dar (PRADO, 2001[1956], p. 108).

Ao estabelecer essa diferenciação entre o naturalismo e a arte moderna, Decio tenta compreender a filiação do texto de O'Neill e afirma que ele poderia ser associado ao naturalismo, mas apenas de maneira superficial, na medida em que o texto, em sua perspectiva, apresentaria uma dimensão mística também. Ao retratar o tema da posse, tanto da terra quanto da mulher, *Desejo* trataria de disputas com "ressonâncias místicas e religiosas" (PRADO, 2001[1956], p. 109). Portanto, o texto de O'Neill não poderia ser pensado, segundo Decio, nos termos de um naturalismo estrito. Apenas depois de afirmar o seu ponto sobre a peça e a maneira muito peculiar na qual ela se insere no naturalismo, é que o crítico mergulha na análise do espetáculo.

Para Decio, “a interpretação de Os Comediantes foge, em quase todos os pontos, às normas habituais no teatro brasileiro” (PRADO, 2001[1956], p. 110). Em relação à apropriação do espaço, o crítico destaca que a distância entre atores e público foi praticamente eliminada, já que a interpretação utilizou todo o espaço possível, abandonando a moldura clássica e avançando pelo proscênio e pela abertura da orquestra (PRADO, 2001[1956], p. 110).

Os intérpretes também causaram espanto, pois se apresentaram num estilo forçosamente teatral, de gestos e movimentos enérgicos. A maneira de falar, as reações, os sentimentos e a composição das personagens eram exageradas: “Os narigudos são muito narigudos, os chapéus grandes das senhoras, muito grandes, os magros muito magros, e as gordas muito gordas” (PRADO, 2001[1956], p. 111). Essa citação importa na medida em que nos transmite o impacto que a montagem de Ziembinski causou no público; segundo o crítico, “a emoção foi comunicada ao público, direta e poderosamente, por via visual, à semelhança do que acontece no ballet” (PRADO, 2001[1956], p. 110). A descrição de Decio indica que Ziembinski havia pensado as personagens num limiar inquietante, visto que o exagero visual contribuía para que um jogo constante entre o real e o irreal emergisse.

Estes elementos presentes em *Desejo* permitem a Decio problematizar a linha que Ziembinski adotou na direção da peça. Isso porque o crítico percebe uma aproximação com o teatro moderno russo que não estaria afinada com o texto de O’Neill. Decio afirma que “o que Ziembinski trouxe da Rússia não foram moldes a serem copiados mas apenas um princípio, uma nova concepção de teatro – a do teatro teatral – e um fim: a ação direta e violenta sobre o público. A arte de Ziembinski [...] visa [...] dominar o espectador” (PRADO, 2001[1956], p. 111). As escolhas estéticas de Ziembinski para a montagem de *Desejo*, significaram, na visão de Decio, um tensionamento com os parâmetros do teatro moderno francês.

A questão de Decio apresenta-se em duas frentes. Primeiramente, Decio reconhece o alto nível artístico do trabalho de Ziembinski, que estaria muito além da mera aplicação de modelos, como colocado na citação anterior. O crítico enaltece as qualidades de Ziembinski como diretor, ao afirmar que, no Brasil, nenhuma companhia estaria melhor preparada para encenar *Desejo* do que Os Comediantes. Este mérito estaria diretamente ligado ao trabalho de direção, pois Ziembinski havia construído “um estilo de representação inteiramente novo no Brasil” (PRADO, 2001[1956], p. 111). Também não se furta em elogiar o trabalho de Ziembinski como ator, afirmando, inclusive, que apenas ele e Olga Navarro estavam bem em cena.

Mas após os elogios à montagem, o crítico apresenta suas restrições. Decio associa as críticas do público à peça ao fato dela inovar do ponto de vista da interpretação, distanciando-

se "da moderação e da naturalidade do teatro francês, modelo a que estamos habituados" (PRADO, 2001[1956], p. 111). Vale destacar como o crítico utiliza a postura do público para referendar um ponto de vista seu, num esforço de o naturalizar; salta aos olhos este artifício, visto que seu tom em relação à plateia, no geral, é o do distanciamento professoral. Com esta justificativa, Decio não enfatiza que, na prática, Ziembinski encena *Desejo* a partir de outros referenciais teóricos e práticos; a ênfase recai no fato de que o diretor havia exagerado na direção. Ele irá construir este argumento também por dois caminhos. Por um lado, recupera a discussão presente no início do texto; lembra que *Desejo* é um texto naturalista "com um misticismo que se exprime por formas alegóricas" (PRADO, 2001[1956], p. 112). Com base nestes termos, apresenta a defesa da hierarquia do texto:

> Ora, por uma questão de lógica interior, que deve prevalecer na obra de arte, gostaríamos de ver tal naturalismo respeitado também na interpretação. [...] a nossa objeção não é a de que a interpretação de Os Comediantes se afasta da naturalidade da vida [...] se O'Neill tivesse escrito *Desejo* como um drama expressionista, por exemplo, nada mais certo, a nosso ver, que uma interpretação também expressionista. Mas se O'Neill escolheu, como forma de arte, um naturalismo, ainda que exterior naturalismo, a interpretação nada mais deve fazer senão seguir-lhe os passos. Não foi o que vimos em *Desejo*, no qual o naturalismo foi abandonado por completo, demasiadamente (PRADO, 2001[1956], p. 112).

O crítico também não se furta em colocar o que seria, em sua concepção, uma montagem correta de *Desejo*: "Se Os Comediantes se tivessem mantido dentro de um certo naturalismo e, apesar disso, tivessem conseguido exprimir o aspecto da peça que podemos chamar de místico, então teríamos, segundo nos parece, encontrado a fórmula definitiva e perfeita" (PRADO, 2001[1956], p. 112). Ao fazer isso, Decio deixa claro que escolhe analisar a direção de Ziembinski através dos parâmetros do "teatro literário", ao invés, por exemplo, de aprofundar a análise dos elementos expressionistas que caracterizavam a montagem de Ziembinski.

E Decio de Almeida Prado também reflete sobre o trabalho do diretor por outro caminho, ao mobilizar uma discussão sobre a história, que aparecerá novamente em outras críticas. Ele afirma haver um movimento histórico pendular, no qual as ideias e movimentos artísticos vão e voltam. Ao pensar a partir da arte, considera que "o movimento pendular da história não cessa e o século XX, em geral, retomou todas as posições artísticas abandonadas, como exauridas, pelo racionalismo do século XIX" (PRADO, 2001[1956], p. 109).[28] Isto incluiria, também, a relevância do trabalho do diretor: o início de sua atividade, seguido de um

[28] Sobre o tema da pendularidade: J. Guinsburg e Nanci Fernandes (1997) afirmam que também é de forma pendular que se estabelece o vínculo entre Decio de Almeida Prado e o teatro: ora pendendo para o lado do teatro brasileiro de costumes (particularmente a revista) e o repertório dramático das companhias estrangeiras.

período de declínio e, na primeira metade do século XX, o surgimento de setores que defendem sua revitalização.

Ao pensar o trabalho do diretor a partir deste movimento pendular da história, Decio acaba por explicitar uma certa visão sobre o teatro. Primeiramente, ele afirma a peculiaridade da arte teatral, na medida em que ela possui não um, mas dois momentos criadores: "o da criação literária, em que a peça é pensada e escrita e, mais tarde, o da criação do espetáculo, no qual ela é transportada para o palco" (PRADO, 2001[1956], p. 112). No teatro, estes dois momentos de criação seriam raramente realizados pela mesma pessoa. Decio ressalta, ainda, que a concepção do espetáculo teatral, durante um bom tempo, sofreu por não contar com um especialista; os próprios atores, muitas vezes, assumiam as tarefas de interpretar o texto literário e viabilizar sua montagem, o que, pela avaliação de Decio em diferentes escritos, não trouxe resultados satisfatórios ao fazer teatral. Somente no fim do século XIX surgiria a figura do metteur-en-scène ou diretor e o espetáculo teatral passaria a ser visto como um espaço de criação autônomo:

> [...] a criação do espetáculo, a mise-en-scène, na expressão aceita em todas as línguas, adquiriu um novo e inesperado prestígio. Diante de certas invenções mecânicas, como a do palco giratório, e, principalmente, em face da descoberta da luz elétrica, capaz de milagres na arte de ilusão que é o teatro, começou-se a perceber que o elemento literário, a peça, não era tudo no teatro (PRADO, 2001[1956], p. 112).

A mudança que, a princípio, seria positiva, também se configura para Decio num novo problema. A relevância do trabalho dos diretores cresce de forma significativa no século XX, a ponto do crítico considerar como fato inacreditável que estes superem em fama e prestígio autores e atores (PRADO, 2001[1956], p. 113). Neste sentido, a questão para Decio é que a autonomização do espetáculo como fenômeno artístico, associada ao prestígio conferido aos diretores, alterou uma hierarquia presente na noção de criação em teatro, fato que para ele deveria ser devidamente problematizado, ainda mais considerando a fase de consolidação em que o teatro brasileiro se encontrava. A preocupação de Decio ao constatar esta inversão no processo criativo em teatro reside no fato de que o crítico a reconhece no trabalho de Ziembinski. Quando caracteriza este contexto, Decio fundamenta sua afirmação de que Ziembinski seria o primeiro grande diretor do teatro brasileiro, não somente em termos de formação e técnica apuradas, mas também no sentido do diretor como "entidade suprema do teatro, princípio e fim do espetáculo" (PRADO, 2001[1956], p. 114). Esta característica do diretor seria um problema, que Decio reconhece estar presente não só no trabalho de

Ziembinski, mas também em toda uma parcela de diretores do teatro moderno. Segundo o crítico,

> quando a figura do diretor cresce em demasia, arrisca-se a se interpor perigosamente entre autor e público. Embevecidos pelo virtuosismo da interpretação, esquecem o principal – o autor – invertendo a ordem dos valores ao dar maior importância à criação do espetáculo que à criação literária da peça (PRADO, 2001[1956], p. 114).

Considerando esta ordem de valores, a primazia da criação estaria nas mãos dos dramaturgos; aos diretores – caso de Ziembinski – caberia a submissão de sua criação ao texto, a disciplina, o controle para que o processo interpretativo e, consequentemente, criativo, simplesmente permitisse a correta exteriorização do texto teatral. Vale ressaltar que a hierarquização das diferentes dimensões da criação em teatro assume importância para Decio na medida em que permitiria a relação *direta* do autor com o público. A mediação realizada pela proposta cênica, pela interpretação, enfim, por todas as possibilidades criadoras presentes no espetáculo deve alterar o mínimo possível a intenção do autor.

Apesar de a crítica a Ziembinski ser clara, Decio tenta ponderar, afirmando que o diretor não necessariamente teria desvirtuado a peça. Ocorre que Ziembinski, ao fazer parte deste contexto em que a fama e o prestígio acometem o trabalho dos diretores, teria imprimido à montagem "a marca de sua vigorosíssima personalidade" (PRADO, 2001[1956], p. 114). O contraponto a esta personalidade tão marcante, que fez *Desejo* deixar de ser apenas de O'Neill e passasse a pertencer também a Ziembinski, Decio irá buscar no trabalho de Louis Jouvet, expressão do respeito à hierarquia da criação em teatro. Ao tratar de Jouvet, Decio esclarece:

> Desta concepção do diretor, servidor e não mestre, deriva um teatro oposto ao de Ziembinski, um teatro mais literário que espetacular, um teatro em que os intérpretes *abafam deliberadamente qualquer veleidade de virtuosismo* para que nada venha a perturbar 'o verbo do poeta dramático'. Quando ouvimos Jouvet, *a sua arte consiste em apagar-se*: é a voz do próprio autor, Molière ou Giradoux, que julgamos ouvir. Já de *Desejo* não se poderia dizer a mesma coisa: a direção de cena, o jogo dos atores são valores que têm tanta importância quanto o texto literário (PRADO, 2001[1956], p. 115, grifos nossos).

O trabalho de Ziembinski, para Decio de Almeida Prado, caracteriza-se por uma relevância criativa; mesmo que esta relevância seja um pressuposto problemático, ela obriga o crítico a pensar o espetáculo de maneira autônoma. Por isso, a crítica de Decio sobre *Desejo* oscila ou permite evidenciar um movimento pendular. Primeiro, critica a concepção cênica de Ziembinski, mas não aprofunda a análise dos referenciais usados pelo diretor, preferindo associar suas escolhas a uma personalidade forte que se imprimiu no palco. Depois, aponta

brevemente as experiências diversas de teatro moderno europeu na defesa da perspectiva francesa e ao mesmo tempo em que rejeita o desrespeito às hierarquias da criação em teatro, reconhece a grande capacidade criadora do diretor. Ao fim da crítica, Decio praticamente entrega um salvo conduto a Ziembinski:

> Se nos perguntassem se estas considerações envolvem uma crítica a Ziembinski, teríamos dificuldade em responder. Não há dúvida de que entre as duas posições preferimos decididamente a de Jouvet. Mas, a nossa oposição a Ziembinski não diminui em nada a admiração que lhe dedicamos, porque se origina tão-somente de uma divergência de ponto de vista teórico. No fundo, tudo se resume numa pergunta: o que é mais importante, a peça ou o espetáculo? Se tivéssemos certeza da resposta, poderíamos então lançar a primeira pedra. Mas existem, em arte, verdades absolutas? A divergência de escolas não será um postulado necessário e benéfico da vida artística, facultando a variedade e a diversidade? É por isso que, discordando, por vezes, de Ziembinski, respeitamos profundamente as suas convicções. Nem seria possível outra atitude diante do homem que está dando ao Brasil o seu melhor teatro, o mais sério artisticamente e o mais desinteressado comercialmente (PRADO, 2001[1956], p. 115).

A longa citação se justifica na medida em que nos apresenta como o trabalho de Ziembinski tornou-se uma referência central no teatro, da qual o crítico não pode se furtar a analisar. Em crônica escrita em 1951, Decio reconhece, novamente, o alcance do trabalho do diretor. O crítico afirma que "não há ninguém que faça teatro seriamente, entre nós, que não se veja obrigado de início a se definir esteticamente em relação a Ziembinski. Esse é o seu maior título de glória, o que ele não reparte com nenhum outro homem de teatro do Brasil" (PRADO, 2001[1956], p. 349-350). Aqui, Decio se inclui, ou seja, ele também precisou fazer este exercício, de se posicionar esteticamente diante do trabalho de Ziembinski.

A influência do trabalho de Ziembinski é notada por Decio em outras montagens; utilizada como critério de comparação, o crítico acompanha a projeção do trabalho de Ziembinski sobre a cena teatral num misto de admiração e cautela, visto que o trabalho do diretor se ancora em distintas referências daquelas preconizadas pelo crítico. Ao comentar a montagem de *Hamlet* feita pelo Teatro do Estudante do Rio de Janeiro (1948), sob a direção de Hoffman Arnisch, o crítico retoma o comentário sobre *Desejo*, ao afirmar que Ziembinski, "talvez a força mais poderosa do teatro brasileiro", teria influenciado a perspectiva de Arnish e dos atores:

> Nenhum outro é capaz de inspirar tanto os jovens atores, e isto é um fato que não podemos escamotear, apreciemos ou não as suas consequências. No caso presente, a essa influência de ordem geral, deve-se ter juntado a da direção de Hoffman Arnisch, que, pela amostra, parece provir do expressionismo alemão. É curioso, pois, observar que, por motivos fortuitos como seja a radicação de dois mestres estrangeiros no nosso país, iniciemos a nossa tradição dramática moderna dentro das tendências do teatro

> alemão e russo – e não dos teatros até agora mais chegados a nós, isto é, o francês, o italiano e o inglês (PRADO, 2001[1956], p. 120).

A referência em Ziembinski não permitiu que Decio considerasse o trabalho de direção bom, na medida em a interpretação do texto e a análise psicológica dos personagens empreendida por Arnisch havia sido imprecisa aos olhos do crítico. O ponto alto da montagem, no caso, estaria na presença de bons atores e na revelação de um grande ator, Sergio Cardoso. A tônica da interpretação, segundo Decio, seria semelhante àquela vista em *Desejo*: predominou "a mesma exteriorização violenta, a mesma procura de efeitos dramáticos ou melodramáticos, o mesmo uso e abuso das qualidades físicas do intérprete, a mesma fuga decidida ao naturalismo, nos gestos e nas inflexões" (PRADO, 2001[1956], p. 119-120). Novamente, Decio constata a preponderância da direção sobre o texto. Uma falha grave, ainda mais considerando a montagem de um texto clássico.

Mas a interpretação dos atores jovens, de acordo com Decio, não deveria ser condenada. Decio apresenta duas hipóteses que poderiam explicar o desacordo entre texto e montagem. Na primeira, as falhas na interpretação seriam decorrentes da inexperiência dos jovens atores amadores. Ele refuta esta possibilidade, pois considera que todos os atores estavam muito bem no palco, mesmo que não tenham alcançado o mesmo nível de Sergio Cardoso. Como as críticas em torno da interpretação também caberiam a ele, Decio faz questão de ressaltar que Sergio Cardoso tem uma bolsa de estudos para a Inglaterra: "Lá, em contato com os maiores e mais sóbrios atores do nosso tempo, saberá ele certamente encontrar a disciplina, o ponto de equilíbrio exato entre o pensamento e o gesto, entre a naturalidade e a estilização, que ainda lhe faltam" (PRADO, 2001[1956], p. 121).

A segunda hipótese de Decio sobre a montagem é que ela padeceu da influência de Ziembinski. Como considera esta possibilidade a mais provável, a responsabilidade sobre as falhas na montagem deveriam recair inteiramente no trabalho do diretor. Homem de teatro experiente, Arnisch, ao optar por uma leitura distanciada daquela que o texto exigia, investiu numa teatralidade excessiva e falhou na composição psicológica dos personagens (PRADO, 2001[1956], p. 122-124). Portanto, a crítica a Ziembinski se reapresenta, como à maneira de uma reverberação, aqui.

O próximo comentário de Decio de Almeida Prado sobre o trabalho de Ziembinski surgirá num texto de 1950, na crítica ao Teatro de Segunda-Feira,[29] realizado pelo Teatro

[29] O Teatro da Segunda-Feira foi uma iniciativa do TBC que buscava movimentar a "praça" teatral paulista – composta à época de somente cinco salas de espetáculos – apresentando um repertório alternativo às temporadas regulares da companhia (BUENO, 2014, p. 101; GUZIK, 1986, p. 49).

Brasileiro de Comédia – TBC. O crítico comenta o programa composto por três peças: *Raquel*, de Lourival Gomes Machado; *Pega-fogo* (*Poil de Carotte*), de Jules Renard; e *O Inventor de Cavalos*, de Campanile, as duas primeiras peças sob direção de Ziembinski e a última sob direção de Luciano Salce.

Decio elogia o trabalho de Ziembinski em diferentes perspectivas. Ao escrever sobre *Raquel*, analisa inicialmente o texto de Lourival Gomes Machado. Considerando-o difícil, afirma que este havia sido um grande desafio para os atores e para o público, já que exigia da plateia "um esforço de compreensão a quem não está acostumado" (PRADO, 2001[1956], p. 261). O crítico considera *Raquel* uma peça experimental; no caso, a montagem de Ziembinski, considera adequada, não seria responsável pelo adjetivo, mas sim o texto. Segundo Decio, *Raquel*

> é o texto ideal, portanto, para um teatro de experiência, como o Teatro de Segunda-Feira, cuja função deve ser a de restituir ao nosso teatro aquele espírito de aventura, aquele gosto pelas empresas arriscadas, que já foi o seu há quatro ou cinco anos atrás – a época do amadorismo – e que se perdeu, forçosamente, ao ingressar na vida profissional (PRADO, 2001[1956], p. 261).

Ao apontar as virtudes da peça escrita por Lourival Gomes Machado, o crítico também explicita o que ele esperava ver no Teatro da Segunda-Feira: a qualidade do Teatro Brasileiro de Comédia aliada à ousadia das novidades, a uma estética teatral inovadora. Decio faz uma crítica favorável à *Raquel* e também comenta positivamente *O Inventor de Cavalos*, apesar do texto sumário. A peça que irá lhe causar um arrebatamento será *Pega-fogo* e nesse caso, para além da afinidade entre o texto e a direção, tão importantes para Decio, o motivo de seu encantamento é outro: chama-se Cacilda Becker. Como Cacilda é uma figura fundamental nas crônicas de Decio e não poderia faltar à nossa análise, iremos pontuar brevemente aqui apenas o elogio a Ziembinski. O comentário da peça gira em torno da atuação de Cacilda e da sua força em cena, mas Decio não esquece o mérito do diretor para todo o sucesso: "A interpretação tão justa, tão sóbria, tão exatamente observada de Cacilda Becker não poderia ser nada do que foi, como é óbvio, se a compreensão da peça, por parte de Ziembinski, que a dirigiu e ainda fez o papel do Sr. Lepic, não fosse também perfeita" (PRADO, 2001[1956], p. 261). Neste texto o elogio a Ziembinski apresenta-se não somente a seu trabalho como diretor, mas também como ator.

Ainda no mesmo ano, outra montagem de Ziembinski, *Amanhã, se não chover*, de Henrique Pongetti, também arrancou elogios do crítico. Em primeiro lugar, Decio ressalta as

qualidades do texto de Pongetti que, num esforço legítimo e reconhecido por Decio, se distancia das fórmulas mais conhecidas da dramaturgia nacional:

> A comédia brasileira viveu bem uns vinte ou trinta anos à custa de um ambiente único – a sala de visita de uma família de classe média – e de um tipo único, o malandro que, entre dois trocadilhos baratos, é capaz de dar um jeito em qualquer dificuldade, podendo ser interpretado indiferentemente por Procópio, Jaime Costa ou Palmeirim, sem contar os muitos sub-Procópios e sub-Jaimes que vicejam por aí (PRADO, 2001[1956], p. 61).

Em *Amanhã, se não chover*, Pongetti radicaliza uma perspectiva já iniciada por outros autores, como Silveira Sampaio e Guilherme de Figueiredo, e afasta seu texto de um lugar comum da dramaturgia nacional. Sua comédia se passa num país imaginário da Europa, no começo do século, e trata de "um atentado político contra uma cabeça real (quem é que dá tanta importância a um rei hoje em dia?) planejado [...] [por um] anarquista" (PRADO, 2001[1956], p. 61). Para Decio, a principal qualidade do texto residia na personagem principal, o anarquista Ballabanoff, considerada "de real originalidade e força cômica" (PRADO, 2001[1956], p. 63). Apesar do mérito da iniciativa, Decio não se furta em apontar algumas limitações ao texto de Pongetti, sendo a principal delas a existência de inúmeros momentos estáticos, entendidos por ele como antiteatrais. A peça possuiria virtudes, mas Decio sinaliza que as limitações da peça indicavam que o autor ainda não dominava a escrita para teatro: "É que, a nosso ver, falta-lhe ainda aquela qualidade que qualquer peçazinha francesa contém em abundância – técnica teatral, teatro, forma teatral" (PRADO, 2001[1956], p. 63). O grande elogio do crítico concentra-se então na interpretação de Paulo Autran no papel de Ballabanoff, elogio esse que se estende automaticamente a Ziembinski também. A citação abaixo demonstra como, para Decio, o trabalho de Autran não poderia ser pensado isoladamente da direção:

> Ballabanoff, que representa oitenta por cento da peça, foi concebido pelo autor em termos de caricatura e de caricatura que não se vexa em calcar saborosamente nos traços. Papéis desse feitio constituem sempre um desafio ao ator, que deve ter a audácia de deixar de lado a naturalidade, sem perder o bom gosto necessário para não pisar ridiculamente em falso. Sob direção de Ziembinski, Paulo Autran foi exatamente esse ator. Fizemos questão de citar ator e encenador de uma só vez porque numa interpretação tão orgânica e tão cabalmente realizada como a de Ballabanoff, em que a personalidade criada, embora rara e extravagante, se mantém a mesma de um extremo ao outro da peça, sem um desfalecimento, coerentíssima consigo própria, vivíssima, não é possível distinguir o que cabe a cada um. Sentimos a influência de Ziembinski na concepção do papel e, até nos tiques físicos, mas Paulo Autran soube recebê-la e incorporá-la de tal forma que nos deixa a pensar em como são legítimas e fecundas tais influências de artista para artista, quando não se trata de um acréscimo artificial e exterior (PRADO, 2001[1956], p. 64).

Para Decio, a direção de Ziembinski havia sido perfeita e, portanto, as limitações da montagem residiriam na dramaturgia. Mesmo afirmando não dar importância a análises estritamente técnicas, Decio reitera seu ponto e reforça que seja para qual objetivo for – fazer rir ou não – uma peça necessitaria sempre da técnica teatral, entendida como "via indispensável, seja ela qual for, antiga, ou moderna, tradicional ou revolucionária" (PRADO, 2001[1956], p. 64).

Nos anos de 1950-1951 Ziembinski realizou peças muito elogiadas por Decio. Além de *Amanhã, se não chover*, o comentário positivo do crítico estende-se também a *Paiol velho*, peça de Abílio Pereira de Almeida, encenada em 1951 no Teatro Brasileiro de Comédia. No caso de *Paiol velho*, o crítico considera que Ziembinski se beneficia de alguns elementos. Em primeiro lugar, Decio identifica que a "personalidade vigorosa" de Ziembinski estaria, pela primeira vez, não só influenciando uma geração de nossa cena teatral, mas também sendo afetada por profissionais que estariam alcançando o seu alto nível técnico. O crítico está se referindo aos encenadores italianos, e esta contribuição estava profundamente vinculada às realizações do TBC: "Ziembinski trouxe, não há dúvida, muita coisa para o Teatro Brasileiro de Comédia, e inclusive uma consciência profissional – como não existe outra no nosso teatro. Mas já começa também, por sua vez, a receber" (PRADO, 2001[1956], p. 23). Esta novidade – a influência de outros diretores no trabalho de Ziembinski – traria, na visão de Decio, uma contribuição efetiva para o trabalho do diretor, na medida em que permitiu uma alteração em seu estilo próprio, com um resultado positivo. Segundo o crítico,

> [...] *Paiol velho* constitui uma renovação e um índice de que Ziembinski tende progressivamente a eliminar os defeitos, conservando intactas as suas qualidades. De tudo aquilo que já havíamos acostumado a considerar como mais típico da sua maneira, no que esta tinha de estranho ao nosso ambiente e à nossa tradição teatral, quase nada subsistiu [...] tudo o mais, na encenação de Ziembinski, parece-nos exemplar (PRADO, 2001[1956], p. 24).

O trabalho de direção destacava-se, para Decio, por um "equilíbrio perfeito de todos os fatores que compõem a representação": texto, direção e interpretação (PRADO, 2001[1956], p. 22). No entanto, o elogio de Decio ao espetáculo traz um elemento novo na sua perspectiva sobre a relação texto-espetáculo. Aqui, a crítica que Decio constrói sobre Ziembinski e a sua relação com diferentes dramaturgias traz um novo elemento. Decio inicia seu argumento afirmando que alguns textos acabavam por se beneficiar mais do que outros do estilo do diretor. De um lado, seria possível falar de textos com grande qualidade, perfeitos "na estrutura e no acabamento", que não comportariam uma direção no estilo de Ziembinski, caracterizada por

seu aspecto criador. Neste sentido, seu trabalho poderia ser visto de maneira negativa, já que o diretor sempre acrescentaria "alguma coisa de seu ao que interpreta" (PRADO, 2001[1956], p. 24). No entanto, o caso específico de *Paiol velho* seria diferente. O texto de Abílio Pereira de Almeida teria contribuído menos, e se beneficiado mais, do estilo do diretor. Decio esclarece o ponto:

> [...] peças do gênero de *Paiol velho*, que, pelo seu caráter, ainda levemente inseguro, de ensaio e tentativa, só têm a ganhar com quem lhes dê forma teatral. Por isso podemos dizer que *Paiol velho*, de hoje em diante, pertence quase tanto a Ziembinski quanto ao autor, a exemplo, digamos, de *Amanhã, se não Chover*, ou de *Vestido de Noiva*, que também não se concebem mais sem a forma característica que Ziembinski lhes emprestou, completando com tamanha felicidade aquilo que fora imaginado pelo autor (PRADO, 2001[1956], p. 24).

Dessa forma, o texto, por apresentar lacunas, por ser "inseguro" em termos de técnica teatral, estaria se beneficiando da interferência criativa de Ziembinski. É uma contradição com o que o crítico já havia escrito sobre o diretor, na medida em que ele, aqui, estaria flexibilizando a primazia do texto teatral. Em vista de um texto fraco, ou imaturo, a interferência do diretor poderia ser positiva, pois preencheria as lacunas do texto, completaria o trabalho iniciado pelo autor.

Vale notar também que o texto precisaria amadurecer em termos estritamente técnicos, pois ideologicamente, Abílio Pereira de Almeida havia acertado. Ao escrever um drama sobre um paulista quatrocentão e o migrante italiano que luta pela posse da terra, Decio destaca o fato do texto ser imparcial: "Abílio Pereira de Almeida não toma partido e não incorre na falha mais comum nas peças interessadas política ou socialmente, que é a de viciar as cartas em favor de uma das facções em jogo [...]" (PRADO, 2001[1956], p. 28). O destaque que Decio confere a esta imparcialidade, considerada por ele "o exato equilíbrio" entre as personagens, merece destaque, pois, numa segunda fase, será bastante mobilizada pelo crítico em resposta ao teatro de esquerda, politicamente engajado.

Como é possível perceber, a relação de Decio com o trabalho de Ziembinski traz à tona um conjunto de temas que problematizam o processo de modernização de nosso teatro. Ao se colocar diante da obra de Ziembinski, Decio apresenta uma rigidez conceitual que tenta se manter diante do trabalho de criação do diretor, mas que se contradiz também, que busca solucionar uma complexa equação: se render ao trabalho de qualidade dele, ou, continuar seguro em seus referenciais estéticos. Neste sentido, é significativo o fato de que em 1951 Decio

publique um texto dirigido especificamente ao diretor, no qual pontua diversos elementos que atravessaram seus textos sobre ele até então.

Numa terra carente de teatro, em que poucos nomes se destacavam (Decio cita Dulcina de Moraes, Paschoal Carlos Magno e Alfredo Mesquita como expoentes), Ziembinski é apresentado por Decio neste texto como o "monstro sagrado", como aquele no qual "nenhum se compara em profundidade artística". Interessante notar que no início da crônica, Decio descreve a chegada de Ziembinski ao Rio de Janeiro afirmando que ele trazia "uma tradição de teatro estranha à nossa", visto que sua formação não apresentava como referência principal o teatro moderno francês (PRADO, 2001[1956], p. 347-348). Interessante notar como Decio defende a modernização teatral no país (de matriz francesa) como se esta inaugurasse a tradição de teatro no Brasil, desconsiderando as manifestações do que considerava o "velho" teatro.

Ziembinski é apresentado por Decio como o homem experiente de teatro que conduziu e efetivou a modernização teatral que tanto se desejava no Brasil. Neste sentido, se coube aos jovens e a seus grupos amadores o impulso de reformar o teatro, coube a Ziembinski conduzir os jovens à revolução. Sua atuação em Os Comediantes, por exemplo, foi decisiva, fundamental, visto que nossa juventude foi

> dirigida por um experimentadíssimo homem de teatro, [que proporcionou] toda uma revolução teatral: autores novos, cenógrafos novos, técnica nova, e, sobretudo, uma maneira de representar, uma nova maneira de conceber o teatro como espetáculo. Com alguns cinquenta anos de atraso, era o teatro moderno que chegava repentinamente, estrepitosamente, triunfalmente ao Brasil (PRADO, 2001[1956], p. 348).

O reconhecimento da experiência de Ziembinski por parte de Decio não é fortuito, mas está a serviço da construção de seu argumento sobre o diretor, na medida em que Decio irá qualificar esta experiência. Para isso, o crítico mobiliza novamente a noção de movimento pendular da história. Afirma que o período de formação de Ziembinski, as décadas de 1920 e 1930, foi justamente aquele no qual ocorreu "o surto" da ascensão do diretor. Esta fase é considerada o auge da ideia de que "a representação deveria girar não em redor do ator, como se julgara durante séculos, mas em volta de uma personalidade toda-poderosa e até então desconhecida: o encenador" (PRADO, 2001[1956], p. 348). No entanto, após essa fase, segundo Decio, "o encenador voltaria novamente às suas funções mais humildes de simples intérprete do autor, de simples servidor do texto" (PRADO, 2001[1956], p. 348).

Decio, então, relaciona o processo de consolidação do trabalho dos diretores teatrais com a trajetória particular de Ziembinski, e conclui: "Ziembinski, no entanto, pelo espírito e pelo temperamento, pertence mais à grande e genial geração de Max Reinhardt e de Meierhold

do que à atual. É de um Gordon Craig ou de um Stanislávsky, por exemplo, a sua paixão quase mística pelo teatro" (PRADO, 2001[1956], p. 349). Nesta afirmação, apesar das comparações, a princípio, muito elogiosas a Ziembinski, revela-se também uma crítica de cunho depreciativo. Neste ponto, Decio está associando o trabalho de Ziembinski a uma tradição teatral já superada na Europa, associada à fase de "deslumbramento" (termo utilizado por Decio) com o trabalho de direção, do qual estes grandes nomes – Reinhardt, Meierhold, Craig e Stanislávisky – são a expressão.

Podemos, a partir desta crítica, aprofundar duas dimensões sutis da análise de Decio. Em primeiro lugar, a formação de Ziembinski estaria fundamentada, equivocadamente, num entendimento muito preciso do trabalho do diretor, no qual seria permitido a ele alcançar e até ultrapassar o dramaturgo em termos de criação artística. Portanto, sua formação/experiência no teatro moderno é louvável, mas teria um defeito congênito, que Decio considerava dos mais problemáticos. Esta seria uma crítica mais evidente ao diretor. Em segundo lugar, se a formação profissional de Ziembinski caracterizava-se por esta falha de origem, consequentemente, suas experiências anteriores à chegada ao Brasil também se constituíram sob esta marca. No caso específico desta crônica, as bases da formação teatral de Ziembinski não aparecem; os pressupostos teóricos do diretor não dão o tom da análise de Decio. O que define a especificidade do trabalho do diretor é, novamente, a sua personalidade ou "o seu espírito e temperamento", como visto na citação acima. A crônica é pontuada por elogios que transitam sempre nesta dimensão, caracterizando Ziembinski por suas características psicológicas:

> Ziembinski é homem que faz teatro, representando e dirigindo, quatorze, quinze horas por dia, e só pára, porque sente necessidade de conversar sobre teatro as sete ou oito horas restantes. [...] Ziembinski não ensaia: habita a peça que deve dirigir, convive na maior intimidade com cada personagem [...] (PRADO, 2001[1956], p. 349).

Ao reforçar que as características de Ziembinski decorrem unicamente de sua personalidade extraordinária, Decio enfraquece a figura do diretor, e dirige sua crítica não somente a ele, mas também, de certa forma, a todos que fazem parte da cena teatral moderna no Brasil em 1955. Neste contexto, o trabalho de Ziembinski é uma referência de qualidade, influencia diversos profissionais e norteia o próprio entendimento que parcelas importantes do teatro nacional moderno constroem sobre suas realizações. Diante da força que a figura de Ziembinski tem, o que Decio afirma é que os brasileiros equivocam-se diante do diretor: pensam estar em contato com a legítima expressão do teatro moderno europeu, mas, na verdade, estariam exaltando o representante de uma tradição certamente de qualidade, mas equivocada

e ultrapassada na Europa. O texto de Decio, portanto, traz muitas questões para além dos elogios à figura do diretor.

De certa forma, nesta crônica, Decio retoma considerações sobre Ziembinski que surgem nas críticas sobre os trabalhos realizados até então pelo diretor. Como vimos, o crítico questiona o que considera a excessiva interferência do diretor nos textos que montou: "Ziembinski não interpreta somente. Cria também. Daí tanto as grandes qualidades como os seus defeitos, oriundos sempre da riqueza e não da indigência, do excesso e não da falta" (PRADO, 2001[1956], p. 349). Mas aqui há um dado relativamente novo no posicionamento de Decio sobre Ziembinski. Pela segunda vez o crítico considera que a atitude criadora do diretor possui qualidades também. Se para Decio é possível ver algum aspecto positivo na postura de Ziembinski, não se trata de subitamente concordar com uma inversão na hierarquia dos elementos teatrais, subjugando o texto ao espetáculo. Parece-nos que, nesse caso, Ziembinski estaria autorizado a criar em cima do texto não porque isto é considerado bom, mas sim porque se faz necessário. O problema volta-se para a dramaturgia, em especial a nacional. Considerando que nossos autores ainda precisavam percorrer um longo caminho que os permitissem alcançar o nível internacional das grandes dramaturgias modernas, Decio considera positiva a intervenção de Ziembinski, pois ele refinaria aspectos problemáticos dos textos, o que, em algumas situações, seria positivo. Segundo Decio:

> Quando a peça apresenta ainda algo de imperfeito, de inacabado, Ziembinski galvaniza-a com a força do seu temperamento e da sua inteligência, acrescentando legitimamente não ao texto mas ao escritor. Temos, então, um *Vestido de Noiva*, um *Paiol Velho*, um *Amanhã, se não chover*, obras-primas de colaboração lúcida entre o encenador e o autor (PRADO, 2001[1956], p. 349).

Portanto, Ziembinski, ao tornar-se co-autor das obras de Nelson Rodrigues, Abílio Pereira de Almeida e Henrique Pongetti, estaria cometendo não um grave erro, mas sim, contribuindo para que estes textos se transformassem em grandes espetáculos, na medida em que suas falhas teriam sido corrigidas ou minimizadas pela intervenção do diretor. Nossa dramaturgia, ainda tão frágil, estaria autorizada a experimentar e necessitaria, aos olhos do crítico, de recursos heterodoxos para se desenvolver. Não se trata de afirmar que Decio abandonou suas premissas estéticas e a defesa do que chamamos de "teatro literário", mas de constatar que, pela evidente imaturidade da dramaturgia nacional, seu próprio programa estético – e no limite, o que ele entendia como modernidade teatral – encontrava limites objetivos de realização.

Toda a complexidade do trabalho e da influência de Ziembinski no teatro moderno brasileiro permite a Decio afirmar que o diretor já havia, naquele momento, se tornado um mito. É interessante notar como nas próximas críticas teatrais presentes neste livro Decio irá mobilizar os argumentos esmiuçados nesta crônica de 1951 para criticar o trabalho de direção de Ziembinski ou a sua influência nas montagens de outros diretores.[30] Em 1954, por exemplo, Decio analisou a montagem de *E o Noroeste Soprou*, em que certos termos da polêmica reaparecem. Na peça de Edgard da Rocha Miranda, a direção de Ziembinski, segundo Decio, teria falhado. No caso, não tanto pelas interferências de Ziembinski, mas por problemas de estrutura do próprio texto. O que chama a atenção no comentário do crítico é o fato de que as alterações no texto promovidas por Ziembinski não surtiram o efeito esperado, qual seja, o de contribuir para solucionar as limitações do texto e efetivar uma montagem satisfatória. Para Decio, a questão é que Ziembinski não foi capaz de compreender a psicologia dos personagens, no caso, a "gente do campo" (PRADO, 2001[1956], p. 76). De acordo com o crítico:

> Não culpamos, entretanto, Ziembinski por não ter alcançado o que ninguém ainda alcançou entre nós, apesar de seu generoso esforço de simpatia em relação à peça e às personagens: é a própria matéria da vida do campo que, no Brasil, ainda não foi trabalhada satisfatoriamente pela arte (PRADO, 2001[1956], p. 77).

Por um lado, é perfeitamente plausível a opinião de Decio sobre Ziembinski – polonês há apenas 10 anos radicado no país –, e que o crítico estende aos atores da peça também, por considerar a presença de um abismo entre o Brasil urbano e rural que a nossa curta tradição teatral moderna não possuía fôlego para superar. Por outro lado, ao mesmo tempo em que reconhece a "distância social" entre os atores do TBC, o diretor e os "nossos caboclos", sua análise aponta para uma afirmação no mínimo inusitada. Ao mesmo tempo em que problematiza os limites do texto e considera que Ziembinski não foi capaz de superá-los, Decio afirma:

> É pena que tais insuficiências, ainda mais perceptíveis na representação do que na leitura, venham prejudicá-la seriamente, porque *E o Noroeste Soprou*, não obstante falhas ocasionais de gosto literário, contém todos os elementos de uma peça excelente, a espera de melhor aproveitamento. Jacques Deval, com a sua grande prática de teatro, vai adaptá-la para ser apresentada num dos teatros de Paris. Não nos admiraremos se alguns cortes, e uma maior concentração episódica, lhe der a coesão, a economia, que tanta falta lhe faz na versão brasileira (PRADO, 2001[1956], p. 76).

---

[30] Após a crônica de 1951, comentários sobre Ziembinski aparecem em três críticas de Decio: em 1953, no comentário de *A Falecida*, peça de Nelson Rodrigues, sob direção de José Maria Monteiro; em *E o Noroeste Soprou*, de Edgar da Rocha Miranda, de 1954 e *Volpone*, de Ben Jonson (reescrita por Stefan Zweig), de 1955. As duas últimas foram dirigidas por Ziembinski. Consideramos que os textos sobre *A Falecida* e *Volpone* não trazem elementos novos à nossa análise.

O inusitado surge quando Decio considera que a futura montagem do texto na França poderia superar a montagem de Ziembinski, no sentido de lhe conferir a transposição correta para o palco. A preocupação que Decio apresentou em relação a Ziembinski e aos atores na montagem brasileira não merece uma nota de destaque no caso da futura adaptação francesa; não se coloca, aqui, o problema da representação do "caboclo" e da tensão entre as "duas culturas, duas maneiras de pensar e de dizer totalmente diversas" (PRADO, 2001[1956], p. 76).

Neste exemplo, podemos afirmar que prevalece na argumentação de Decio uma valorização das técnicas e dos instrumentos modernos de encenação e a pressuposição de que o encenador francês teria pleno domínio destas técnicas. A construção psicológica dos personagens alcançaria uma correta transposição para o palco por conta desse instrumental moderno. Se considerarmos esta afirmação de Decio e o conjunto de suas colocações sobre Ziembinski, podemos afirmar que, na perspectiva do crítico, a dimensão *externa* ou *objetiva* da modernização teatral possui um papel central.

Em relação à avaliação do trabalho de Ziembinski, pensado em termos da relação do diretor com a cena teatral da época, Decio avalia que o diretor controla plenamente os instrumentos de modernização, tão caros ao nosso desenvolvimento teatral. Como vimos, o argumento de Decio nesta fase afirma a fundação de nosso teatro moderno de maneira dissociada do passado teatral. Ou seja, foi a partir do contato com estas técnicas modernas, com a dimensão *objetiva* do teatro moderno (do qual Ziembinski é exemplo) que viabilizou-se nosso teatro moderno. Um caminho contrário ao proposto, por exemplo, por Mário de Andrade que trabalhava na perspectiva do aprimoramento da tradição.[31]

Dessa forma, Ziembinski pode ser lido como a figura que colocou nosso teatro em contato com os instrumentos/técnicas modernos, ainda que não representasse a tendência estética defendida pelo crítico. Por isso Ziembinski é tão importante para pensar o teatro moderno brasileiro. Sua competência técnica é tão significativa que Decio, ao atestar a debilidade da dramaturgia nacional, aceita que o diretor altere o texto da peça, contribuindo, assim, na formatação em moldes modernos de nossa incipiente dramaturgia. O movimento de

[31] Mário, sobre esse ponto, é taxativo: "Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo" (ANDRADE, 1972, s/p). É a partir do acesso a essa tradição que se torna possível a criação de uma arte nacional elevada. Por outro lado, Mário, em seu texto, não vê o nacional como uma categoria fixa, imutável, argumentando contra os defensores de que a única música intrinsicamente nacional seria a ameríndia: "Se fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é grecoebraico, a polifonia que é nórdica, anglo-saxônica flamenga e o diabo" (ANDRADE, 1972, s/p). Desta forma, se não deve haver a recusa pura e simples de elementos e procedimentos estrangeiros, pois estes possuem fundamental importância no processo de modernização, a introdução destes elementos não pode ser feita sem crítica: "A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele" (ANDRADE, 1972, s/p).

aprimoramento de nosso teatro, portanto, se daria, nas críticas de Decio, de fora para dentro: não se trataria aqui de aperfeiçoar a tradição – por ele negada –, mas sim de incorporar os instrumentos de modernização para que estes mesmos sejam os fundadores de nosso teatro moderno.

Mas se nas críticas de Decio, Ziembinski é o exemplo da importância que a dimensão objetiva apresenta para a modernização, há também um segundo nível de análise sobre o diretor. O crítico tece um conjunto de considerações sobre o trabalho de Ziembinski por uma perspectiva *interior*, privilegiando, assim, uma dimensão subjetiva. E, neste caso, o diretor perde o *status* de figura exemplar para nossa modernização.

A questão que se coloca é a seguinte: ainda que Ziembinski seja um grande conhecedor das técnicas teatrais, sua personalidade extraordinária seria um problema para o nosso processo de modernização, pois, por sua causa, o diretor não se submeteria a um programa de modernização teatral. Nesta perspectiva, há uma aproximação entre a maneira pela qual Decio avalia Ziembinski e as considerações de Mário de Andrade sobre Villa-Lobos. Decio compartilha a visão de Mário sobre o artista individualista, de extraordinária personalidade, que não se submete a um projeto nacional (ANDRADE, 1972).[32] Não podemos perder de vista que o que Decio toma como referência para o projeto de modernização teatral é a vanguarda moderna francesa. O fato de Ziembinski não se filiar estritamente a esta tendência, seria explicado, primeiramente, por sua vinculação a uma tradição teatral expressionista entendida, pelo crítico, como falha de origem na formação do diretor. Somada a isso, tem-se em Ziembinski a figura do homem de grande personalidade, na qual vigora um "excesso de imaginação criadora" (NAVES, 1998, p. 62). Esta discussão retornará, sob outras bases, nas análises de Decio sobre os grandes atores do "velho teatro".

[32] A posição de Mário de Andrade em relação a Villa-Lobos e sua personalidade apresenta um grau de complexidade que cabe esmiuçar aqui. Por um lado, em linhas gerais, Mário afirma que toda arte individualista, no contexto por ele caracterizado como "fase primitiva, fase de construção" são prejudiciais a esse processo. São "pedregulho na botina", e devem ser repudiados sem hesitação: "Si a gente principia matutando sobre o valor intrínseco do pedregulho e o conceito filosófico de justiça, a pedra fica no sapato e a gente manqueja". No caso de Villa-Lobos, entretanto, seu grande reconhecimento faz com que ele seja peça fundamental na nacionalização da música de concerto, e não se possa prescindir dele, muito embora ele trilhe caminhos diferentes dos propostos por Mário. Assim, o que este afirma é que o sucesso de Villa-Lobos na Europa é "mais individual que nacional", "sem valor normativo", e no qual o exotismo ocupa um lugar central. Mas Mário de Andrade adverte: "Ninguém não imagine que estou diminuindo o valor de Vila-Lobos não. Pelo contrário: quero aumentá-lo. [...] A grandeza dele, a não ser para uns poucos, sobretudo Artur Rubinstein e Vera Janacopulos, passava despercebida. Mas bastou que fizesse uma obra extravagando bem do continuado para conseguir o aplauso" (ANDRADE, 1972, s/p).

2.2 **O "velho" e o "novo" teatro**

Decio de Almeida Prado possui uma bibliografia de referência na qual esmiúça suas considerações sobre o teatro realizado no Brasil antes de sua modernização, notadamente àquele realizado no início do século até a década de 1930, que o autor denomina de "velho teatro" ou "teatro profissional". "Teatro: 1930-1980",[33] *O Teatro Brasileiro Moderno* (1988) e *História Concisa do Teatro Brasileiro* (1998), são exemplos de obras que se propõem a efetivar um argumento de síntese e se referem a períodos posteriores, nos quais o autor se dedica exclusivamente à pesquisa acadêmica. Nosso desafio aqui é pensar como a posição do crítico se revela no recorte temporal circunscrito em *Apresentação do teatro brasileiro moderno*.

Cabe, inicialmente, qualificarmos os termos "velho" teatro e "novo" teatro. A crítica pesada de Decio refere-se a um tipo de produção teatral que caracterizou as montagens realizadas no país até as primeiras décadas do século XX. Este "velho" teatro era o produzido pelas companhias profissionais. Sua velhice se explica pelo fato de não trabalhar na perspectiva de uma concepção moderna, portanto, por não dispor de diretores, cenógrafos e figurinistas. Caracterizava-se ainda pelo descuido com as montagens e os ensaios, incluindo também a interpretação. Decio associa ainda a produção destas companhias a um repertório de fácil recepção por parte do público, neste sentido, os grupos privilegiavam peças para "fazer rir", o que lhes garantiria boa bilheteria. É neste sentido pejorativo que o termo profissional deve ser compreendido.

O teatro produzido neste período era entendido como o oposto do "novo" teatro, termo utilizado para caracterizar as produções organizadas em moldes modernos, tanto de companhias profissionais quanto amadoras. Ao comentar a direção de Gianni Ratto no Teatro Maria Della Costa, Decio explicita sua concepção:

> O ideal, no teatro, é que o cenário e a encenação nasçam de um só e mesmo instante de inspiração, explicando-se um pelo outro. [O espetáculo deve ter] uma unidade visual perfeita, englobando tudo, desde a disposição da cena até os movimentos dos atores. Cada personagem define-se pela roupa, pela maneira de gesticular e pelo lugar que ocupa no palco, formando, em conjunto, um desenho único (PRADO, 2001[1956], p. 229-230).

[33] Ensaio presente em FAUSTO, Bóris (org.). *História geral da Civilização*. O Brasil republicano. Tomo III, cap. XII. São Paulo: Difel, 1984.

Em diversos momentos da análise de Decio acerca das peças poderemos encontrar definições e comparações sobre o "velho" e o "novo" teatro, pontuando de maneira bastante evidente sua posição no debate como defensor da modernidade teatral.

Considerando as análises de Decio em *Apresentação*... sob este recorte específico, cabe notar como a controvérsia estabelecida com Ziembinski pontuou seus textos mais significativos dos primeiros anos. Mas, neste caso, a polêmica desenvolveu-se muito mais no sentido de qual "novo" teatro deveria ser exaltado e fomentado no Brasil; Decio pouco se ocupou nestes textos com a condenação ao "velho teatro" brasileiro. Os escritos fora da controvérsia com Ziembinski e que trazem um comentário mais extenso sobre a tensão entre o "velho" e o "novo" teatro datam de 1950. São as duas críticas escritas sobre *Liliom*, de Ferenc Molnar, na montagem da Companha Nacional Escola de Arte Dramática de São Paulo, sob direção de Alfredo Mesquita.

Decio é publicamente uma figura envolvida com o projeto da Escola de Arte Dramática da USP – é professor da casa – e o diretor da escola, Alfredo Mesquita, é seu amigo pessoal. Nos comentários a *Liliom*, o crítico se ocupa longamente da análise do texto e da montagem em si, buscando inseri-la no debate sobre modernização teatral. Para ele, a montagem de *Liliom* vincula-se "ao futuro do teatro paulista e brasileiro" (PRADO, 2001[1956], p. 132).

Esta frase revela não só a centralidade da relação de Decio com a EAD, mas também traz elementos sobre o entendimento de seu trabalho como crítico e a consciência sobre sua obra crítica. *Liliom* foi encenada por jovens estudantes da primeira escola dramática do país, escola estreitamente vinculada ao projeto do "novo" teatro brasileiro e na qual Decio, como professor, atua diretamente em duas frentes: por um lado, na consolidação da instituição; por outro lado, como um dos intelectuais que pensam o programa estético da Escola. Faz sentido, então, a urgência na publicação de *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, obra capaz de difundir e orientar mestres e estudantes na construção das bases da modernização teatral. O crítico exalta o esforço empreendido pela EAD na formação da nova geração, ancorado em moldes modernos. Segundo ele:

> Em dois anos de estudo, aprenderam a usar a voz, os gestos, o corpo, dominando os preceitos básicos da arte de representar. Desenvolveram ainda outras qualidades, tão imprescindíveis quanto aquelas: o espírito de equipe, o senso de disciplina, a compreensão do valor da direção e dos princípios teóricos do teatro (PRADO, 2001[1956], p. 131).

Ao reconhecer a importância da formação recebida pelos novos atores, Decio destaca também a competência da direção de Alfredo Mesquita, que corretamente conduziu a interpretação do texto e dirigiu os jovens: "A encenação de Alfredo Mesquita é um exemplo de

como o gosto de um diretor e a compreensão do espírito profundo de uma peça podem compensar a ausência de atores seguros e experimentados [...]" (PRADO, 2001[1956], p. 134).

O sucesso de *Liliom*, para Decio, deveu-se, no caso, a dois elementos corretamente conjugados: à *experiência* profissional de Alfredo Mesquita e, consequentemente, sua correta encenação, e à *inexperiência* dos atores. Quando se refere a Mesquita, Decio destaca primeiramente o fato de sua direção ter respeitado estritamente o texto: "em alguns momentos, é a própria peça de Molnar que temos diante dos olhos, autêntica, vivíssima" (PRADO, 2001[1956], p. 134). Além disso, elogia a maneira pela qual o diretor conduziu o trabalho com os atores, também em benefício da dramaturgia. A direção de Alfredo Mesquita, nesse sentido, acerta e se afina com o programa estético defendido pelo crítico: "Começamos a falar do espetáculo e retornamos inapelavelmente à peça. O que talvez não seja de admirar: em qualquer belo espetáculo, é o texto que sobressai, são os atores e elementos da representação que ficam em segundo plano, servidores submissos e indispensáveis da obra de arte" (PRADO, 2001[1956], p. 134).

Por um lado, a experiência de Alfredo Mesquita ao montar o "teatro literário" garantiu a qualidade do espetáculo. Por outro lado, a inexperiência do elenco também foi vista como positiva por Decio, pois foi analisada sob o recorte do conflito entre o "velho" e o "novo" teatro. Ao desenvolver seu ponto, Decio se remete aos "velhos" intérpretes. Para ele, "há atores que representam anos a fio o mesmo papel – são eternamente eles mesmos – sem que as plateias pareçam ressentir-se disso. É que o hábito de estar em cena, aperfeiçoado ao ponto de se tornar arte, supre todas as outras qualidades que lhes faltam" (PRADO, 2001[1956], p. 136). Este é um dos principais argumentos de Decio contra as práticas teatrais que ele julga ultrapassadas e que se perpetuavam no teatro nacional. Por isso, é importante para ele afirmar que os jovens atores de *Liliom*, justamente por partirem do nada, ou seja, por não possuírem os mesmos recursos da velha geração, já representavam um contraponto à cena teatral: "na sua falta [de recursos], [os jovens atores] não têm outra solução senão tomar o verdadeiro caminho de teatro: estudar o papel, aprofundar-se na sua interpretação, sentir, de fato, as emoções que devem simular" (PRADO, 2001[1956], p. 136).

Dessa forma, a inexperiência converte-se em algo positivo, pois prioriza a disciplina e a obediência necessárias à realização do teatro moderno, tanto no sentido do espetáculo como um todo, como também na perspectiva da própria arte da interpretação. Decio elogia o elenco pelo fato dele "[...] representar com o corpo todo e não somente com as mãos e com as palavras, como foi hábito, durante tantos anos, no nosso teatro" (PRADO, 2001[1956], p. 137). Há, portanto, em *Liliom*, um acerto de direção, por parte de Mesquita, e um avanço da técnica de

interpretação, orientado pelo diretor e corretamente executado pelos jovens atores. Neste sentido, o acerto dos atores, ou seja, o caráter moderno de sua interpretação, não se constrói isoladamente da figura do encenador. Ressalta-se, assim, que o trabalho dos intérpretes é compreendido aqui como a base do fazer teatral, afirmação fundamentada na hierarquia teatral defendida por Decio.

A Companha Nacional Escola de Arte Dramática de São Paulo também se destacou na crítica de Decio por trazer uma inovação para o teatro moderno em termos de convenção: o formato de arena. Na crítica à peça *O Demorado Adeus*, de Tenessee Willians, sob direção de José Renato, de 1951, Decio esclarece o leitor:

> Quem não ignora como as convenções teatrais têm variado através dos séculos, principalmente no que diz respeito à forma do edifício em que se realiza o espetáculo, nem desconhece como certas peças lucram com a proximidade entre ator e público, não pode se surpreender com esta inovação que, a exemplo do circo, coloca os atores no seio mesmo do público, e que ameaça se transformar numa verdadeira epidemia, nos Estados Unidos, começando agora a interessar os profissionais depois de ter conquistado os amadores (PRADO, 2001[1956], p. 138).

Na crítica, Decio registra a novidade do formato arena, mas também uma preocupação em salientar que qualquer inovação em termos de convenção teatral precisa ter uma correspondência estrita com o texto a que se vincula. Neste sentido, a arena foi vista no caso desta peça não somente como uma solução "desconhecida e inédita", fato que, por si só, não possui relevância. Os elogios por parte do crítico dizem respeito muito mais ao fato de a arena ter se adaptado "como nenhuma outra à natureza da peça" (PRADO, 2001[1956], p. 139).

A crítica negativa de Decio de Almeida Prado ao "velho" teatro é enunciada incisivamente, além de aprofundada, no comentário sobre a peça *Falta um Zero nesta História*, da Companhia Nacional Jaime Costa, em montagem de 1952. Logo no início de seu texto, Decio lança uma questão: "que elemento misterioso é esse que nos permite distinguir, com tanta facilidade, o velho do novo teatro no Brasil?" (PRADO, 2001[1956], p. 172). Em seguida, o crítico reconhece que há uma distância qualitativa entre o trabalho dos jovens atores, "de apenas vinte ou trinta anos", e as representações como as de Jaime Costa, que, segundo Decio, seriam cada vez mais raras na cena teatral brasileira. Num primeiro momento, tudo indica que o "elemento misterioso" a que Decio se refere é o estilo de interpretação. O crítico continua a desenvolver seu ponto e afirma que a resposta para sua pergunta não estaria na ausência de talento. Decio esclarece: "Talento não é privilégio de geração nenhuma e muitos dos nossos jovens atores estão bem longe de possuir a vocação inata de um Jaime Costa ou de um Procópio"

(PRADO, 2001[1956], p. 172-173). A resposta, então, o crítico apresenta numa longa explicação:

> A diferença, parece-nos, está essencialmente na maneira de conceber o teatro como espetáculo. Para os mais novos, crescidos dentro da disciplina imposta pelos encenadores estrangeiros, uma peça de teatro é um mecanismo em que cada personagem representa uma determinada função. A graça provém não deste ou daquele elemento funcionando separadamente, a seu bel-prazer, mas do modo perfeito com que todos eles se entrosam uns nos outros. A personagem, para começar, tem certa coerência, certa fisionomia especial e inconfundível. Daí a necessidade de estudá-la como se estuda um problema de psicologia, a obrigação de partir sempre do zero em relação a cada novo desempenho. Depois essas figuras unem-se para formar um todo homogêneo, lógico, onde não existe o acaso ou a improvisação. Tudo foi previsto pelo autor para alcançar o máximo resultado (PRADO, 2001[1956], p. 173).

Neste sentido, para Decio, o problema do "velho teatro" passa centralmente pelo entendimento sobre o trabalho do ator. Por isso, em diversos momentos de sua escrita, o crítico irá tratar do "velho teatro" analisando, especificamente, o intérprete. Isso se justifica pelo fato de alguns grandes atores de nossa cena teatral serem as expressões mais visíveis do teatro comercial. Se pensarmos que a função do encenador inexiste neste tipo de teatro, a principal atividade que emerge como expressão objetiva, palpável, do "velho teatro", é a do ator. Decio continua sua análise sobre a interpretação:

> Ora, para os nossos antigos atores, nada disto tem muito sentido. Cada qual procura ser engraçado da maneira que lhe é mais fácil e espontânea, não importando se as suas invenções pessoais mantém ou não a unidade da personagem ou da peça. Jaime Costa é sempre Jaime Costa como Procópio é sempre Procópio. [...] Assim se explica, por exemplo, o uso do 'caco', posto em geral dentro da peça da forma mais absurda. O arbitrário é mesmo uma das características mais fortes do nosso velho teatro (PRADO, 2001[1956], p. 173).

Mas o problema do "velho teatro" visto pela perspectiva dos atores tradicionais não residiria apenas na diferença acerca da representação. Percebe-se, na análise do crítico, que, se por um lado, o estilo ultrapassado de interpretação era algo que atingia todos os intérpretes da velha geração, por outro lado, os demais elementos de crítica não se aplicariam a qualquer ator, mas centralmente àqueles reconhecidos como o primeiro ator das companhias. É deles que Decio se ocupa neste texto, eles sim são o "elemento misterioso" de sua pergunta inicial. A crítica ao espetáculo de Jaime Costa tem como intenção denunciar o que o crítico considera serem os graves problemas do "velho teatro", apresentando ao leitor as diferenças de concepção entre o "velho" e o "novo" teatro.

O primeiro ator era a principal estrela de uma companhia (geralmente dava nome a ela – Jaime Costa, Procópio Ferreira) e apresentava uma posição privilegiada e de poder dentro da

cena teatral tradicional. Como não havia neste tipo de teatro a figura do diretor, o grande ator acumulava funções: podia ser o empresário, dono da companhia e aquele que, precariamente, selecionava o repertório e preparava as montagens. Sem uma concepção moderna que orientasse o trabalho, nas montagens tradicionais o primeiro ator assumia a centralidade tanto no débil processo de preparação quanto no espetáculo propriamente dito.[34] Para Decio, o acúmulo de funções do primeiro ator não indicava virtuosismo, mas sim, evidenciava a precariedade de nossa cena teatral, tão carente das funções especializadas que caracterizavam as montagens modernas. Sobre *Falta um Zero nesta História*, por exemplo, Decio ressalta:

> "O presente texto resulta provavelmente da adaptação de uma adaptação de uma adaptação, sendo o último adaptador, um tal Sr. Paulo Manhães, que outro não é senão o nosso Jaime Costa que, como vemos, além de representar e dirigir o espetáculo, ainda achou jeito de colaborar na peça e desenhar os cenários" (PRADO, 2001[1956], p. 174).

O teatro comandado pelos grandes atores viveu seu apogeu nas décadas de 1920 e 1930. A crítica de Decio a Jaime Costa data de 1952. É legítimo supor que o teatro tradicional também tenha se adaptado ao novo contexto de uma cena teatral em que convivem o "velho" e o "novo" teatro. Por isso, cabe atentarmos para o cerne da crítica de Decio neste momento. Se por um lado, neste texto, o crítico explica a concepção moderna de teatro, por outro lado, quando se trata de analisar o "velho" teatro e suas limitações, Decio concentra-se numa característica que considera altamente problemática e que persiste ao longo dos anos: o desrespeito ao texto teatral, ocasionado não necessariamente pela ausência de direção, mas por uma indevida atitude criativa que os primeiros atores exerciam.

O "caco"[35] representaria, sob esta perspectiva, a expressão de criação dos grandes atores em sua forma perniciosa. Arbitrário em relação ao texto, o "caco", entendido como "invenção pessoal", está associado à personalidade dos grandes atores. Dessa forma, independentemente de qual texto representem, os primeiros atores seriam sempre os mesmos. Esta é uma característica específica de figuras famosas como Jaime e Procópio, visto que não se faculta aos atores de importância "secundária" o direito ao improviso. A crítica de Decio revela que o "caco" sobrevive ao passar dos anos porque é a expressão de um *ethos* teatral que acompanha os grandes intérpretes do "velho teatro". Estes, mesmo se submetidos à disciplina de um diretor,

---

[34] Sobre este ponto, ver Faria (2013).

[35] Os "cacos" são "as falas e deixas improvisadas na hora do espetáculo que nada tinham a ver com o texto original encenado" (PONTES, 2010, p. 33).

mesmo que participem de uma montagem em moldes modernos, precisavam batalhar para se livrar desta marca.[36] O "caco", como expressão da criatividade desobediente, estaria fusionado e impregnado da personalidade dos grandes atores. Por isso, pouco importa a Decio se a peça faz sucesso, ou leva o público a rir; ela continua sendo a expressão do "velho teatro", que pouco inova em técnica e muito deseduca o público.[37] O "caco" expressaria a força de um estilo de representação: fascina as plateias, transita entre o imponderável, o riso... Não poderia ser encarado apenas como uma anedota pertencente ao vasto mundo das vaidades artísticas; seria necessário ao teatro moderno combatê-lo seriamente enquanto prática.

A condenação do uso do "caco" é exemplar na medida em que evidencia como Decio, em diversos momentos, irá entender o ator como uma figura que precisa ser domada, controlada, cabendo ao diretor (uma função presente no teatro moderno) realizar esta tarefa. Ao comentar a peça *Assim É (Se Lhe Parece)*, espetáculo do TBC de 1953, sob direção de Adolfo Celi, Decio elogia a capacidade do diretor de trazer unidade à peça "dobrando" os atores:

> A direção de Celi esconde as dificuldades vencidas, mas é, de fato, de um incomparável virtuosismo técnico. Porque, afinal de contas, uma coisa é dominar a luz e a marcação, elementos materiais, exteriores ao homem, que se deixam vencer docilmente pela nossa vontade e imaginação, e outra é lidar com o ator, a matéria-prima da representação, aquela que, por sua natureza, mais resiste ao encenador, obrigando-o a aceitá-la tal qual é, com todos os seus tiques de personalidade, com todas as suas características físicas e morais, impondo-se em vez de obedecer. Celi, trabalhando e dobrando os atores como nunca conseguira antes, arrancando, de cada um, uma pessoa que nada tem de comum com a personalidade real do intérprete, atinge agora o seu ponto de maior maturidade (PRADO, 2001[1956], p. 302).

A crítica de Decio aos espetáculos, como vimos até agora, aborda os diferentes elementos das montagens – texto, direção, interpretação, cenografia etc. Se pensarmos nos termos do conflito entre "velho" e "novo" teatro, é possível problematizar o espaço que Decio destina à análise da interpretação dos atores. A princípio, podemos afirmar que este destaque

---

[36] Decio salienta a dedicação de alguns atores da velha geração quando estes se esforçam para representar em moldes modernos. É o caso da crítica à *Morte do caixeiro-viajante*, de 1951, em que reconhece que Jaime Costa está muito bem em cena, "comovente mais pela indiscutível sinceridade do intérprete do que pela técnica" (PRADO, 2001[1956], p. 166); em 1954, sobre o trabalho de Nicette Bruno, afirma: "Cada novo espetáculo seu [de Nicette Bruno] significa, em geral, uma pequena vitória sobre si mesma, um pequeno triunfo na luta contra a falsidade teatral – e em tais casos o que interessa propriamente é a continuidade da evolução" (PRADO, 2001[1956], p. 206). Por fim, sobre *O Canto da cotovia*, peça de 1955, e a atuação de Maria Della Costa: "[A atriz] Estudou, submeteu-se, voluntariamente, assim que pôde, à disciplina de um encenador, fazendo questão de criar uma companhia baseada, não na exaltação de sua pessoa, mas no valor do conjunto" (PRADO, 2001[1956], p. 228).

[37] Quando Decio comenta *Essa Mulher é Minha*, de Raimundo Magalhães Jr., em 1952, afirma que a peça "é Procópio – Procópio, todo Procópio e somente Procópio". Definição pejorativa, claro, apesar de o crítico reconhecer que "São Paulo andava saudoso de Procópio, essa é que é a verdade" (PRADO, 2001[1956], p. 80).

se justificava pelo fato de os atores evidenciarem facilmente os elementos do "velho" e do "novo" teatro. Assim, atores e atrizes seriam capazes de trazer no corpo, na dicção, no gesto, o erro ou o acerto do espetáculo. Seriam, neste sentido, a expressão última e escancarada de falhas que, vistas pelo programa estético de Decio, ocorreriam num efeito cascata: o desrespeito ao texto, a ausência/falha de direção (concepção cênica), o erro na composição psicológica das personagens.

A análise das críticas de Decio, no entanto, nos permite entrever um crítico profundamente envolvido com o trabalho dos atores. Muito além de uma relação ilustrativa, em que o trabalho do intérprete serviria ao crítico para comprovar tal ou qual erro de concepção, a arte da interpretação, para Decio, é um dado de tanta importância que o faz, inclusive, deixar um pouco de lado a rígida hierarquia de sua estrutura textual, fundamentada na sua filiação a uma também rígida hierarquia dos elementos teatrais.[38] Em *Apresentação...,* a análise do trabalho de três atrizes pode ser útil para pensarmos a importância dos intérpretes e a maneira pela qual sua atividade mobilizava o crítico, seja pelo assombro, seja pelo encantamento: Alda Garrido, Dercy Gonçalves e Cacilda Becker.

Em 1952, Decio publica uma crônica sobre Alda Garrido. Na verdade, o texto deveria ser sobre a montagem de *Mme. Sans Gêne*. A crítica, no entanto, não possui como título o nome da peça, mas intitula-se "Alda Garrido". Por que, naquele espetáculo, falar da atriz significa falar de toda uma tradição teatral que Decio combatia. Criticar o que Alda fez, seria criticar todo um gênero que teimava em sobreviver. Decio escreve um comentário brevíssimo sobre o texto, indicando apenas tratar-se de uma comédia francesa datada. A tônica de sua análise é o trabalho da atriz. Logo no início, o crítico relata brevemente sua trajetória no teatro de revista, a passagem pela chanchada e o significado, para ele, da montagem analisada: "*Mme. Sans Gêne* representa uma tentativa para tornar Alda Garrido artisticamente digna e respeitável, como qualquer outra atriz. Ora, é possível desejar tudo a Alda Garrido, menos que se torne artisticamente respeitável e digna" (PRADO, 2001[1956], p. 351). A dureza dos termos utilizados por Decio tem como objetivo comprovar sua tese de que Alda Garrido não é uma

[38] Flávio Aguiar (1997) apresenta uma contribuição importante sobre a relação de Decio com o trabalho dos atores. Aguiar sinaliza como, tanto na obra crítica como histórica de Decio, a relevância dada aos atores não contradiz suas premissas estéticas. Para Aguiar, "quem ficar nas aparências, ao ler os textos de Decio, escritos com a discrição já assinalada aqui, poderá imaginar que Decio privilegia o texto, ou o repertório, às vezes em detrimento do espetáculo, como se fora um aristotélico ao pé da letra ou um clássico da letra ao pé. Mas neste caso como se explicaria que esse crítico historiador tenha analisado com tanta persistência a atividade de atores como João Caetano, Procópio Ferreira, apenas para citar aqueles que deram nome a livros autônomos? [...] O que Decio privilegia é a análise da *ação*, porque é pela análise dela que somos levados ao caminho de se contemplar aqueles movimentos profundos da história e da cultura, sem perdermos de vista as peculiaridades do texto, do espetáculo e do contexto em que tudo se dá" (AGUIAR, 1997, p. 246/247).

atriz. Segundo o crítico, "atriz é alguém que se especializa em não ser nunca duas vezes a mesma pessoa. Alda Garrido não tem nada disso: os seus recursos de técnica teatral, de caracterização psicológica, são dos mais precários" (PRADO, 2001[1956], p. 351). Se Alda Garrido possui alguma virtude, ela não se explica na perspectiva do "novo" teatro; se ela não possui técnica, o crítico afirma que ela tem, como os demais grandes atores da velha geração, algo mais raro: "uma personalidade genuinamente cômica" (PRADO, 2001[1956], p. 351). Como vimos, para o crítico, esta característica estaria totalmente fora da perspectiva de trabalho do teatro moderno. Neste sentido, Decio propõe uma saída para que Alda Garrido conseguisse "preservar sua originalidade artística". O autor explica como isso seria possível:

> Todos deveriam conspirar não para constrangê-la, não para reduzi-la à medida comum, não para inibi-la sob falsos pretextos artísticos, mas, ao contrário, para libertá-la, para facilitar ao máximo a plena expansão da sua maneira de ser, único modo de ajudá-la a realizar algo de autenticamente seu. O ideal, no caso, seria encontrar um autor e um diretor que a compreendessem a fundo, escrevendo e dirigindo-a tendo em vista as peculiaridades do seu temperamento de atriz, temperamento constituído por uma parte de vulgaridade popular e três partes de extravagância pura e simples (PRADO, 2001[1956], p. 352).

Em 1954, a crítica negativa de Decio se volta contra outra atriz: Dercy Gonçalves. Os termos de Decio se mantêm na análise da peça *Uma certa viúva*, e o crítico ironicamente intitula sua crônica de "Uma certa Dercy". O argumento presente na citação acima referente à Alda Garrido também está presente no texto sobre Dercy Gonçalves, inclusive, com novos desdobramentos. O crítico é enfático ao afirmar que o trabalho realizado por Dercy, assim como vimos em Alda Garrido, não poderia ser comparado ao trabalho de interpretação fundamentado numa perspectiva moderna, pois seria de outra natureza. O crítico salienta sobre este ponto:

> Dercy, por exemplo, ainda não se desprendeu da revista – e para o seu bem não deverá se desprender nunca. No dia em que aprender a representar como as outras, normalmente, estará liquidada. Passando para a comédia, continua uma atriz engraçada, às vezes engraçadíssima, mas tudo o que há nela de bom pertence ao imprevisto, ao impremeditado, ao extemporâneo – não a peça (PRADO, 2001[1956], p. 353-354).

Ao considerarmos as duas citações, sobre Alda e Dercy, escritas por Decio com um intervalo de dois anos, perceberemos o desenvolvimento de um argumento. Se tomarmos a citação sobre Alda Garrido isoladamente, teremos, a princípio, a impressão de que Decio se contradiz em sua análise: primeiro, afirma categoricamente que Alda nem poderia ser considerada uma atriz; logo depois, afirma que lhe falta uma direção e um texto que lhe permitam exercer plenamente toda sua comicidade. No texto sobre Dercy Gonçalves, o

conselho é semelhante: ela nunca deve abandonar a revista, e afirma: "Seria mais justo, talvez, melhorar a revista, dar-lhe o que ela ainda não possui, sem renegá-la de todo" (PRADO, 2001[1956], p. 353).

A leitura associada destas passagens permite-nos compreender a crônica de Decio sobre Alda Garrido para além do contraditório. No caso, apesar de Decio reafirmar que "em arte, nunca é demais repeti-lo, não há gêneros superiores e inferiores" (PRADO, 2001[1956], p. 353), torna-se evidente que o teatro moderno é para ele superior – até porque Decio claramente se posiciona a favor dele, é um militante. Na crônica "Alda Garrido", a crítica que Decio faz à atriz é tão dura que, ao afirmar que ela precisa de profissionais que a permitam explorar livremente seu estilo, a impressão que se tem é que o autor está recorrendo a um artifício meramente retórico com o intuito de amenizar a acusação feita anteriormente (de que Alda não era uma atriz). Mas quando lemos seu texto sobre Dercy Gonçalves, percebemos que o seu argumento não é retórico. O ponto aqui é que o fato de Decio enfatizar que Alda e Dercy precisam permanecer na revista, na chanchada, nos gêneros considerados populares, demonstra que elas ameaçam o teatro moderno ao cruzar as fronteiras entre o "velho" e o "novo" teatro: zombam de seus critérios, subvertem suas hierarquias, anarquizam o palco. São um perigo para o teatro moderno, nem tanto por não possuírem a técnica moderna, mas porque ousaram estar fora do seu lugar. Decio afirma sobre Dercy: "Todo o espetáculo é uma luta desigual entre a intérprete e o texto, em que este faz triste figura. A peça procura resistir, aqui e ali, discretamente. Mas a atriz destrói todos os efeitos, dramáticos ou cômicos [...] e não poderia fazer por menos, se quisesse subsistir" (PRADO, 2001[1956], p. 354).

E, no limite, o risco que atrizes como Alda Garrido e Dercy Gonçalves representam é que elas, no fundo, seriam capazes de "abrasileirar" nosso teatro moderno. Considerando toda a defesa que Decio empreende do teatro moderno francês de Copeau e Jouvet, entende-se, portanto, a dureza dos termos para desqualificar o trabalho de Alda, Dercy e de todos os grandes atores da velha geração. Ainda referindo-se a Dercy Gonçalves, o crítico conclui:

> Dos destroços da peça e da direção, surge alguma coisa que tem tanto de britânico quanto o Grande Otelo de bailarina russa: uma graça brasileiríssima, que nos vem, em primeira mão, do circo, da bufonaria das ruas, e que frequentemente nos surpreende pela comicidade, pela espontaneidade e autenticidade da invenção popular, se não pelo espírito (PRADO, 2001[1956], p. 354).

Em meio a uma avaliação tão rígida, vê-se que a "graça brasileiríssima", composta de "comicidade", "espontaneidade" e "autenticidade" surpreende o próprio crítico. Essa tensão Decio não resolve; se ele não nega que é por vezes tomado por esse "espírito", não o reconhece

com algo positivo, não o apresenta ao leitor em seus próprios termos. A nossa "graça brasileiríssima" é definida aqui em comparação ao "novo" teatro, moderno; vista na perspectiva da negação, é entendida muito mais como destruição – do texto literário, da direção, da unidade da montagem – do que criação. Esta avaliação de Decio sobre o teatro popular acaba por resvalar a própria discussão sobre identidade nacional. Vale destacar, sob este aspecto, a única crítica presente no livro sobre Procópio Ferreira, escrita em 1952 na análise da peça *Essa mulher é minha*, de Raimundo Magalhães Jr.:

> "Para quem já o conhece de velho, não há propriamente novidade: o seu repertório de graças é sempre o mesmo. Mas para quem nunca o viu, que deslumbramento não devem ser aquelas inflexões em que o tom propositadamente hipócrita da voz desmente a compunção das palavras, aquele revirar de olhos que ao mesmo tempo finge esconder e denuncia tanta incontida malícia, aquele jogo de cadeiras, de ombros, dois ou três passos de uma improvisada dança que é igualmente um negaceio de corpo e uma ameaça de capoeira, enfim todas as inconfundíveis peculiaridades desse ator que é um epítome vivo e palpitante da nossa malandragem popular – traço certamente menor, mas não desprezível da nossa índole nacional" (PRADO, 2001[1956], p. 80).

Mais uma vez, o texto de Decio concentra-se na força da personalidade do ator. Vale ressaltar que suas críticas sobre as atuações de Procópio Ferreira, Jaime Costa, Alda Garrido e Dercy Gonçalves apontam para a existência de características muito semelhantes compartilhadas pelos artistas. Mas, em nenhum momento, Decio se propõe a pensar estas semelhanças como sendo o indício da existência de uma "escola de interpretação", em sentido informal, presente no país, com origem em diferentes "tradições do cômico, como o circo e outras fontes populares" (PEREIRA, 1998, p. 34). Quando a crítica de Decio confere a estes atores algo para além do talento nato ou de sua personalidade especial, quando reconhece a presença de um elemento externo ao indivíduo, este elemento é a malandragem, a expressão de uma índole nacional problemática.

Como se contrapor a essa força, a essa vivacidade brasileira? O teatro moderno no Brasil seria capaz de criar, sob os pressupostos europeus que o referenciavam, uma figura tão potente como as de Procópio Ferreira, Jaime Costa, Alda Garrido e Dercy Gonçalves? A resposta contundente, Decio de Almeida Prado formula em 1950, em diferentes comentários sobre as atuações de Cacilda Becker. O trabalho da atriz se apresenta no livro, ao lado da figura de Ziembinski, como um paradigma para o teatro moderno nacional.

Em *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, o ano de 1950 foi rico no comentário sobre grandes atuações e influenciou a própria escrita de Decio, apontando para um redimensionamento do lugar de importância que os intérpretes ocupavam em seus textos. Além dos comentários ao trabalho de Cacilda Becker, as críticas à atuação de Jean-Louis Barrault, do

mesmo ano, também podem ser pensados neste momento como expressões dessa valorização do trabalho dos atores.

No caso de Cacilda Becker, sua atuação em três peças, todas no ano de 1950, dão conta de mapear o encantamento de Decio com seu trabalho. No mês de janeiro, estreava *Entre Quatro Paredes*, texto de Jean-Paul Sartre e montagem do TBC, sob direção de Adolfo Celi. Decio enfatiza em sua crítica que Cacilda Becker possui a marca fundamental que deve caracterizar o trabalho do ator moderno: tornar-se sempre outro, submetendo, assim, sua personalidade à personagem teatral. O crítico destaca:

> Para Cacilda Becker, também o drama de Sartre constituía uma árdua prova: Cacilda não tem nem o físico nem o tipo de voz ideal para o papel de Inês. Não poderia, portanto, impor-se pela mera presença, por essa afinidade entre a personagem e a atriz, entre a criatura de ficção e a criatura de carne e osso, que significa muitas vezes metade do êxito. *Representar, entretanto, é superar com o espírito tais dificuldades, é forçar vitoriosamente os limites da própria personalidade*. Não é de surpreender, pois, que ela nos tenha dado o desempenho mais seguro da peça, extraordinário como firmeza e homogeneidade, progredindo dramaticamente do primeiro ao último minuto (PRADO, 2001[1956], p. 247, grifo nosso).

Já em agosto de 1950, Cacilda Becker atua em *O Anjo de Pedra*, texto de Tenessee Willians com direção de Luciano Salce. Nesta montagem, a atriz impressiona por sua atuação e Decio afirma que "Cacilda faz-nos esquecer que estamos no Brasil, que o nosso teatro é jovem e inexperiente, oferecendo-nos uma dessas raríssimas ocasiões em que a crítica se pode colocar sem medo no plano do teatro universal" (PRADO, 2001[1956], p. 253). Mais uma vez, Decio retoma o argumento de que um intérprete precisa de humildade para "se apagar" com o objetivo de criar personagens, assim como fazem, primeiramente, os autores (PRADO, 2001[1956], p. 253).

Mas o comentário mais expressivo de Decio sobre o trabalho de Cacilda Becker será publicado um mês após o elogio a *O Anjo de Pedra*; é a crítica a *Pega-Fogo*, peça que compunha o programa do Teatro da Segunda-Feira, dirigida por Ziembinski. A interpretação de Cacilda Becker para o menino Pega-Fogo faz Decio subverter o que ele chama de "hierarquia natural do teatro" (PRADO, 2001[1956], p. 262), não só colocando o comentário sobre a atuação de Cacilda antes da análise do texto, como dando-lhe grande relevância. Esta inversão não acontece de modo algum por um demérito do texto de Jules Renard, mas sim pelo arrebatamento que a atuação de Cacilda causou no crítico:

> A grande triunfadora da segunda peça – e da noite – foi Cacilda Becker. A todos tinha parecido que a Alma Winemiller de *O Anjo da Pedra* havia marcado o ponto mais alto de sua carreira e que, pelo menos tão cedo, não seria possível ir mais longe. *Poil*

> *de Carotte – Pega-Fogo* na tradução de Nonnemberg – veio mostrar como estávamos equivocados ao admitir limites para Cacilda (PRADO, 2001[1956], p. 262).

O trabalho de Cacilda tanto em *O Anjo da Pedra* quanto em *Pega-Fogo*, para Decio, proporcionou a chance de nosso teatro moderno atingir o nível do melhor teatro produzido em outros países. Decio aponta a maturidade do trabalho da atriz, que o surpreendeu ao demonstrar diante do público "imensas possibilidades", "ainda mais vastas e profundas" do que o crítico poderia supor (PRADO, 2001[1956], p. 262). A partir deste ponto, Decio busca compreender quais são os elementos que compõem a figura de Cacilda e justificariam tamanha força:

> O mais admirável é que essa extraordinária ascensão nada deve ao acaso. O dom inato, a vocação, representaram, naturalmente, o seu papel básico e indispensável servindo como ponto de partida. Mas o resto foi obtido por uma força de vontade e por um amor ao teatro como não podem existir maiores (PRADO, 2001[1956], p. 262).

Neste ponto, Decio está não somente destacando as qualidades de Cacilda, mas também buscando o fundamento delas. O que a singulariza, de acordo com o crítico, não é seu talento nato, é algo a mais, é o seu esforço. Cacilda Becker pode ser pensada como paradigma do ator moderno, na medida em que soma às aptidões pessoais o trabalho árduo: a atriz abafa sua personalidade, submete-se, desaparece, com o intuito de fazer emergir o texto, o teatro. Há um trabalho para chegar a um resultado. Diferentemente do que Decio descreve sobre os grandes atores do "velho teatro", que possuem vasto talento, autenticidade e comicidade incríveis, características pessoais que não se afetavam pelo fazer teatral. Para o crítico, o esforço de Cacilda era tão grande que lhe consumia fisicamente:

> Não é sem emoção que há dois anos São Paulo acompanha a carreira dessa mulher, na aparência tão frágil, que se vai consumindo pelo teatro diante dos nossos olhos, emagrecendo de papel a papel, à medida que mais se afina a sua arte. Cacilda vive do teatro e para o teatro, a ponto de se ter reduzido materialmente, pela sobrecarga de trabalho, pela exaustão física, a um vibrante feixe de nervos, como se a atriz dispensasse tudo que não constitua matéria para sua arte, tudo que não seja sensibilidade e energia nervosa (PRADO, 2001[1956], p. 262).

O trabalho da atriz, neste sentido, caracteriza-se por um movimento contínuo de esvaziamento e preenchimento. O despojamento de sua personalidade é exigido para que a cada nova personagem Cacilda preencha-se pelo texto. E, quando ela mais desaparece, quanto mais plena de teatro a atriz se faz, mais elevado o nível teatral que alcança. Esse contínuo preencher-se também é sempre um novo; não só porque cada texto pressupõe um novo início, mas na interpretação da mesma personagem, a cada apresentação, Cacilda era capaz de inovar. Decio

ressalta ainda que este dinamismo presente no trabalho de Cacilda operava no sentido do "aprofundamento e revelação psicológica da personagem" (PRADO, 2001[1956], p. 264). Todos estes elementos justificariam o deslumbramento do crítico:

> [a atriz, que] obrigada a se repetir noite após noite, acha jeito de não se mecanizar nunca. Cacilda é sempre *Pega-Fogo*, mas nunca exatamente o mesmo *Pega-Fogo*. Os traços psicológicos fundamentais, aqueles que delimitam a personagem, permanecem, está claro, inalterados; o tom, porém, varia imperceptivelmente de espetáculo para espetáculo, indo do quase adocicado até o ultra-sêco, o primeiro porventura mais próximo da sensibilidade do grande público, o último da de Jules Renard (PRADO, 2001[1956], p. 264).

Por fim, afina-se à perspectiva pela qual Decio pensa o trabalho de Cacilda Becker o comentário ao Hamlet interpretado por Jean-Louis Barrault, na temporada de 1950 da companhia homônima. Decio tece muitos elogios à interpretação de Barrault, que o fez, inclusive, "reexaminar a própria essência da arte de representar". E, mais uma vez, o crítico explicita o que espera de um ator moderno:

> O que pedimos ao intérprete, como a própria palavra enuncia, é uma concepção do papel e, se possível, uma concepção pessoal, que redescubra o sentido primitivo do texto, sepultado sob a tradição e as interpretações dos eruditos. [...] Sem nenhum didatismo, sem nenhum truque de apresentação [deve ser capaz de tornar] claríssima uma peça que, mesmo na leitura, nem sempre o é (PRADO, 2001[1956], p. 321).

Nas análises de Decio sobre o trabalho de Jaime Costa, Alda Garrido, Dercy Gonçalves e Cacilda Becker observa-se a continuidade de um argumento de fundo. Em primeiro lugar, percebemos que nos textos sobre estes atores, Decio mobiliza a discussão sobre a personalidade. No caso dos atores representantes do modelo do "velho teatro", eles estariam associados a uma personalidade indomável, que não se subjugaria ao texto e às orientações da direção. A princípio, pode parecer que este argumento da personalidade se aproxima daquele desenvolvido por Decio a respeito de Ziembinski. No entanto, consideramos que o uso da palavra personalidade, nestes dois casos, assume conotações diversas. Quando Decio trata da "personalidade extraordinária" de Ziembinski, vemos sua discussão muito próxima da ideia de artista individualista que Mário de Andrade desenvolve. Mas no caso dos atores de teatro, e incluímos também Cacilda Becker, não nos parece que a personalidade se aproxima de uma noção de individualismo. Nosso ponto é que Decio, ao analisar o trabalho dos intérpretes brasileiros, recorre a um expediente que demonstra afinidade com o ideal de Bildung, entendido

como o processo de aperfeiçoamento individual que é possível através do contato e da incorporação de elementos externos e objetivos à subjetividade individual.[39]

No plano de análise mais amplo dos processos de modernização do teatro brasileiro (e tomando como referência a fase de 1946-1955), entendemos que as posições defendidas por Decio caminham em sentido contrário ao proposto pela ideia de Bildung, na medida em que o crítico propõe uma ruptura com o passado teatral e imediata incorporação de elementos externos para a efetiva modernização de nosso teatro. Mas no plano dos indivíduos e das subjetividades que atuam na modernização, Decio considera possível que nossos atores, por exemplo, aperfeiçoem sua dimensão subjetiva em contato com as técnicas e os instrumentos modernos que chegam até nós pelas mãos dos estrangeiros. Esta perspectiva é capaz de elucidar, por exemplo, a posição de Decio sobre os atores do "velho teatro". A grande personalidade destas figuras não seria o principal problema; Cacilda Becker, considerada por Decio a maior atriz moderna, era dona de uma personalidade igualmente marcante. A polêmica não se explica, também, por falta de talento; em diferentes momentos, Decio afirma que os atores do "velho teatro" possuem até mais talento do que os atores modernos. A ruptura de Decio com os grandes atores do "velho teatro" se dá pelo fato destes se recusarem ao aperfeiçoamento individual através do contato e, principalmente, da interpenetração entre as dimensões subjetiva e objetiva do teatro (contexto de modernização). A ênfase da análise sobre o "velho teatro" recai em seus grandes atores, justamente porque eles são o elemento que, dotado de subjetividade, seria capaz de transformação. Mas como a prática dos grandes atores do "velho teatro" indica uma recusa a efetivar esse aperfeiçoamento, estes se tornaram o alvo das críticas mais duras de Decio.

O exemplo contrário ao de Jaime, Procópio, Dercy e Alda, é o de Cacilda. A descrição que Decio faz do trabalho da atriz demonstra que ela assume uma postura de "cultivo", em sentido simmeliano, de sua arte, que pode ser observada ao longo do tempo. A atriz, neste sentido, completou o movimento da "cultura", unindo seus pólos objetivo e subjetivo e, portanto, incorporando em si o objeto e tornando-se um sujeito mais rico, no sentido de uma subjetividade enriquecida (WAIZBORT, 2006, p. 119). Além de se movimentar no sentido do aperfeiçoamento pessoal, Cacilda ainda se torna exemplo notável de "cultivo de si", na medida em que consegue preservar suas particularidades diante da intervenção de elementos externos (NAVES, 1998, p. 57). E, por fim, todo o "cultivo" empreendido pela atriz ganha mais um crivo

[39] Sobre a tradição romântica alemã, ver DUARTE (2005). Sobre e a noção de "cultivo", ver SIMMEL (1971) e WAIZBORT (2006). Sobre a influência do ideal de Bildung no movimento modernista brasileiro, especificamente na música, ver NAVES (1998).

de legitimidade por se subjugar aos preceitos da modernização teatral, o que confere uma força notável ao seu aperfeiçoamento individual no contexto da modernização do teatro brasileiro.

Outro ponto também merece destaque nas análises de Decio sobre os atores. Os intérpretes modernos – em sua perspectiva – deveriam emocionar as plateias. Este tema em Decio apresenta uma conexão com as reflexões de Louis Jouvet acerca do trabalho dos atores modernos. Pouco antes da sua morte, em 1951, Jouvet deixou anotado nos esboços de uma conferência (de 1948), aspectos importantes sobre sua concepção de atuação. Na passagem abaixo, chama atenção para a prioridade da sensação sobre a razão:

> As sensações internas constituem aqui o intelectual do homem "porque todas as coisas que existem no espiritual são adequadas às sensações".
> Pelo sensual abre-se a via do entendimento.
> Há, antes de tudo, um sentido corporal.
> Para o comediante só o sensual é perceptível (JOUVET, [s./d], p. 26-27).

Podemos notar como no caso de Cacilda e Barrault, o crítico faz referência a um processo de "aprofundamento psicológico", ou à busca pelo ator do "sentido primitivo" do texto. Há, desse modo, o entendimento da emoção como expressão última do trabalho do ator, cuja manifestação teria lugar no palco.

Mas a emoção mobilizada pelo ator moderno diferiria daquela produzida na plateia pelos atores do "velho teatro". Na perspectiva de Decio, figuras como Jaime Costa, Alda Garrido e Dercy Gonçalves trariam a emoção à cena diretamente da sua personalidade; uma emoção que não passaria por nenhum filtro, que não se permite nenhum aperfeiçoamento. Já a emoção mobilizada pelos atores modernos em cena não poderia irromper de maneira livre, ou seja, vir diretamente da personalidade dos atores. O teatro moderno necessitaria da mediação da técnica, da direção, para garantir que a emoção se curve ao texto teatral e à proposta cênica.[40]

---

[40] Esta discussão nos remete às premissas do trabalho do ator para Stanislávski, encenador que pensou a relação entre técnica teatral e emoção na perspectiva de um trabalho de criação de personagens no plano psicológico. Viver um papel, no sentido que Stanislávski dá ao termo, associava-se a um trabalho de pesquisa e investigação do ator capaz de desencadear processos internos, subconscientes, e de adaptá-los "à vida espiritual e física" do personagem (Stanislávski, 2010, p. 42-43). O processo de criação se inicia, então, de um exercício, por parte do intérprete, de criação de uma vida espiritual para o personagem, de experimentação de sentimentos. Stanislávski identifica como motores da vida psíquica dos indivíduos os sentimentos, a mente (ou intelecto) e a vontade. No caso da preparação dos atores, os sentimentos seriam importantes na medida em que são capazes de despertar o que Stanislávski chama de "equipamento corporal de expressão" dos intérpretes. Em segundo lugar, estaria a mente ou intelecto, como responsável por iniciar e dirigir a criatividade. O terceiro motor da vida psíquica seria a vontade, como anseio capaz de pôr em movimento o processo de criação (Stanislávski, 2010, p. 289-292). O encenador defende que é necessário haver um equilíbrio entre os três elementos, no entanto, claramente os subjuga a uma noção de criatividade que valoriza o lado emocional. Sobre este aspecto, vale ressaltar que o próprio encenador identifica em seu método a presença de um dilema da criação, surgido da relação entre consciente e subconsciente na preparação do ator. Se a verdadeira interpretação preconiza o trabalho com os sentimentos do ator, há nessa atividade uma grande carga intuitiva e uma relevância de processos subconscientes. No entanto, por mais que Stanislávski considere este caminho valoroso, ele reconhece que o ator não pode simplesmente ser levado pela intuição, já que esta pode o iludir, conduzindo-o ao erro durante a

* * *

O recorte proposto neste capítulo permitiu apresentar um conjunto de elementos que fundamentam as críticas de Decio de Almeida Prado sobre o teatro. As tensões acerca dos caminhos possíveis para o teatro moderno, presentes nos textos sobre Ziembinski; a exaltação do "novo" teatro e a condenação do "velho" teatro, incluindo, nesta dimensão de análise, a avaliação do trabalho dos atores, tanto da antiga como da nova geração, nos permitem múltiplas possibilidades de análise. Um ponto de destaque importante que caracteriza a leitura de *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno* é o fato de não encontramos discursos dissonantes aos de Decio. O discurso hegemônico caracteriza sua interpretação das montagens teatrais e a recorrente explicitação e defesa de seu programa estético. A ausência de conflito no texto de Decio pode ser pensada sob dois aspectos complementares.

Em primeiro lugar, é um indício de como a cidade de São Paulo não era o principal palco das controvérsias sobre teatro; o lugar onde este debate se dava de forma mais acalorada era o Rio de Janeiro. Os conflitos e tensões tinham espaço privilegiado na capital já no início da década de 1940. Victor Hugo Adler Pereira (1998) esmiúça a presença de diversas figuras: a velha guarda do SBAT (Sociedade Brasileira de Autores de Teatro) e os novos dramaturgos; a forte presença dos grupos amadores, as companhias profissionais de comédia e o teatro de revista; os atores-empresários; os críticos e, não menos importante, os agentes do Estado. As discussões se davam sobre diferentes temas, centralmente, os critérios de financiamento público do teatro (e a gradativa preferência pelas companhias que encenavam o repertório europeu de elite) e a censura oficial (PEREIRA, 1998, p. 37). Algumas questões, como a avaliação do público em termos de recepção das peças, se faziam presentes nas duas cidades.

No entanto, o que poderia diferenciar o debate em São Paulo é o fato de a cidade não ser o centro cultural do país, resultando numa menor polarização entre os setores que

---

atuação. É neste ponto que surge o dilema de Stanislávski: "espera-se que criemos por inspiração e, entretanto, parece que só podemos utilizar esse subconsciente por meio do nosso consciente, que o mata" (2010, p. 42). Na tentativa de solução do dilema, Stanislávski constrói um método que almeja uma saída indireta ao trabalhar elementos que estão sujeitos ao consciente e à vontade mas que, segundo o encenador, seriam capazes de agir sobre "processos psíquicos involuntários" (2010, p. 42). Stanislávski resume em um dos princípios norteadores de seu trabalho a resolução do conflito consciente/subconsciente na atuação: "criatividade inconsciente, por meio de técnica consciente" (2010, p. 80).

compunham a cena teatral da cidade. A presença dos grupos amadores é importante, mas o conflito com o "velho" teatro não se dá com a mesma força que no Rio de Janeiro. Os amadores de São Paulo praticamente atuam sobre terra limpa. A "praça" teatral em São Paulo é fraca; os grupos profissionais passam pela cidade em temporada, pois o centro cultural do país é o Rio de Janeiro. Em São Paulo, ao invés do financiamento público para os grupos, a tônica é a presença de um mecenato cultural importante. Neste sentido, o conflito se dilui, já que o empreendimento do teatro moderno corresponde ao esforço de uma juventude de classe média intelectualizada aliada ao financiamento por uma elite interessada no refinamento cultural da cidade. Neste contexto, é possível compreender Decio de Almeida Prado e sua posição privilegiada de porta-voz da modernização.

Em segundo lugar, não apenas a posição que Decio ocupa é especial, mas suas premissas estéticas se coadunavam fortemente com o desejo de modernização do teatro. Mesmo que consideremos que as premissas do "teatro literário" defendido por Decio conviviam com outras expressões do teatro moderno, de maneira geral, sua defesa do teatro moderno encontrava bastante adesão. O momento era de exaltação das montagens modernas, e as análises de Decio, ao valorizar as premissas modernas da encenação teatral a partir de um viés europeizado, estariam de acordo com o momento cultural.

Desta forma, fica fácil entender como as vozes dissonantes simplesmente não aparecem. Este contexto permite que o texto de Decio surja imponente, mapeando os acontecimentos teatrais de São Paulo e construindo classificações sobre o teatro.[41] Tão importante quanto o que pode ser lido (o grande elogio de Decio ao teatro moderno), suas críticas evidenciam, pelas margens, pelo não dito, um conjunto de elementos ricos à nossa análise.

O teatro tradicional aparece, é verdade. Em várias críticas, Decio se ocupa das montagens e da atuação dos grandes atores representantes do "teatro para rir". Quando afirmamos que ele aparece pelas margens, ou na dimensão do que não foi dito, queremos dizer que este teatro não é valorizado em seus próprios termos. Se a visão que orienta a análise de Decio é europeizada e propõe uma ruptura com o passado teatral; se o próprio título do livro enuncia o "teatro brasileiro moderno", os gêneros populares são sempre abordados em negativo, em segundo plano; são o reverso do espelho pelo qual Decio observa o teatro moderno.

---

[41] É importante lembrarmos que São Paulo contava ainda com outro crítico, Miroel Silveira, responsável pelas colunas publicadas nos jornais *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde* e *Folha da Noite*, entre 1947 e 1957. Suas críticas dispunham de um espaço menor no jornal e caracterizavam-se por uma postura declaradamente socialista. Em seu livro *A outra crítica*, Miroel Silveira afirma: "A primazia das imposições econômicas precisa ser confessada e reconhecida, e por um dever urgente de honestidade substituída à opinião que se baseia apenas em fatores estéticos" (SILVEIRA *apud* FARIA, 2013, p. 169).

A expressiva condenação do passado passa pela estética do teatro comercial, abarcando os autores, intérpretes e público. A mesma força que Decio mobiliza para atacar o velho teatro também se volta para as plateias. Neste caso, muda o tom, mas a relação hierarquizada se mantém. O público do teatro moderno é avaliado: ora compreende bem uma peça difícil; ora não alcançaria um espetáculo mais intelectualizado.[42] Precisa ser educado porque possui vícios do passado. Já o público das montagens tradicionais, mais do que ser avaliado, ele é condenado: parece nem se incomodar com a pobreza estética das peças comerciais e continua a rir com os grandes atores. Mas, principalmente, seu maior pecado é seguir lotando as salas de teatro da cidade, garantindo o sucesso de bilheteria de peças que em nada contribuem para o desenvolvimento do teatro moderno nacional.[43]

Por fim, em *Apresentação...* temos ainda as primeiras apreciações de Decio sobre o teatro engajado, como se nota nas análises das peças de Jean-Paul Sartre, Pirandello e Bertholt Brecht. Sobre este aspecto, destacamos a crítica de 1951 à montagem *De Pirandello a Brecht*, em que Decio analisa a montagem da Companhia Escola de Arte Dramática de São Paulo. As peças apresentadas à ocasião são *Um Imbecil*, de Pirandello, e *A Exceção e a Regra*, de Brecht. O crítico apresenta as questões centrais de cada texto e atesta que os autores estariam em "campos opostos", tanto no plano político, quanto em relação à forma. Em seu comentário, Decio ressalta ainda que a direção de Alfredo Mesquita foi mais feliz na montagem do texto de Brecht. Mas o que lhe causa estranheza, na verdade, é a própria escolha da companhia, de unir duas peças, ambas de cunho político. Sob este ponto, Decio afirma que "[...] uma das características mais marcantes do nosso tempo é justamente essa de sobrepor sempre, e por assim dizer, inconscientemente, os problemas políticos a quaisquer outros" (PRADO, 2001[1956], p. 140). É interessante notar como esta avaliação de Decio, escrita em 1951, evidencia o que, nos termos do crítico, pode ser encarado como uma tendência problemática do teatro brasileiro. Presente neste livro de forma tangencial, a construção deste problema – a sobreposição da dimensão política sobre a artística – aparecerá de maneira mais pungente no segundo volume de críticas publicado por Decio de Almeida Prado, *Teatro em Progresso*.

---

[42] Cf. PRADO, 2001[1956], p. 125/261.

[43] Cf. PRADO, 2001[1956], p. 174/233-234/353.

3 SEGUNDO ATO: *TEATRO EM PROGRESSO* OU O CRÍTICO LUTA

Em *Teatro em progresso* (1964), Decio de Almeida Prado seleciona críticas publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo* entre 1956 e 1964. Diferentemente de *Apresentação do teatro brasileiro moderno* (1956), o livro não se organiza pelos autores e companhias. Neste volume, as críticas obedecem a uma ordem cronológica; não há, também, o que Decio chamou na obra anterior de crônicas, textos específicos sobre figuras da cena teatral.

No breve prefácio,[44] Decio explica, inicialmente, a escolha do termo "teatro em progresso". Segundo o autor, mesmo considerando que toda obra de arte está sempre em constante evolução, é possível afirmar que há obras que alcançam uma "plenitude", ou seja, que correspondem perfeitamente às "perspectivas estéticas" de seu gênero e, neste sentido, podem ser encaradas como obras "acabadas, completas" (PRADO, 2002[1964], p. XVII). Ocorre que, para o crítico, no teatro nacional deste período, ainda que com exceções, não era possível afirmar que o conjunto da produção teatral havia alcançado plenamente os objetivos do teatro moderno. É neste sentido que o nosso teatro seria um *work in progress*.

Com a escolha deste termo, podemos perceber que as premissas estéticas de Decio continuam a orientar a análise desta fase e que, sob sua ótica, nossa produção teatral ainda não era capaz de realizá-las plenamente. Entre as questões presentes nos textos desta fase de Decio de Almeida Prado, encontramos a defesa do "teatro literário" e a luta contra o "velho teatro", mas ressaltam-se também novos temas no julgamento do crítico. Centralmente, o autor destaca que "o período abarcado por esta coletânea marcou o momento da reação nacionalista, que, de programa teórico e algo polêmico, transformou-se aos poucos em realidade inteiramente aceita pelo público" (PRADO, 2002[1964], p. XVIII). Aqui a temática nacionalista apresenta-se principalmente a partir da perspectiva do teatro engajado. Neste sentido, os temas de cunho estético já recorrentes na crítica de Decio, como o desrespeito ao texto teatral, ou sua incompreensão por parte dos encenadores; as falhas ou fraquezas decorrentes de um texto débil, de autores que não dominam a técnica da escrita para o teatro ou que seriam literariamente fracos, surgirão associados à análise das temáticas sociais. Sobressaem em suas análises o questionamento acerca da grande influência que as proposições estéticas de Bertolt Brecht

[44] Este livro conta, na edição de 2002, com texto de contracapa de Jacó Guinsburg, diretor da *Coleção Estudos* da editora Perspectiva; um texto para as orelhas escrito por Mariangela Alves de Lima, além de dois textos de João Roberto Faria: um de introdução à obra, intitulado "O crítico em Progresso", e outro de fechamento, intitulado "Decio de Almeida Prado: A consciência teatral de São Paulo". Este último escrito em 2001 por ocasião do evento em que foi outorgado a Decio de Almeida Prado, postumamente, o título de Professor Emérito da Universidade de São Paulo.

apresentam em nossa cena teatral. Neste sentido, Decio analisa não somente Brecht, mas também a apropriação feita por nossos diretores e grupos. É com sua usual ironia que Decio atesta as transformações no teatro nacional:

> [...] acentuou-se a inclinação política para a esquerda, nos textos e por vezes até mesmo nas encenações, provocada tanto pela situação interna do País como pela influência das ideias de Bertolt Brecht, as mais vivas e atuantes no panorama do teatro universal moderno, principalmente, é curioso observar, nos países não comunistas, em que há ampla liberdade para receber e discutir qualquer inovação estética. O teatro brasileiro repetia dessa forma, com algum atraso histórico, a mesma linha da evolução sofrida pela poesia e pelo romance na década de 30 (PRADO, 2002[1964], p. XVIII).

Por um lado, o crítico reconhece que o teatro brasileiro desenvolveu aspectos importantes, cuja expressão última era a de uma cena teatral mais dinâmica: a presença de mais teatros e de companhias fixas em São Paulo, uma nova geração de atores que, segundo o crítico, despontava nos palcos mais bem preparada e; o florescimento de uma dramaturgia nova, sintonizada com as questões nacionais. Por outro lado, preocupa Decio a vinculação deste desenvolvimento com perspectivas estéticas que, para ele, já estariam ultrapassadas na Europa. O crescente interesse da cena teatral pelo teatro brechtiano, por exemplo, denunciava nosso atraso histórico e complexificava ainda mais o quadro que se delineava para o teatro nacional, colocando em evidência tendências estéticas que concorriam com a defesa do "teatro literário".

Estas propostas estéticas associaram-se a um discurso político de esquerda que Decio, em diferentes críticas, combateu. Em algumas montagens, por considerar que a temática nacional era abordada de forma superficial e estereotipada pela nova geração de autores. Em outros casos, ao questionar encenadores que buscavam analogias entre certos textos e a situação política nacional. Os efeitos da conjuntura política polarizada impactavam a cena teatral, portanto, em termos de forma e conteúdo. O crítico tinha plena consciência desse momento e não se furtou a tomar posição:

> Solicitado pela posição dos escritores de esquerda, também eu como se verá, não poucas vezes transpus as fronteiras que separam os assuntos artísticos dos políticos – se não o fizesse, não estaria compreendendo nada do que ocorria à minha volta. E já que o fiz, quero deixar aqui bem claro que não vejo mal algum na existência de um pensamento de esquerda. Ao contrário, acredito que o diálogo democrático é por essência um interminável confronto entre direita e esquerda, sendo-lhe fatal a supressão permanente tanto de uma como de outra – da direita, no comunismo, da esquerda, no fascismo (PRADO, 2002[1964], p. XIX).

Sobre este aspecto, vale ressaltar que Decio diferenciava a arte engajada do que ele denominava "arte pura". Ao reconhecer que foi formado pelos preceitos da "arte pura", Decio

justificava-se afirmando que não era completamente contra a arte engajada, visto que ela mesma teria sido capaz de produzir obras de grande valor artístico. Suas ressalvas se justificariam porque as montagens engajadas, ao impor elementos *externos* ao fenômeno artístico, não alcançavam, muitas vezes, o nível da "arte pura", apresentando-se como "mera propaganda". No texto do prefácio, o crítico defende a postura mais dura que assumiu em diversas críticas: "foi o que fiz sempre que o ímpeto político pareceu-me extravasar os próprios limites" (PRADO, 2002[1964], p. XVIII).

Cabe ressaltar ainda que as escolhas do público também não passaram despercebidas pelo crítico; como o próprio afirmou, a plateia "aceitou prontamente" esta nova realidade no teatro. Há, neste sentido, dois "públicos" em *Teatro em progresso*: de um lado, o público que frequentava e se divertia com o "velho teatro", já descrito anteriormente; por outro lado, o público retratado nas críticas sobre teatro engajado. Buscaremos analisar que tipo de relação os textos de Decio estabelecem com cada um deles.

Neste contexto de afirmação de diferentes abordagens artísticas no teatro, podemos afirmar que, na fase de 1956 a 1964, compreendida neste volume, o crítico luta. Isso reflete a emergência no texto de Decio dos discursos dissonantes na cena teatral, presentes nos programas das peças, que por vezes se dirigem diretamente à crítica especializada. Temos, neste caso, acesso às divergências, já que a escrita do crítico não se furta em responder os oponentes.

Diante deste contexto, o tom dos textos de *Teatro em progresso* difere muito daquele presente nas críticas de *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. Enquanto em *Apresentação*..., o tom hegemônico do texto de Decio não traz à tona os discursos contrários, a impressão que temos ao ler *Teatro em progresso* é que estes novos discursos fortaleceram-se na cena teatral, a ponto de Decio incorporá-los em seu texto.

Na leitura das críticas podemos perceber dois eixos principais: no período de 1955-1958, as análises de Decio versaram principalmente sobre a defesa de seu programa estético, no qual o cerne de seu argumento se construía a partir das debilidades das montagens modernas brasileiras, ou no combate ao "velho teatro". Além disso, Decio também acompanha algumas trajetórias de atores, diretores, dramaturgos e das próprias peças, quando remontadas, comparando as realizações anteriores com as deste segundo momento. Sobre este aspecto, destacam-se os comentários aos trabalhos de Ziembinski e Abílio Pereira de Almeida. Entre 1958-1964, os comentários sobre os novos grupos, dramaturgos e diretores ganham destaque na obra. Neste período, a estética do teatro engajado será o cerne da análise, conforme salientado pelo crítico no texto do prefácio. E na medida em que Decio volta seu olhar para o

crescente fenômeno do teatro engajado, há também a constatação do processo de declínio do Teatro Brasileiro de Comédia.

O "velho teatro" e o teatro engajado, a princípio, podem ser pensados como fenômenos díspares. No entanto, a escrita de Decio nos permite uma aproximação destes dois estilos teatrais, pois ambos se inscrevem no que o crítico reconhece como caráter extrovertido. Em *O Pagador de promessas*, ao analisar o trabalho do diretor, Flávio Rangel, o crítico propõe uma tipificação do teatro. De acordo com ele:

> Talvez seja possível classificar as peças, a exemplo das pessoas, em introvertidas e extrovertidas. Introvertida, voltada para dentro da personagem, à procura de uma obscura e difícil verdade interior, seria, por exemplo, grande parte da obra de Jorge Andrade. *O Pagador de promessas*, como *Gimba*, fornece-nos o exemplo contrário, do texto que deseja expandir-se e comunicar-se (PRADO, 2002[1964], p. 174).

Ainda que na citação acima Decio se refira especificamente à dramaturgia, é possível estender este par de oposições às suas análises de forma mais ampla. Entendemos que esta tipificação em diversos momentos orienta o julgamento do crítico sobre as montagens.

3.1 **De 1955 a 1958**

3.1.1 Teatro moderno: espetáculos em comparação

A leitura das críticas de Decio publicadas neste período confirma a centralidade que o texto dramatúrgico possui em sua análise. A apresentação dos autores, a análise do enredo das peças, do sentido da ação, da composição psicológica dos personagens e da unidade da encenação continuam presentes em sua crítica, que busca responder se uma montagem respeitou ou não o sentido primordial do texto. No conjunto de críticas selecionadas para a obra e publicadas entre 1955 e 1958 destaca-se, inicialmente, a reafirmação do programa estético defendido por Decio de Almeida Prado. Neste sentido, destacamos as comparações das montagens nacionais com as de grupos estrangeiros e das remontagens de peças.

A apreciação de algumas montagens produziu críticas que reforçaram a defesa do programa estético de Decio. No caso da peça *A Casa de Chá do Luar de Agosto*, de John Patrick, sob direção de Maurice Vaneau, em 1956, pelo Teatro Brasileiro de Comédia, a correta encenação do texto foi a responsável pelo sucesso da montagem. Decio exalta o trabalho de

Vaneau, pois a peça montada no Brasil reproduziu com muita fidelidade a montagem norte-americana, o que atestaria a qualidade da direção:

> Pois foi esse conhecimento artesanal e artístico, essa segurança técnica, que Maurice Vaneau transplantou para o palco [...] *recriando com absoluto rigor um espetáculo norte-americano, exatamente com o vemos em Nova York*, *com a mesma maneira de representar, os mesmos gestos, diríamos quase as mesmas inflexões, não obstante a diferenças de língua*. Tudo o que John Patrick confiou à peça, cada pequenina intenção ou subintenção, transpareceu de forma exemplar no desempenho dos atores, principalmente esse equilíbrio constante mantido pelo texto entre a observação e a imaginação, entre a naturalidade e a nota poética ou satírica (PRADO, 2002[1964], p. 14, grifo nosso).

Cabe notar como nesta crítica Decio defende a primazia do texto de maneira rigorosa, a ponto de considerar que uma montagem encenada em países diferentes, em épocas também distintas, deveria atingir uma equivalência. Transparece a concepção da encenação como um sistema fechado, único, guiado pelo texto. Uma determinada montagem deverá ser sempre a mesma montagem, na medida em que o encenador interprete o seu sentido único corretamente e não se atreva a interferir.

Assim como na exaltação ao trabalho do belga Maurice Vaneau em sua primeira montagem no Brasil, no conjunto de críticas sobre o Teatro Nacional Popular da França, na temporada paulista de 1957, Decio esmiuça novamente sua doutrina estética. O crítico aproveita a análise de três peças – *D. Juan*, *Marie Tudor* e *Le Triomphe de L'amour* – para tratar detalhadamente o seu programa estético, estruturando seus comentários em torno da reafirmação da hierarquia entre texto, direção e ator. As peças apresentam-se como um conjunto de grande relevância para o crítico, não somente pela possibilidade do público paulista ter contato com peças de Molière, Victor Hugo e Marivaux, mas por poder apreciar o trabalho preciso de direção de Jean Vilar que, ao se subjugar aos textos, teria conseguido os resultados mais elevados em termos cênicos e de orientação do trabalho dos atores.

Sobre o conjunto de intérpretes, por exemplo, Decio destaca o alto nível de todo o grupo. Ao destacar o trabalho de um deles, Daniel Sorano, o crítico afirma: "[...] é o ator por natureza, a pessoa que nasceu para representar: se não fosse inteligente, se não tivesse educação artística, ainda assim, nos teatrinhos de segunda ordem, saberia comunicar-se com a plateia através do corpo e do rosto, fazendo-a rir com os seus *lazzi*" (PRADO, 2002[1964], p. 68). Vale ressaltar a importância da "educação artística", do "cultivo" de si e, neste caso, o crítico parte em defesa de uma determinada tradição, na qual "representar é sobretudo um ato de inteligência e da vontade" (PRADO, 2002[1964], p. 68). Decio associa a preparação dos atores franceses a uma

racionalidade; com isto, reafirma um argumento que desvaloriza as tradições populares da interpretação e nos faz lembrar de sua pesada crítica aos grandes atores de nosso "velho teatro". Para Decio, a companhia representava perfeitamente a "arte de dizer bem, tipicamente francesa": "São comediantes completos, que tudo podem enunciar só com o rosto e as mãos [...] ou plantar-se no centro do palco, quase imóveis, e destrinçar um longo texto em todas as suas minúcias racionais e sentimentais, tornando cristalino e atraente o pensamento do autor" (PRADO, 2002[1964], p. 73). A temporada do Teatro Popular Nacional constituía-se, então, numa oportunidade de a cena teatral aprender com a companhia:

> A estreia de anteontem deu-nos a primeira chave para compreender o entusiasmo que [o TNP desperta] na França, sobretudo entre os escritores. Teatro de texto, teatro de ato, teatro de comunhão com o público – é este conjunto, mais do que qualquer elemento isolado, esta visão coerente de todo o complexo teatral, que põe Jean Vilar na vanguarda dos homens de teatro do seu tempo (PRADO, 2002[1964], p. 68).

Ao destacarmos as críticas elogiosas de Decio sobre Vaneau e Vilar, é possível articularmos um conjunto de questões sobre a cena teatral nacional, na medida em que esta, na perspectiva do crítico, ainda não conseguia efetivar plenamente o programa estético do "teatro literário". Neste período, a escrita de Decio sobre o teatro brasileiro moderno enfatiza a incompletude ou os erros de nossa modernização. Muitas vezes, na análise das montagens nacionais o elemento estrangeiro é indissociável, não somente pelo fato do "teatro literário" francês ser o termo de comparação das montagens, mas também porque o desenvolvimento de nosso teatro moderno dependeu do trabalho de diversos profissionais estrangeiros. O ponto é que, nesta obra, a escrita de Decio nos dá a impressão de que o elemento nacional começa a despontar com mais força na cena teatral, no que o próprio crítico denomina "segunda geração do teatro moderno brasileiro" (PRADO, 2002[1964], p. 76-77).[45] De diferentes formas – na dramaturgia, na direção, na interpretação – o elemento nacional mostra-se articulado ao elemento estrangeiro, porém menos dependente deste. Um reconhecido avanço pontuado por Decio, no entanto, pela incompletude e debilidade da empreitada.

Sob esta ótica, destaca-se a crítica à segunda montagem de *Vestido de Noiva*, agora sob direção de Sergio Cardoso, em 1958. Assistindo a presente encenação, quinze anos depois daquela realizada por Ziembinski, Decio ressalta a atualidade do trabalho de direção da nova versão: "Sergio Cardoso [...] aproveitou com inteligência as últimas pesquisas do teatro mais

[45] Decio de Almeida Prado não deixa claro neste texto nem o marco inicial do que ele denomina primeira fase de modernização do teatro, nem o período que demarcaria o início de uma nova fase.

atual, inclusive, quanto aos dispositivos cênicos, as de Jean Vilar e do Teatro Nacional Popular" (PRADO, 2002[1964], p. 76). Ao dominar o que havia de mais atual no teatro, Sergio Cardoso realizou, de acordo com o crítico, "o milagre em que ninguém acreditava: reapresentar *Vestido de Noiva* como se Ziembinski e o expressionismo nunca tivessem existido, isto é, sem se deixar influenciar e também sem procurar fugir a qualquer custo do que fora feito antes" (PRADO, 2002[1964], p. 76).

O elogio à montagem de Sergio Cardoso se justifica pelo fato de que o diretor, diferente de Ziembinski, permitiu que o texto se expressasse diretamente no palco: "A sua encenação [de Sergio Cardoso] é original no sentido mais raro e genuíno da palavra, o etimológico, no sentido de provir diretamente da origem, de ter voltado ao texto, deixando-se guiar e inspirar exclusivamente por ele" (PRADO, 2002[1964], p. 76). Temos nessa crônica, portanto, texto, direção e atores brasileiros que, referenciados no que havia de mais atual no teatro moderno (Vilar e TNP da França), superaram a montagem do diretor polonês.

A constatação, por parte de Decio, de que Ziembinski não havia realizado uma encenação fiel ao texto de Nelson Rodrigues já estava presente nos textos de *Apresentação*... Na primeira montagem, além do estilo expressionista, Decio sinalizava que a personalidade de Ziembinski se impunha demais na montagem. Se retomarmos o comentário à direção de Maurice Vaneau, lembraremos que Decio a elogia por ser fidedigna ao texto, tão fidedigna a ponto de a encenação brasileira ser igual à norte-americana. O caso de Vaneau e de Ziembinski-Cardoso aponta para o fato de que, para o crítico, haveria um ponto máximo na encenação de um texto; atingido este ápice num dado momento, outros encenadores poderiam e deveriam alcançar o mesmo resultado. Sob esta perspectiva, as comparações de Decio comportam uma concepção hierarquizada das representações. A mais elevada seria aquela apoiada exclusivamente no texto. Neste caso, a de Ziembinski seria inferior, pois se vinculava ao expressionismo, tendência estética que, na década de 1940, estaria ultrapassada. Obviamente, Decio não considera que a encenação de Ziembinski falhou completamente. No entanto, sua comparação sugere o caráter datado da montagem e, neste sentido, tem-se o elogio à direção de Sergio Cardoso. Decio enfatiza sobre este aspecto: "Mas isto não quer dizer, a não ser para os tolos, que a direção de Ziembinski esteja superada: ao contrário do que é moda afirmar-se hoje em dia, nenhuma obra de arte ou estilo autêntico jamais são superados. Passam – mas para entrar na história" (PRADO, 2002[1964], p. 76). A comparação com as escolhas de Ziembinski fundamenta a argumentação do crítico acerca da superioridade da montagem de Cardoso:

> Sérgio Cardoso procede diferente [de Ziembinski]. Deixa o palco quase nu, valendo-se apenas de um jogo de plataformas e de alguns acessórios que os atores trazem e levam consigo, a vista do público, sem dissimular o fato, sem se importar em impor a ilusão cênica ao espectador. Dentro dessa irrealidade do cenário, que não representa propriamente lugar nenhum, chama, entretanto, tanto quanto possível, a representação para o terreno concreto da realidade. A distorção grotesca ou supertrágica só aparece quando absolutamente necessária. Nada está ali, no palco, pelo seu valor plástico ou pelo efeito dramático ou melodramático (PRADO, 2002[1964], p. 76).

Como se vê, o crítico descreve detalhadamente a montagem de Sergio Cardoso com o intuito de diferenciá-la da de Ziembinski. Vale ressaltar, ainda, outro ponto em sua análise. Decio percebe que a encenação de Sergio Cardoso possui um efeito peculiar:

> A única objeção que se lhe poderia fazer – e assim mesmo nesse plano mais alto em que não se trata de erros, mas de *características da personalidade* – é que a sua concepção do texto [de Sergio Cardoso], embora corretíssima, como já frisamos, é algo fria, a exemplo do que tem sucedido com outras encenações suas. O espetáculo dirigido por Ziembinski parecia talvez mais sugestivo por se dirigir mais aos sentidos, por ser mais dramático nos momentos dramáticos e mais grotesco nos momentos grotescos, por apelar mais consistentemente para a imaginação e para a poesia, sem este despojamento total, este quase ascetismo, esse quase cerebralismo que torna a presente versão um fato puramente estético. Queremos dizer com isso que o público sente menos comunicação humana com o espetáculo; admira-o, mas sobretudo como realização artística, nascida e dirigida ao pensamento (PRADO, 2002[1964], p. 79, grifo nosso).

Alguns aspectos podem ser destacados nesta longa citação. Inicialmente, vale notar que Decio considera que a encenação "fria" de Sergio Cardoso é resultado de sua personalidade. E, apesar, do "cerebralismo" de Sergio Cardoso, Decio não considera que o diretor tenha alterado indevidamente a encenação. Além disso, esta frieza na interpretação dos atores operou um deslocamento no público, pois a identificação com o drama não teria se dado pela via emocional, mas sim pelo "pensamento".

Vale ressaltar, na avaliação de Decio, o fato de uma montagem mais "correta", mais "pura", ser também mais fria e distante. É contraditório que a montagem de Sergio Cardoso seja menos eficiente em comunicar o sentido humano, pleno do texto. A saída de Decio para esta questão é afirmar que se trata não de um erro, mas da personalidade do diretor. No entanto, a crítica ao trabalho de Ziembinski se dava fundamentalmente a partir do excesso de personalidade presente em suas montagens.

Além disso, há o fato de a montagem atingir pouco o emocional dos espectadores. Sendo este caminho considerado pelo crítico o mais árduo para se conquistar uma plateia, o que se depreende do texto é que o público preferiu a montagem de Ziembinski. Neste sentido, a explicação detalhada sobre a correta interpretação que Sergio Cardoso fez da peça de Nelson

Rodrigues também se destinaria, no caso, ao convencimento do público, para que este recebesse melhor a segunda versão de *Vestido de Noiva*.

Este tipo de avaliação sobre as preferências do público já havia aparecido na crítica a *Maria Stuart*, montagem do Teatro Brasileiro de Comédia de 1955, texto de Schiller com tradução de Manuel Bandeira, sob direção de Ziembinski. Decio destaca a interpretação de Cacilda Becker,[46] continua a valorizar o trabalho do TBC, mas questiona se os erros da montagem poderiam ser explicados por uma falha da direção, que não possuiria "tradição clássica" ou pelo perfil do público que, segundo o crítico, preferiria "um tratamento mais pessoal e emocional dos fatos" (PRADO, 2002[1964], p. 5). Tanto na análise de *Vestido de Noiva* quanto na de *Maria Stuart*, assim como em crônicas anteriormente comentadas (como, por exemplo, *Pega-Fogo*), o público das montagens modernas é descrito por Decio como aquele que se identifica com o sentimentalismo e a emoção. A partir desta avaliação, insere-se o esforço de Decio em defender, com base sempre nos textos e no estilo de representação, as interpretações que exijam maior contenção.

3.1.2 O "velho teatro velho" e o "novo teatro velho"

Em *Teatro em progresso*, Decio de Almeida Prado continua a preocupar-se em combater as montagens identificadas com nosso "velho teatro". Torna-se mais evidente em sua escrita a perplexidade em relação às práticas habituais do "velho teatro", que resistiram ao tempo e ao processo de modernização que em sua avaliação se encaminhava para a segunda fase. O assombro de Decio em relação ao "velho teatro" se dá em dois níveis: primeiro, por sua capacidade de sobrevivência; segundo, por causa do público, que não rejeita as fórmulas antigas. Além disso, Decio também registra o fato de o "velho teatro" ser reatualizado por companhias modernas.

Diante deste panorama, é possível perceber que no período coberto por este livro irão existir duas categorias de "velho teatro": aquele tradicional, já tão criticado por Decio, que chamaremos de "velho teatro velho", e sua versão atualizada, sua recuperação pelas companhias modernas, que denominaremos "novo teatro velho".

[46] É nesta crônica que encontramos a famosa frase de Decio sobre a atriz: "O que Cacilda Becker possui, mais do que qualquer outra atriz, não são qualidades físicas, não é uma voz excepcional, não é o estilo: é a flama interior" (PRADO, 2002[1964], p. 5-6).

Nos primeiros anos, alguns textos de Decio darão conta de montagens nas quais os grandes atores do "velho teatro" continuam presentes, com suas fórmulas usuais para fazerem o público rir. No comentário à montagem de *A Dama das Camélias* (1956), texto de Alexandre Dumas Filho em versão de Hermilo Borba Filho, mais uma vez Decio usa praticamente todo o espaço da crítica para analisar a atuação de Dercy Gonçalves, para ele "uma atriz totalmente indomesticável, irredutível" (PRADO, 2002[1964], p. 28). No entanto, a novidade nesta crítica é que Dercy se associou a nomes ligados à modernização. No entanto, mesmo sob a orientação de profissionais conhecedores do fazer teatral moderno, a personalidade da atriz, segundo Decio, não conseguiu ser formatada para o espetáculo:

> O autor, Hermilo Borba Filho, e o diretor, Ruggero Jacobbi, ainda tentaram obter aqui e ali alguns efeitos paródicos, auxiliados por artistas tais como Darcy Reis e Lindberg Leite. Mas Dercy, que representa noventa e cinco por cento do espetáculo, não se vale nunca de qualquer ponto de referência alheio à sua própria personalidade: para ela pouco interessa quem foi Dumas Filho, Margarida Gauthier, como era ou como deixava de ser o dramalhão de cem anos atrás (PRADO, 2002[1964], p. 28).

Ao constatar que Dercy Gonçalves continuaria a mesma, ainda que em contato com profissionais de "teatro sério", o que Decio expressa é, na verdade, uma preocupação de fundo. Montada em 1956, *A Dama das Camélias* é o mote para que o crítico faça uma reflexão sobre a capacidade de sobrevivência deste tipo de teatro, questão que o crítico relaciona diretamente ao público. De acordo com Decio,

> Como fenômeno teatral, o êxito de Dercy, ou de Alda Garrido, ou de Oscarito, são indícios do desequilíbrio provocado pelo crescimento do nosso teatro. Passamos abruptamente demais, talvez, das "chanchadas" nacionais ao repertório clássico, e o público parece conservar secreta ou confessadamente, uma certa nostalgia da graça simples de outrora. Fingimos que adoramos as comédias francesas, porém o que faz rir de fato uma plateia brasileira, mas rir de perder o fôlego, é algo intraduzível, incompreensível em qualquer outra língua e qualquer outro teatro, algo de muito mais elementar e rudimentar do que a graça europeia. Significativo, a esse propósito, é a circunstância de que as estreias de Dercy são as que atraem maior número de atores de outras companhias, inclusive das companhias jovens, que afetam só dar valor ao grande teatro (PRADO, 2002[1964], p. 28-29).

Decio, que tanto lutou pela modernização dos palcos, afirmando o quanto estávamos atrasados em comparação às outras artes, agora reflete se esta modernização não teria acontecido de maneira abrupta e, neste sentido, não teria atingido plenamente o público.[47] Vale

[47] Vale relacionar esta constatação de Decio com a compreensão de Pierre Bourdieu (2005) para quem o campo artístico se divide entre a produção para o grande público e a produção erudita. Se podemos entender o teatro moderno como elemento que inaugura o campo de produção erudita no teatro (ao contrário de outras artes, onde

ressaltar que este público se compõe também de gente ligada ao "teatro sério", e neste caso poderíamos supor, em primeiro lugar, que a modernização não haveria rompido de forma tão efetiva com o "velho teatro" – pelo menos não como crítico gostaria – e, em segundo lugar, que o próprio Decio também poderia ser incluído nesta reflexão, ele que admitiu ter se divertido tanto quanto a plateia presente na estreia, mas que, ao mesmo tempo, se surpreendeu por achar "graça em coisas tão claramente pueris, e mesmo tão sem espírito" (PRADO, 2002[1964], p. 28).

Há um tom de patrulha na análise de Decio, comum nos julgamentos que o crítico tece sobre as plateias. Neste caso, contudo, a inquietação sobre a boa recepção da peça o inclui. Se o crítico admite ter se divertido, não é porque a direção foi correta, ou porque houve respeito ao texto teatral, mas sim porque ficou tomado pelo talento de Dercy Gonçalves. Um indício de que a sobrevivência do "velho teatro" estava fundamentalmente relacionada à força dos grandes atores.

O crítico ainda faz uma suposição ao fim do texto sobre o que estariam pensando o autor da versão e o diretor sobre o sucesso da peça: "Hermilo Borba Filho e Ruggero Jacobbi, que são homens de teatro conscientes, não podem deixar de ficar abalados com o êxito de *A Dama das Camélias*, depois de tantos medíocres resultados de público com peças e espetáculos infinitamente mais sérios" (PRADO, 2002[1964], p. 29). Hermilo e Ruggero, homens de "teatro sério", um brasileiro e outro italiano. Decio acredita que eles ficariam abalados com o baixo nível do público, com o fato do "velho teatro" ser tão arraigado ainda em nossa cultura e por nossos velhos(as) artistas serem tão indomáveis. Praticamente um país que não estava preparado para a modernização teatral. Como podemos notar, por mais que existam elementos de contradição no texto Decio, como a afirmação de que teria se divertido, o crítico não conseguia reconhecer, por exemplo, que estava diante de uma boa peça de "velho teatro".

A mesma inquietação ou dúvida o crítico não irá demonstrar na crítica que escreve sobre *Dona Xepa*, de Pedro Bloch, em 1956. O elenco conta com Alda Garrido, mas a questão central neste texto não é a interpretação da atriz. Decio se detém na análise da peça de Pedro Bloch para demonstrar que ela seria um exemplar remanescente do que haveria de pior em nosso "velho teatro": o apelo meramente comercial. De acordo com o crítico:

> O que irrita em Dona Xepa, muito mais do que qualquer comediazinha anódina como existem tantas por aí, é a sua falta de sinceridade, o seu comercialismo sem pudor, aquilo que o povo chama, em qualquer terreno, de demagogia, isto é, a exploração

---

essa divisão já existia anteriormente), então essa modernização seria incapaz de atingir o grande público, a não ser estabelecendo contatos com os bens culturais de circulação mais ampla.

> popular, propositadamente barata, sensacionalista, de temas e ideias nobres (PRADO, 2002[1964], p. 34).

Sobre o texto, a indignação de Decio tem como base o fato de *Dona Xepa* se colocar "fora da literatura, à margem da evolução normal do teatro" (PRADO, 2002[1964], p. 34). Aqui, a referência do crítico (o "teatro literário") é explícita, e além disso, tratada como fim último de uma evolução do teatro. *Dona Xepa* não é vista por de Decio, por exemplo, como expressão de uma tensão no campo teatral, entre o discurso ortodoxo, de defesa de um "teatro sério", e o heterodoxo, de um "teatro para rir", mas sim como falha que perdura ao longo do tempo e, especificamente, como expressão da desonestidade intelectual.

A questão é que, ao analisar a peça a partir da perspectiva da evolução teatral, Decio ataca não somente Pedro Bloch e Alda Garrido, mas também o público e toda cena teatral, que acabam sendo vistos como cúmplices de uma arte desonesta. O crítico analisa, de forma conjunta, o nível da peça e o nível do público: "Alda Garrido, enfim, é Alda Garrido, uma excelente atriz cômica. Mas o nosso público será esse mesmo, tão infantil e imaturo artisticamente, incapaz de exigir dela qualquer esforço um pouco mais alto?" (PRADO, 2002[1964], p. 34-35).

Decio não deixa de salientar que a peça ficou mais de um ano em cartaz no Rio de Janeiro, sendo um grande sucesso de bilheteria. A postura do público torna-se mais problemática ainda, pois ultrapassa a questão da identificação com os atores do "velho teatro" e se fundamentaria num atraso cultural mais amplo: "O que a peça põe em evidência acima de tudo, com amarga clareza, é como é pequeno, como é ilusório, como é de superfície, o progresso do nosso teatro, como permanecemos ainda presos à emoção da rádio-novela e à graça do circo-de-cavalinho" (PRADO, 2002[1964], p. 34).

O problema do atraso cultural já havia sido sinalizado anteriormente, quando Decio comentou a reação da plateia em *A Dama das Camélias*. No entanto, o caso parece mais grave aqui; o protesto de Decio contra os grandes atores do "velho teatro" se constrói numa linha sutil entre o desprezo e a nostalgia, como quem observa algo completamente ultrapassado e chega a ter certa compaixão daquilo. No caso de *Dona Xepa*, sobressai o argumento da desonestidade intelectual do dramaturgo e, por isso, Decio não consegue suavizar a crítica dirigida ao público, visto sempre, no caso do "velho teatro", como amalgamado a ele, indissociável.

Percebe-se, então, que, ao mesmo tempo em que a questão do combate ao "velho teatro" continua, esta passa a apresentar uma série de nuances. Por exemplo, em 1957, quando Decio comenta a montagem *Ponha a Mulher no Seguro*, com o ator Raul Roulien, tem-se a impressão

de que o crítico assistiu uma peça completamente ultrapassada, na qual nem os atores acreditavam mais no que faziam. O tom nostálgico fica por conta do fato de Decio afirmar que Raul Roulien seria um homem do seu tempo, ou seja, estava preso a fórmulas artísticas datadas e que não surtiam mais o mesmo efeito de antes. Segundo o crítico:

> Roulien mantém-se fiel ao que aprendeu na mocidade. O que se pedia a um artista, então, era que tivesse uma personalidade suficientemente rica para que pudesse ser vista e apreciada, com o mesmo prazer, dezenas de vezes. Procópio era Procópio, Jaime Costa era Jaime Costa, e mesmo Dulcina, que veio mais tarde, era Dulcina, qualquer que fosse a peça. Não se lhes exigia de resto, outra coisa. Não importava tanto o papel como o intérprete, o traço inimitável de cada um. Roulien era – e é – apenas Roulien. A sua originalidade, como a de Procópio e Jaime Costa, estava na maneira mais nacional, mais peculiarmente nossa de ser e de representar. A maioria dos atores, à sua volta, conduzia-se ainda pelas convenções e tradições do velho teatro português. Havia, para cada frase, inflexões certas, mais ou menos fixas, uma teatralidade consagrada pelo uso. Saber estar no palco, como se dizia, era algo que se aprendia com os mais velhos. Roulien não declamava, não se deixava intimidar pelo palco, não fazia cerimônias, era ele mesmo, sem formalismos, tratando o público com a maior intimidade, dizendo as coisas com uma simplicidade de espantar público. Era natural, era jovem, era bonito e era espirituoso. Foi um deslumbramento. Nenhum ator, até os nossos dias, depois de Fróes, teve a mesma possibilidade de ser aquilo que os norte-americanos chamam de *matinée idol*: o galã por excelência, o herói das plateias femininas (PRADO, 2002[1964], p. 57).

A longa citação se justifica. A princípio, parece-nos que Decio, mais uma vez, está explicando ao seu leitor o trabalho dos grandes atores do "velho teatro". Em parte o crítico faz isso. No entanto, sobressai em seu argumento a compreensão de que estes atores representaram, no início de sua atividade, uma maneira nacional de fazer teatro. É a primeira vez que Decio reconhece no trabalho dos grandes atores um teatro legitimamente brasileiro, criado a partir do rompimento com os moldes do teatro português. Ao apresentar o trabalho de Roulien nesta perspectiva, desaparecem os termos que associam a interpretação destes grandes atores à anarquia, à total desobediência e ausência de disciplina e o que prevalece é a descrição – ainda que breve – de um artesanato artístico. Pela primeira vez o "velho teatro", na figura dos atores, não é visto por Decio como falta, ausência (de civilização, de modernidade), mas sim como expressão da nacionalidade, ainda que o crítico considere esta herança nacional frágil a ponto de propor que ela se aperfeiçoe em contato com o moderno "teatro literário" francês.

Neste livro, por exemplo, diferentemente do que escreveu em *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, Decio não nega que Dercy Gonçalves e Alda Garrido, por exemplo, fossem atrizes, não só afirmando o talento delas, como também apresentando mais elementos de análise sobre os grandes atores do "velho teatro", conforme vimos anteriormente no caso de Raul Roulien. Ainda há desprezo e desqualificação em sua crítica pelo que representa o trabalho dos velhos atores, mas este quadro cada vez mais se complexifica. Se retomarmos sua análise sobre

Dercy Gonçalves, na peça *La Mamma*, de André Roussin, em 1959, veremos que o tempo todo reconhecimento e desqualificação andam juntos na análise de Decio. Sobre o trabalho de interpretação da atriz, o crítico afirma, ao constatar que se trata de uma grande artista:

> Pois Dercy sabe povoar essas zonas de reticências com uma gesticulação eficientíssima, que sem ser propriamente descritiva (os pensamentos a que ela se refere são daqueles que não se descrevem em público) consegue alcançar um alto grau de precisão e sugestibilidade. O que os lábios não ousam dizer, as mãos, os meneios do corpo, a cumplicidade do olhar, encarregam-se de fazer chegar claramente ao público – e com que muda eloquência! (PRADO, 2002[1964], p. 126).

Mas, ao mesmo tempo em que Decio descreve a habilidade com a qual Dercy domina a arte do palco, afirmando inclusive que a atriz vai além de uma "malícia grossa", utiliza este argumento para desqualificar o público que a prestigia. O comportamento do público se torna, ao mesmo tempo, elemento de análise sobre a situação de nosso teatro e sobre a identidade do brasileiro:

> O espetáculo desenvolve-se então metade no palco e metade na plateia: do lado de cá da ribalta, quantos rostos iluminados, quantos corpos convulsos, quantas bocas retorcidas pela gargalhada, quanta satisfação coletiva em voltar a ter cinco, seis anos! Como é jovem o Brasil e como se diverte facilmente! Bem-aventurada seja a sua inocência moral e artística, a sua falta de sofisticação (PRADO, 2002[1964], p. 127).

Este povo ri porque é capaz de descer, sem maiores pudores, "ao terreno infantil", da graça das "dores de barriga" promovida pelos "palhaços de circo" (PRADO, 2002[1964], p. 127). Decio reconhece que Dercy faz isso com talento único, onde é "profundamente ela mesma", e que seu trabalho assume momentos de dimensão criativa semelhantes a de um "Carlitos ou mesmo um Cantinflas" (PRADO, 2002[1964], p. 127). No entanto, afora a genialidade da artista, o crítico atesta que quando ela se comporta como uma criança ou como alguém que se perde em seu próprio raciocínio, ela estaria em profunda vinculação não só com ela mesma, mas também com a plateia: "é difícil ser mais brasileiro, exprimir mais diretamente aquele substrato de pensamento popular que fica escondido por detrás das palavras" (PRADO, 2002[1964], p. 127).

As análises de Decio sobre o "velho teatro" e, consequentemente, sobre seu público, demonstram o crescente afastamento e a negação do crítico a este tipo de teatro. O momento mais expressivo deste afastamento pode ser observado na crítica à peça *Eu sou o Espetáculo*, com texto, direção e interpretação de José Vasconcelos, publicada em 1960. Decio começa seu texto com a seguinte passagem:

> Há nove meses [...] instalou-se num teatro [...] (antes um auditório de televisão, aliás, do que propriamente um teatro) um cômico de revista. O *show* que nos oferecia chamava-se *Eu Sou o Espetáculo*. E era isso mesmo: um homem pretendendo ser um espetáculo completo. [...] Ele cantando, ele dançando, ele fazendo números cômicos [...] (PRADO, 2002[1964], p. 163).

Não é à toa que Decio inicia sua análise afirmando que a peça estava há nove meses em cartaz. Há nove meses o espetáculo permanecia invisível para a crítica especializada e, mesmo assim, seu público crescia e a montagem se tornava um sucesso absoluto em São Paulo. Por que a crítica, de forma geral, não somente a coluna de Decio no jornal *O Estado de S. Paulo*, não assistiu *Eu Sou o Espetáculo*? O comentário de Decio chega com grande atraso e a reparação tardia de seu erro acontece somente porque a peça se tornou um sucesso. Neste sentido, alguns pontos podem ser mobilizados na análise desta crítica de Decio. Em primeiro lugar, este texto pode ser pensado como uma brecha através da qual é possível ter acesso a uma montagem teatral que passou ao largo da "consciência teatral da cidade" de que Decio trata. O crítico analisa detalhadamente as qualidades de José Vasconcelos, comparando-o a grandes cômicos estrangeiros e a Dercy Gonçalves. Mais do que indicar que o teatro de revista não fazia parte da "consciência teatral", a descrição do trabalho de José Vasconcelos explicita o enorme distanciamento que Decio estabeleceu deste tipo de teatro.

É possível pensar, ainda, no próprio papel da crítica especializada, já que o sucesso da montagem se construiu independente da legitimação da crítica, através do boca a boca. Decio, portanto, deixou evidente seu descrédito em relação ao público, pois desconfiava da alardeada qualidade do espetáculo. A crítica a *Eu Sou o Espetáculo* demonstra como o "velho teatro" estava mais vivo do que nunca em 1960.

Até aqui, Decio analisa o "velho teatro" a partir dos pressupostos estéticos que defendia, como vimos, na medida em que o "velho teatro", visto numa perspectiva amalgamada com o público, permitia considerações sobre o que é ser brasileiro, sobre a juventude de nossa nação e todos os defeitos que se podiam associar a uma civilização imatura, em formação. Mas inicia-se também um novo momento, no qual Decio se depara com apropriações do "velho teatro" pela cena teatral moderna. Há, neste sentido, um confronto com os seus termos de análise, pois algumas companhias modernas realizam um movimento ora de resgate, ora de releitura do teatro popular, tanto em termos de repertório quanto do estilo de representação. Não se trataria, portanto, do "velho teatro" feito por ele mesmo, mas sim de um "novo teatro velho". Em termos de releitura das técnicas do teatro popular, a companhia mais relevante neste processo foi o

Teatro de Arena: "a nossa única companhia a aproveitar, com inteligência e modernidade, a velha tradição cômica do teatro popular brasileiro" (PRADO, 2002[1964], p. 210). É o que podemos observar nas montagens do Arena que buscavam associar temáticas engajadas politicamente à comicidade das farsas, por exemplo.

Mas se considerarmos o resgate do repertório, as posições de Decio oscilam. Uma crônica importante sobre este "velho teatro" apropriado pelos modernos é a crítica a *Oscar*, texto de Claude Magnier e direção de Cacilda Becker, de 1961. Nesta peça da Companhia Cacilda Becker, a atriz e diretora escolhe montar um *vaudeville*.[48] Chama atenção o texto do programa da peça, citado por Decio, no qual Cacilda afirma que a crítica não precisa julgar sua montagem. Decio inicia seu texto respondendo à diretora:

> "Não façam crítica, pois a peça não representa mais do que um simples jogo" – adverte-nos Cacilda Becker no programa do espetáculo. O que é uma maneira gentil de indicar que o jogo nesta peça trava-se apenas entre os atores e o público. E tem ela inteira razão. A crítica não tem nada a dizer, nem contra, nem a favor, sobre uma peça como *Oscar*, que se coloca decididamente, deliberadamente, corajosamente, fora do que ela, crítica, chama de teatro (PRADO, 2002[1964], p. 214).

A crítica de Decio é bem curta, até porque, se por um lado sua avaliação não é bem-vinda, por outro lado, de acordo com suas premissas estéticas, a montagem nem poderia se tratar de teatro. Neste sentido, Decio parece escrever o texto, em primeiro lugar, para responder Cacilda. Há uma brevíssima descrição da ação da peça, e o que se pode concluir de sua crítica é que *Oscar* se trata, na verdade, do "velho teatro" feito da melhor maneira possível, em seus próprios termos, por um dos símbolos mais importantes da modernização teatral no país, Cacilda Becker.

Entendendo a crítica nesta dimensão, o texto ganha enorme relevância; é sintomático que a companhia de Cacilda Becker, atriz sempre tão elogiada por Decio, e que tinha sua carreira acompanhada com atenção pelo crítico, tenha escolhido uma peça na qual abria mão da interlocução com a crítica e assumia deliberadamente o estilo de representação da "chanchada" brasileira. Dessa forma, Cacilda encena uma peça que estava fora do que a "consciência teatral" moderna considerava adequado, evidenciando que as brechas e dissensos com perspectivas mais ortodoxas, como as de Decio, se davam não somente no plano do teatro engajado.

---

[48] Sobre *vaudeville*, remetemos a Berthold (2006).

Além disso, se o jogo se dava entre o palco e o público, como atesta o próprio crítico, ele não poderia se furtar a fazer considerações à plateia que ainda era capaz de se divertir com os dispositivos tão conhecidos do "teatro para rir":

> Um *vaudeville*, para ter alguma graça, necessita de um mínimo de contenção, de credibilidade. Não parece ser essa, contudo, a opinião do público de ontem, que riu como raramente temos visto, com esse ar de prazer, de sólido contentamento que nos dá a repetição de processos cômicos que conhecemos desde a infância (PRADO, 2002[1964], p. 214).

Além da montagem da Companhia Cacilda Becker, outras montagens de "novo teatro velho" também serão comentadas por Decio, entre as quais destacamos: *Festival de Comédia* (com textos de Miguel de Cervantes, Molière e Martins Pena), *O Marido Vai à Caça*, de Georges Feydeau, *Os Ossos do Barão*, de Jorge Andrade, *Onde canta o Sabiá*, de Gastão Tojeiro e *O Bem-Amado*, de Neil Simon. Todas estas montagens foram associadas ao "velho teatro", ou por se tratarem de textos anteriores à modernização, ou por serem peças encenadas na perspectiva de estilo do "velho teatro".

Sobre o Festival de Comédia, realizado pelo Teatro dos Sete em 1962, sob direção de Gianni Ratto, importa destacar que Decio, diante da oportunidade de apreciação das montagens dos três textos, não se incomoda com o fato do diretor não respeitar fielmente os autores, na medida em que o diretor lançou mão deste recurso para enfatizar as características de cada um deles. Decio afirma, então, que Ratto "não se limitou a seguir o texto, preferindo completá-lo, enriquecê-lo com o maior número possível de sugestões plásticas e cênicas, buscando reconstituir os diferentes estilos assumidos pelo teatro no passado" (PRADO, 2002[1964], p. 245). Além disso, não só Decio valoriza a "mão forte" do diretor, como ainda considera que o fato dele ser italiano contribuiria para a qualidade da encenação. Segundo o crítico:

> É difícil, muito difícil imaginar este Festival encenado por um diretor brasileiro. Porque a sua realização depende de uma longa familiaridade com a evolução do teatro, não só como literatura, mas como presença viva no palco, que estamos longe de possuir. E já que tocamos no assunto, conviria ir adiante, acrescentando que mesmo na Europa, nenhum povo se sentiria talvez tão à vontade nessa tradição puramente burlesca como o italiano, pois que foram os seus escritores e os seus comediantes que a levaram ao seu máximo desenvolvimento. Quando Shakespeare e Molière dela se apoderam, já é para dar-lhe inclinações diferentes, em direção ao romantismo ou ao naturalismo – mas isso já não caberia no âmbito deste graciosíssimo Festival de Comédia (PRADO, 2002[1964], p. 246).

Há neste caso a constatação de que nosso moderno teatro não seria capaz de controlar diferentes dimensões da "evolução teatral". Como o próprio Decio atesta, nem mesmo os

franceses estariam tão à vontade na transposição de tais textos à cena, mas o ponto é pensar que, no caso de nosso "velho teatro", Decio não considera que os grupos modernos estejam resgatando uma tradição teatral tão digna ou relevante. Nosso "velho teatro" aparece sempre na perspectiva de um teatro de segunda classe.

Outro ponto de destaque é o fato de que o acento italiano presente nos palcos paulistas nem sempre oferecia, segundo Decio, os melhores resultados. Quando o crítico analisa *O Marido Vai à Caça*, com texto de Georges Feydeau e direção de Maurice Vaneau, em 1962, afirma que há um resgate do autor na França, cuja explicação estaria num sentimento de nostalgia em relação ao início do século. Segundo o crítico, a graça da peça foi preservada pela direção, no entanto,

> [...] o elemento de nostalgia, expresso pelo refinamento *fin-de-siècle*, pela elegância de maneiras, aparece muito mais nos excelentes figurinos, e cenários, de autoria de respectivamente de Marie Claire e do próprio Vaneau, do que entre os atores. A representação tem, por esse lado, uma falha que dificilmente se perdoa neste tipo de espetáculo: o acento popular, senão francamente italianizante, de muitos intérpretes. A peça não é bem-falada, perdendo-se mesmo muitas réplicas por falta de maior cuidado com a pronúncia (PRADO, 2002[1964], p. 252).

Pela primeira vez, Decio vincula a influência estrangeira, tão importante para a modernização de nosso teatro, a uma dimensão popular. No caso, o problema não estaria fundamentalmente no diretor, francês, nem no texto, também de um dramaturgo francês, mas sim nos intérpretes: foram eles os responsáveis pelo tom inadequado. Estariam os atores refletindo a atmosfera excessivamente italiana da cena teatral paulista?

A apreciação de Decio sobre as montagens do "novo teatro velho" destaca cada vez mais a defesa de um argumento, qual seja: a motivação nostálgica dos grupos teatrais modernos na escolha deste tipo de peça. No caso de *Os Ossos do Barão*, por exemplo, Decio reconhece o acento nostálgico no texto e no espetáculo. Trata-se de uma peça de Jorge Andrade escrita em 1963 e montada no mesmo ano pelo Teatro Brasileiro de Comédia, com a direção de Maurice Vaneau. A crítica de Decio irá se deter na análise do texto de Andrade, comparando-o com suas obras anteriores. Sobre este aspecto, Decio afirma que o dramaturgo possuiria mais do que uma nostalgia, mas sim um "apego doentio ao passado" (PRADO, 2002[1964], p. 257).

Somado ao anacronismo do dramaturgo, na perspectiva do crítico, há ainda o fato de o TBC contar com um ator do "velho teatro" no espetáculo, Otello Zeloni. Ao mesmo tempo em que Decio reconhece que a presença de Zeloni trouxe autenticidade à montagem, não deixa de salientar os aspectos que considera típicos, e ao mesmo tempo negativos, do "velho teatro". Neste sentido, destaca-se a seguinte passagem da crítica:

> *Os Ossos do Barão* propõe tais ideias em termos de comédia, de farsa diríamos melhor [...] As suas virtudes são semelhantes às de Egistho Ghirotto [personagem principal interpretado por Zeloni]: despretensão, vivacidade ausência de intelectualismo. Neste ponto, aliás, a peça foi explendidamente servida pela interpretação de Zeloni que, vindo do teatro de revista e da televisão, deu ao texto o que ele precisava para subjugar o público: não a representação medida, dosada, habitual no teatro moderno, mas a graça natural e sem peias, que não hesita em recorrer a truques, dos comediantes que se fizeram no palco e em contato com as plateias. Zeloni, além de marcar muito bem a psicologia da personagem, primitiva e finória, cheia de cálculo e de sinceridade, tem a expansividade, a simpatia irradiante, necessária para sustentar o papel e a peça (PRADO, 2002[1964], p. 257).

A "ausência de intelectualismo" não seria uma falha da montagem do TBC, mas estaria associada de maneira intrínseca à farsa escrita por Jorge de Andrade. Não há, portanto, uma avaliação claramente negativa do trabalho do grupo, que teria respeitado a proposta do dramaturgo. Ao fim da crítica, Decio novamente retoma o tema da nostalgia para analisar não somente a peça, mas a obra de Jorge Andrade em perspectiva mais ampla:

> *Os Ossos do Barão* consiste num longo confronto entre duas épocas, duas maneiras de ser e viver. Depois de considerar com admiração ou nostalgia o passado rural brasileiro (*Pedreira das Almas*, *A Moratória*), Jorge Andrade volta-se agora para a contemplação de um passado urbano com o qual não sente afinidades (*A Escada*, *Os Ossos do Barão*). "O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente" – cantou Carlos Drummond de Andrade num verso célebre. Jorge Andrade pertence a outra estirpe, a de um José Lins do Rego, por exemplo – a dos que nunca acabam inteiramente de enterrar os seus mortos (PRADO, 2002[1964], p. 258).

Também em 1963, merece destaque a crítica à montagem de um texto de 1921, de Gastão Tojeiro, *Onde Canta o Sabiá*, com direção de Hermilo Borba Filho. O texto de Decio inicia demonstrando que a montagem do grupo não havia respeitado o texto de Tojeiro:

> Tratar esta comédia sentimental, ameaçada a todo instante pela pieguice, como se fosse uma farsa baseada no *nonsense*, imprimir a essa forma de existência caseira, vagarosa, descansada, um ritmo falso de cinema mudo (que o cinema mudo não tinha [...]) é não compreender a obra de Gastão Tojeiro em sua própria essência (PRADO, 2002[1964], p. 268).

Além de um ritmo falso dado à peça, a direção de Hermilo Borba Filho haveria falhado, na perspectiva do crítico, por incluir canções à encenação (que não constavam no texto original) e, ainda, pelo fato de as canções não serem do período retratado pela peça. A partir desta avaliação, Decio analisa o sucesso que a montagem obteve em sua estreia. Vale citar o comentário de Decio sobre a recepção do espetáculo:

> O público da estreia aplaudiu o espetáculo inúmeras vezes em cena aberta e demoradamente ao seu final. Talvez por gostar da paródia, a qualquer preço, talvez por se deixar contagiar pelo dinamismo próprio dos espetáculos musicados ou talvez por não concordar com nada do que dissemos. É bem provável que para estes espectadores *Onde Canta o Sabiá* pareça uma encenação muito espirituosa de um texto inexistente. Mas Gastão Tojeiro terá culpa se Hermilo Borba Filho resolveu rir da peça e não com a peça que estava encenando? (PRADO, 2002[1964], p. 269).

Em primeiro lugar, podemos destacar o fato de Decio considerar que o desrespeito ao texto de Tojeiro foi tão grande que, na prática, o que se viu no palco foi a encenação de um "texto inexistente". Em segundo lugar, chama atenção a maneira pela qual Decio avaliou a postura do público. Ao mesmo tempo em que supõe que a plateia não tenha noção das inúmeras alterações que texto sofreu e, neste sentido, a aprovação da montagem se fundamentaria na ignorância da plateia, ele também dá margem para o fato de que o público poderia simplesmente não concordar com as suas posições.

Por fim, cabe ressaltar que *Onde Canta o Sabiá* era uma peça de cunho nacionalista. Não fica claro no texto de Decio que este tenha sido a motivação do diretor para a escolha da peça, no entanto, considerando o contexto nacionalista em que o teatro moderno se encontrava, parece bastante plausível que este aspecto tenha sido importante para a Hermilo Borba Filho. Sobre este ponto, Decio afirma:

> O que se buscava exprimir, no fundo, era um anseio nacionalista tão agudo como o atual [1963], mas dirigido para outras direções: insurgia-se ele [Gastão Tojeiro] contra a França, não contra os Estados Unidos, e visava nos exorcizar dos imperialismos culturais e não dos econômicos. O nosso subdesenvolvimento de então – saudosos tempos aqueles! – consistia apenas em não nos sentirmos tão civilizados e cosmopolitas como Paris (PRADO, 2002[1964], p. 268).

Vê-se, então, que o resgate do "velho teatro" não poderia ser lido, somente, numa dimensão nostálgica. O "novo teatro velho" poderia se justificar por diferentes caminhos. A princípio, poderia indicar apenas um recurso acionado pelos grupos para que garantissem uma boa bilheteria com uma fórmula de fácil aceitação pelo público, o "teatro para rir", uma marca do "velho teatro". Todas as vezes que Decio percebeu esta tendência comercial, o crítico não se furtou em denunciá-la. No entanto, a partir da leitura destas críticas é possível notar que o argumento financeiro não seria suficiente para explicar o interesse dos grupos teatrais modernos no "velho teatro", seja em termos de repertório ou estilo de representação. Este movimento também indicava o resgate de temas que poderiam dialogar com as questões caras à cena teatral da década de 1960, como também revelava uma revalorização da estética do "velho teatro". O

primeiro parágrafo da crítica a *O Bem-Amado*, de Neil Simon, em 1963, é sintomático desta sensação de distanciamento:

> A nossa reação frente a *O Bem-Amado* é de ligeira perplexidade, como diante dessas pessoas de quem já fomos íntimos mas que acabamos por perder de vista. Reconhecemos sem dificuldade cada traço, mas há sempre a surpresa de redescoberta do sentido geral da fisionomia que a familiaridade excessiva terminara por ocultar. Assim acontece com a peça de Neil Simon estreada no Teatro Esplanada: era essa, sem dúvida, uma das faces mais características do teatro paulista durante o longo período em que predominou o TBC mas, como tudo, isso já começa a parecer distante! (PRADO, 2002[1964], p. 270).

O comentário de Decio reconhece a quebra da hegemonia do teatro moderno feito pelo Teatro Brasileiro de Comédia em São Paulo. Diversos fatores devem ser mobilizados na análise deste novo momento da "consciência teatral". Mas chama atenção que esta citação esteja num texto sobre uma peça encenada nos moldes do "velho teatro". Além disso, Decio afirma que esta situação poderia ser explicada devido à ausência de peças americanas no Brasil, que passaram a cobrar altos valores para autorizar sua encenação. Esta resposta não nos parece tocar no cerne da questão. Através da análise das críticas, é possível supor que o movimento de resgate e releitura do "velho teatro" indicava que a "consciência teatral moderna" paulatinamente se distanciava das premissas estéticas defendidas por Decio. E este processo pode ser observado não somente no plano do teatro engajado (ainda que se revele de maneira mais evidente nele), mas também na perspectiva do "novo teatro velho".

3.1.3 Abílio Pereira de Almeida: da moral à política

É bastante compreensível que Decio de Almeida Prado estabeleça comparações entre montagens, autores, diretores e atores da fase inicial do teatro moderno brasileiro e deste segundo momento. Este expediente aconteceu não somente no caso da montagem de *Vestido de Noiva*, como vimos. A dramaturgia de Abílio Pereira de Almeida, por exemplo, serviu de base para que o crítico pudesse estabelecer, para além da análise das obras, uma série de reflexões sobre a trajetória do autor. Em *Teatro em progresso* Decio seleciona para publicação cinco críticas referentes a montagens de textos de Abílio: *Moral em Concordata* (1956), *Rua S. Luís 27, 8º* (1957), *Dona Violante Miranda* (1958), *Alô!... 36-5499...*, também de 1958 e *Em Moeda Corrente no País*, de 1960. A análise dos textos de Decio será relevante neste caso porque nos apresenta um crítico extremamente severo diante da produção do dramaturgo. A

análise da escrita de Abílio virá permeada por comparações de suas obras anteriores e, além disso, Decio se utilizará de uma discussão sobre moral, onde o termo será mobilizado a partir de diferentes significados.

No texto sobre *Moral em Concordata*, de 1956, com direção de Flamínio Bollini, destaca-se o comentário de Decio ao processo no qual a dimensão moral da peça, no sentido de lição dirigida ao público, ultrapassa o limite do artístico. Decio se refere ao texto do programa da peça; esta é a primeira vez em *Teatro em progresso* que vemos uma referência de Decio ao programa dos espetáculos. No caso de *Moral em Concordata*, o crítico cita o texto da peça para ilustrar a questão da excessiva moralidade do autor: "[Abílio Pereira de Almeida] resolveu assumir deliberadamente, de forma talvez deliberada demais, o papel de moralista às avessas, que os outros lhes atribulam. Desta vez, Abílio lança até manifesto, no programa do espetáculo [...]" (PRADO, 2002[1964], p. 30). O crítico esclarece seu ponto a partir da comparação com a peça *Paiol Velho*, escrita por Abílio em 1951, em que a abordagem das questões sociais, segundo ele, teria sido construída de maneira mais adequada:

> O que fazia a força simples de algumas de suas primeiras peças – *Paiol Velho*, por exemplo – era a objetividade do ponto de vista: Abílio somente retratava o que via, sem tomar, ou sem parecer tomar partido, embora tocando em certos temas sociais ou morais que dificilmente nos poderiam deixar indiferentes (PRADO, 2002[1964], p. 30-31).

Decio condena a escolha do autor porque considera que ela indica um empobrecimento da dimensão artística, na medida em que os conflitos de ordem psicológica não se colocaram como o centro da ação dramática. Conforme explica o crítico: "Ora, este ganho moral, se assim o quisermos considerar, é uma perda artística, porque a obra de arte realista deve exprimir tudo nas entrelinhas, não necessitando explicar o que é o bem e o mal" (PRADO, 2002[1964], p. 31).

Decio esmiúça o mecanismo que considera presente na encenação do texto de Abílio. Primeiro, o autor dramático explica demais; com isso, conquista o público e garante sucesso de bilheteria. Neste raciocínio, não é o público que se eleva ao texto teatral, mas sim o texto que se rebaixa até ele. Para Decio:

> [o público] adora que lhe devolvam, valorizadas pelo palco, santificadas pelo prestígio da arte, aquela mesma série de verdades de uso coletivo, que cada um de nós costuma confiar cotidianamente à esposa e aos amigos: "Este País está perdido", "É preciso cadeia para essa gente", "O que falta é vergonha" etc. etc... [...] É fácil perceber no público [...] à medida que as tiradas vão brotando, uma satisfação, uma complacência e ar de cumplicidade com o autor, que é, antes de mais nada, um estado de

> embevecimento de cada espectador consigo mesmo – "Como esse Abílio é inteligente: pensa exatamente como eu!" (PRADO, 2002[1964], p. 31).

No comentário a esta peça retorna uma característica relevante da escrita de Decio: ao debater sobre a trajetória artística de Abílio e suas escolhas, o crítico não consegue desvincular o julgamento da montagem com a postura do público. Por isso, em *Moral em Concordata*, é importante para o crítico frisar que ele havia compreendido o mecanismo no qual o autor conquistava a plateia: no caso, Abílio fazia-a sentir-se inteligente. Mas esta seria, para o crítico, uma falsa inteligência, e ele busca provar seu argumento através da análise da peça e da constatação de que esta seria literariamente fraca.

Na crítica a *Rua S. Luís 27, 8º*, montagem do TBC de 1957, com direção de Alberto D'Aversa, Decio retoma o tema da moralidade para analisar a peça de Abílio. Neste caso, no entanto, o termo não surge no sentido de lição de moral, mas sim como sinônimo de bons costumes; mais precisamente, da ausência deles na representação de uma "juventude transviada". Ao deter sua crítica centralmente na análise do texto da peça, Decio minimiza o ataque que Abílio Pereira de Almeida faz à moral burguesa, e atesta que o texto do autor seria pobre artisticamente. Segundo Decio:

> O tratamento da imoralidade, na literatura, justifica-se quando alcança, efetivamente, o nível e a categoria de obra de arte, isto é, quando deixa de ser gratuito, quando lança alguma luz sobre o coração humano, sobre o covarde coração humano, como disse o poeta. Essa luz, na rua S. Luiz, não é das mais penetrantes" (PRADO, 2002[1964], p. 64).

Aqui também, Decio compara o texto de *Rua S. Luís 27, 8º*, com *Pif-Paf*, texto de Abílio encenado em 1949. A comparação, neste sentido, serve para fundamentar a continuidade dos defeitos e virtudes do autor; entre as virtudes de Abílio, Decio destacou "o tom teatral do diálogo, que mantém sempre a imediata e calorosa comunicação com o público" (PRADO, 2002[1964], p. 65). Entre os defeitos que persistiriam com o passar do tempo, o crítico ressaltou "a incapacidade de compor organicamente, que o obriga a esses cortes rápidos de cena" (PRADO, 2002[1964], p. 64-65). Mas para Decio, estes seriam aspectos meramente formais e as questões problematizadas por ele nas montagens recentes de Abílio se explicariam por outra perspectiva. Surpreende, neste sentido, a desqualificação da figura de Abílio por parte do crítico: "[...] as falhas [de Abílio] visceralmente são outras, não do dramaturgo, mas do homem, que não tem visão suficiente para abarcar vastos panoramas, fazendo o diagnóstico de sua época. Quando quer ser profeta, moralista, falta-lhe fôlego" (PRADO, 2002[1964], p. 65).

É digno de nota como a crítica de Decio se volta quase que integralmente ao texto de Abílio; não há, por exemplo, um questionamento em relação à escolha de tal peça pelo Teatro Brasileiro de Comédia. O crítico esclarece apenas que a direção e as interpretações foram corretas, precisas (Decio afirma que a estreia de Alberto D'Aversa na direção foi excelente), mas, de fato, ofuscadas pela dramaturgia (PRADO, 2002[1964], p. 65). Este é um aspecto importante porque nos coloca duas questões: de um lado, ao ser encenado pelo TBC, grupo de extrema relevância no processo de modernização, evidencia-se que Abílio possuía legitimidade na cena teatral moderna. Por ouro lado, esta legitimação atribuída pelo TBC não é suficiente para Decio. No máximo, o efeito da junção Abílio-TBC é sentido pelo fato de Decio proteger a companhia de seus ataques ainda que, fundamentado em seus questionamentos sobre o texto da peça, praticamente contraindique a montagem ao público leitor:

> Abílio não nos transmite nada dessa experiência intransferível, vivida ou imaginada [o drama das personagens], e daí o nosso constrangimento: valerá a pena abordar situações escabrosas para dizer tão pouco sobre elas? Que revela a Rua São Luiz? Que há abortos e adultérios em São Paulo? Alguém o ignorava? (PRADO, 2002[1964], p. 64).

No caso desta peça, novamente, os espectadores teriam sido "fisgados" pelo texto. Decio afirma que a plateia dividiu-se diante da apresentação, ora reagindo com "grande e autêntica emoção", ora exprimindo sentimentos de "constrangimento e repugnância" (PRADO, 2002[1964], p. 63). Novamente Decio ressalta a conexão entre o público e o autor. Sobre este aspecto, o crítico também faz referência ao programa da peça. Mas agora, Abílio teria se dirigido diretamente à crítica e Decio, ao fim de seu texto, responde à provocação do autor:

> Abílio Pereira de Almeida refere-se, no programa, ao público e à crítica, acrescentando, com o espírito que ninguém lhe nega: "desculpem-me os talentosos rapazes da crítica se nomeei o público em primeiro lugar". Quanto à ordem de precedência, de acordo. Mas se ele imagina, por acaso, que tem o público a seu favor e a crítica contra, nada mais errado. A crítica, quando não gosta, diz. O público cala, ou diz o contrário, para ser amável. Daí a ilusão tão comum entre autores e intérpretes. Se Abílio ouvisse de fato o público, com inteira liberdade, entre elogios calorosos e sinceros, escutaria também coisas que jamais nenhum dos talentosos rapazes da crítica teve a coragem de lhe dizer (PRADO, 2002[1964], p. 65).

Num tom de porta-voz dos críticos, Decio reconhece que a conexão estreita entre autor e público, atestada na ocasião da temporada de *Moral em Concordata*, não se mantinha com a mesma força na presente encenação. Nesta citação podemos notar que Decio fala do público de maneira mais isenta, como se se identificasse mais com uma parcela dele, pelo menos, aquela que reprovava a montagem de Abílio. Se pensarmos que o público tradicional do TBC era

composto pela classe média paulista, depreende-se ser este o perfil de plateia a que Decio se refere quando afirma que esta não necessariamente apoiará a peça de Abílio.

Os termos duros que Decio de Almeida Prado utiliza para caracterizar não somente o trabalho como o próprio Abílio Pereira de Almeida irão se radicalizar ainda mais na crítica de 1958 a *Dona Violante Miranda,* que tem como atriz principal Dercy Gonçalves. Ao contar com a presença de Dercy, poderíamos supor que a crítica à peça iria tratar novamente do "velho teatro". No entanto, Decio pouco se detém na análise da interpretação da atriz e afirma que "o caso a se encarar é um só: o de Abílio" (PRADO, 2002[1964], p. 80). Se na análise de *Moral em Concordata*, Decio trata de moral no sentido de lição e se no texto sobre *Rua S. Luís 27, 8º* o tema da moral aparece com o sentido de bons costumes, em *Dona Violante Miranda* a moral diz respeito a outro significado. Apesar de reconhecer que a peça possui "maior sem-vergonhice", Decio afirma: "Como críticos não nos interessa a moral, mas somente a *moralidade artística*" (PRADO, 2002[1964], p. 80/81, grifo nosso). O grande problema de "moralidade artística" da peça estaria no fato de que todo seu enredo,

> [...] todo esse imenso dramalhão [estaria] fingindo-se de teatro realista para melhor se prestar de arcabouço a dezenas e dezenas de piadas grosseiras. Chamam alguns isto de coragem. [...] Coragem, ir ao encontro do mau gosto do público, satisfazendo espertamente a sua predileção, de ninguém ignorada, pela escabrosidade? (PRADO, 2002[1964], p. 81).

Mas além deste falso realismo, o ponto central sobre a "moralidade artística" de Abílio estaria no fato de o autor se tornar conhecido por escrever "rapidamente, sob encomenda, uma peça bem chocante e que renda em poucas semanas bom dinheiro" (PRADO, 2002[1964], p. 81). Podemos falar então que o termo "moralidade artística" se aproximaria de uma noção de honestidade ou ética profissional. Nesta crítica, ao invés de comparar o texto de Abílio com alguma outra peça sua, o que Decio faz é comparar o autor em seu início de carreira e no presente momento, em 1958. Diante da encenação que "nos deixa atônitos, sem resposta, sem argumentos [contra os detratores de Abílio]", Decio afirma:

> O fato é particularmente penoso para aqueles que conheceram Abílio em outra fase e outro papel, como um dos fundadores do Grupo de Teatro Experimental, de onde proveio toda a renovação do nosso teatro, como o primeiro dramaturgo de São Paulo a voltar os olhos, bem ou mal, ao que existia ao redor de si, para aqueles que o defendiam, apontando que para cada defeito gritante correspondia uma qualidade não menos evidente: que a sua melodramaticidade algo tosca escondia um verdadeiro senso dramático, que a pobreza de ideias gerais não impedia que o diálogo fosse esplêndido de naturalidade, que a cata de assuntos sensacionais era também desejo de denunciar, de protestar, de dizer em voz alta o que todos repetiam às escondidas (PRADO, 2002[1964], p. 81).

Mais do que decepção diante do caminho trilhado por Abílio, Decio de Almeida Prado, ao inserir o trabalho do dramaturgo num contexto de modernização do teatro, o percebe como uma ameaça. Lembremos o fato de que Abílio, segundo Decio, seria capaz de capturar o público, agradando-o, reforçando seu "mau gosto". Neste aspecto, a ameaça é dupla: suas peças não contribuem para o desenvolvimento do teatro moderno e deseducam os espectadores. O crítico conclui, então:

> Abílio pensa que tem contra si a ira gratuita da crítica. Não vê que esta não existe autonomamente, no vazio: tomada na sua totalidade, não passa de expressão de um grupo incomparavelmente maior, que inclui encenadores e intérpretes, cenógrafos e autores, todos os que formam a *consciência teatral da cidade*. O seu teatro, para confrangimento daqueles que se iniciaram ao seu lado, vai assumindo progressivamente, perante essa consciência, a feição de um símbolo, de uma bandeira que é preciso combater a todo custo, se não quisermos ceder o terreno trabalhosamente conquistado em quinze anos de luta (PRADO, 2002[1964], p. 82, grifo nosso).

Vale destacar que Decio situa a crítica como a expressão da "consciência teatral da cidade"; e este termo, com significado universalizante, que aparentemente se refere a todo o teatro, trata, na verdade apenas da sua face moderna, forjada em "quinze anos de luta". As peças de Abílio e as montagens do "velho teatro" em geral estariam fora dessa consciência e, por isso, deveriam ser combatidas. Mas em Abílio, o tom presente no texto de Decio de Almeida Prado indica que a ausência de "moralidade artística" se torna mais grave por ser resultado do afastamento do autor da cena teatral moderna e de seu rompimento com a "consciência teatral da cidade", conforme exposto acima. Tudo se passa como se, por saber o que é o teatro moderno e por entender a crítica feita ao "velho teatro", Abílio saberia fazer melhor do que os outros o que haveria de pior para ser feito em teatro.

A penúltima crítica a uma peça de Abílio Pereira de Almeida em *Teatro em Progresso* é *Alô!... 36-5499...*, dirigida por Antunes Filho, em 1958. Pode ser interessante citar um trecho do fim desta crítica:

> Abílio Pereira de Almeida vive apregoando que, tendo o público a seu lado, não necessita de apoio de mais ninguém. Ainda agora escreveu no programa: "Enquanto a bilheteria responder por mim, estarei muito bem amparado, segundo o meu ponto de vista". Mas a frequência e a virulência com que tem saído de seus cuidados para atacar a crítica dizem outra coisa [...] [ele obteve] alguns êxitos de escândalo: o de um teatro sem grandes, ou sem nenhuma pretensão literária, mas baseado honestamente num certo instinto de palco e num certo dom de observação social, qualidades que mesmo os seus inimigos não lhe poderão negar (PRADO, 2002[1964], p. 102-103).

Começamos a análise da crítica de Decio por este trecho porque os termos de seu combate contra Abílio Pereira de Almeida irão se modificar. Em primeiro lugar, mais uma vez Decio responde a um texto do programa da peça. Somando-se a isto, também afirma que Abílio estaria atacando a crítica. Decio, portanto, admite explicitamente o litígio com o autor. Lembremos que anteriormente o crítico chegou a afirmar que os defeitos da dramaturgia de Abílio correspondiam, na verdade, a defeitos de sua natureza. Suspeita-se, então, que diante das desqualificações da figura do próprio Abílio, Decio tenha buscado, nesta crônica, um tom mais contido no seu julgamento.

Os termos da crítica de Decio mudam, segundo o autor, porque *Alô!... 36-5499...* não apresenta o baixíssimo nível artístico e moral visto em *Dona Violante Miranda* e *Comício*.[49] Inclusive, Decio afirma que *Alô!... 36-5499...*, apesar dos problemas, pode ser considerada teatro: "[a peça se impõe], ao menos em parte, pelas armas próprias da dramaturgia [...] Até o próprio sensacionalismo, posto ali com objetivos comerciais [...] aparece melhor integrado, mais justificado pelas exigências do enredo" (PRADO, 2002[1964], p. 100).

Neste sentido, esta crítica de Decio não se fundamentará em alguma noção de moral e dará lugar a um argumento que busca compreender a natureza das qualidades e dos defeitos de Abílio Pereira de Almeida. O crítico retoma pontos mobilizados em críticas anteriores, reiterando que as qualidades de Abílio estariam relacionadas a uma "autenticidade" ao colher elementos da realidade e transpô-los ao palco. Segundo Decio, Abílio deveria ser reconhecido como um autor que possuía "uma certa capacidade de captação direta da realidade" (PRADO, 2002[1964], p. 101).

Já os defeitos de Abílio, também bastante esmiuçados, estariam, para Decio, na ordem "da elaboração intelectual": o crítico reconhece deficiências em termos de "enredo, motivação psicológica, procura de um sentido moral capaz de resgatar a trivialidade da história e certa baixeza inerente às personagens" (PRADO, 2002[1964], p. 100-101).

A questão é que as virtudes de Abílio, para Decio, estariam no plano da intuição, da personalidade, enquanto seus defeitos estariam relacionados a "faculdades artísticas superiores" (PRADO, 2002[1964], p. 101). Com isso, Decio afirma que tais debilidades eram resultado, fundamentalmente, de uma débil formação literária. Mas o crítico continua o seu diagnóstico sobre Abílio e defende que, para além de frágil formação, o dramaturgo não estaria interessado no cultivo de uma cultura erudita que poderia enriquecer sua escrita. Segundo Decio: "Abílio

[49] Não há crítica de Decio neste livro sobre a peça *Comício*. O crítico apenas menciona que esta peça seria equivalente à *Dona Violante Miranda*: sensacionalista e de baixo nível artístico (PRADO, 2002[1964], p. 102-100).

parece desprezar as peças literárias, como que temendo as influências alheias" (PRADO, 2002[1964], p. 101). Em um teatro no qual o texto deve falar ao espectador, ou seja, é pensado como elemento mais importante e que deve transparecer efetivamente na cena, não ter cultura literária, no limite, impede a realização de um bom espetáculo. Decio, ao acusar Abílio de não se instruir, afirma que esta escolha causa o seguinte efeito:

> O autor de menos cultura [ao deixar de estudar literatura] não foge com isso aos influxos alheios: é bem mais provável que se entregue de pés e mãos atados à influência dos poucos escritores que conhece. O que nos liberta, ao contrário, é a variedade de pontos de vistas divergentes, entre os quais, aos poucos, aprendemos a escolher o nosso (PRADO, 2002[1964], p. 102).

Neste sentido, Decio, ao construir uma argumentação sobre os defeitos de Abílio Pereira de Almeida, não só busca a natureza destes como apresenta ao leitor seus supostos efeitos limitadores. Ao conhecer poucos autores, Abílio ficaria enredado nas mesmas fórmulas criativas e seu trabalho não apresentaria um amadurecimento ao longo do tempo. A conclusão de Decio sobre o resultado do trabalho de Abílio foi a seguinte: "A visão que [Abílio] possui tanto da vida como do teatro constitui-se, na sua maior parte, de ideias de largo uso comum, dessas que andam no ar, formando a atmosfera peculiar de cada época" (PRADO, 2002[1964], p. 102).

A última peça de Abílio comentada por Decio será *Em Moeda Corrente no País*, em 1960. O crítico reconhece que esta peça mantém a tendência já anunciada em *Alô!... 36-5499...* Afirma que "[...] o texto chama a atenção sobretudo por desvincular-se da linha de sensacionalismo que Abílio vinha adotando. [Trata de] um problema social e humano [...]. A ação flui naturalmente, dispensando o recheio, os efeitos teatrais" (PRADO, 2002[1964], p. 192-193).

Decio apresenta o tema da peça: o conflito central de desenvolve a partir de uma tentativa de suborno com o objetivo de encobrir uma sonegação fiscal (PRADO, 2002[1964], p. 192-193). Este seria um tema "lugar-comum" da época, já que o país vivia sua fase desenvolvimentista. Mas aqui, a temática do "lugar-comum" – encarada como uma limitação na crítica anterior – é apontada por Decio como uma qualidade. O crítico afirma que o tema "lugar-comum" foi tratado pelo dramaturgo com "força, com graça e algumas vezes com surpreendente trato psicológico" (PRADO, 2002[1964], p. 193).

Além da mudança que Decio observa no autor, cabe ressaltar também que o elenco da peça contava com a presença de Cacilda Becker que, segundo Decio, deu ao texto maior "autenticidade". Segundo Decio, "quem eleva extraordinariamente o nível da encenação [...] é

Cacilda Becker, com aquela sua perspicácia psicológica e aquele seu arrebatamento interior. É uma rajada de humanidade crua, todas as vezes em que entra em cena" (PRADO, 2002[1964], p. 193).

Apesar do bom tratamento do tema, Decio afirma que a peça se assemelha muito com a comédia de costumes e não seria tão séria quanto a crítica faz parecer. *Em Moeda Corrente no País*, para o crítico, enfatizava a dimensão psicológica do drama e não a política. Essa consideração de Decio é interessante, em primeiro lugar, porque o crítico sempre valorizou a dimensão psicológica dos textos. Em segundo lugar, o que transparece com mais força na crítica não é, de fato, a análise de Decio sobre Abílio, sua peça e a montagem. O mais forte neste texto são as considerações de cunho político proferidas por Decio. Elas partem da temática do suborno para realizar uma análise do Brasil naquele momento. Sobre a questão do suborno e da sonegação, ele afirma:

> Ninguém alegará que o problema não diga respeito ao Brasil. O nosso brutal crescimento não está se realizando sem quebrar uma série de amarras e entraves morais. É um fato histórico que os períodos de expansão não favorecem os escrupulosos. A honestidade, como norma social, parece ser um luxo das épocas e das sociedades estáveis (PRADO, 2002[1964], p. 191).

E a nossa sociedade não passava por um período de estabilidade, mas sim de mudanças rápidas e profundas. Neste sentido,

> A corrida industrial, como tudo na vida, tem o seu preço, que é preciso pagar. Ao enriquecimento ilícito, ao roubo, sob todas suas formas, eufêmicas ou não, corresponde um surgir constante de indústrias, um real progresso econômico do País. Uma coisa valerá a outra? É a pergunta que se fazem diariamente milhares de brasileiros, desde que o subdesenvolvimento passou a ser a vergonha e o pecado público número um. É também a pergunta que se faz melancolicamente o herói da nova peça de Abílio Pereira de Almeida [...] (PRADO, 2002[1964], p. 191).

O ponto de Decio é que ele utiliza a atualidade do tema da peça para também apresentar a sua posição, se afastando de uma posição que privilegiou sempre a dimensão estética das obras. No seu caso, a grande questão que este tema suscitaria – e que o texto de Abílio não alcançava – era o conflito entre desenvolvimentismo e moralismo. O tema da moralidade nesta crítica extrapolaria o julgamento do texto de Abílio. Diz respeito, na verdade, a uma discussão mais ampla, social, que seria a referência de fundo da peça. Decio, portanto, procura apresentar os termos do debate em sua crítica.

Tudo indica que em 1960 Abílio Pereira de Almeida não mobilizava tanto mais Decio de Almeida Prado, visto que nesta fase sua crítica se ocupa de maneira mais central do tema da política. Abílio Pereira de Almeida, neste aspecto, não era a preocupação principal do crítico. Por isso, compreenderemos melhor a mudança de foco na crítica sobre Abílio se analisarmos outros textos de Decio em que surge o componente político na análise. Lembremos que o próprio crítico considerou o debate político e seus diversos matizes como o cerne principal das questões de *Teatro em progresso*.

3.2 **De 1958 a 1964: metade estética, metade política**

A partir de 1958, a tônica das críticas de Decio torna-se a polêmica que o crítico estabelece com o teatro engajado, tema que se faz presente tanto na dimensão da análise dos textos encenados, como de suas temáticas e das propostas cênicas. Entendemos que as análises de Decio acerca da influência do teatro épico de Bertolt Brecht constituem-se um eixo central para a compreensão desta fase.

Para nos aprofundarmos na proposta de Brecht, realizamos um rápido desvio para situarmos a mesma dentro do panorama teatral. Peter Szondi (2011), em sua caracterização da produção teatral no final do século XIX e na primeira metade do XX, apoia-se na divisão aristotélica dos gêneros dramático, lírico e épico. O drama é caracterizado por Aristóteles a partir do diálogo e da encenação. Porém, para Szondi, o drama só surge em forma pura no Renascimento (e não na tragédia grega), "quando uma forma dramática, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, concentrou-se exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas, ou seja, encontrou no diálogo sua mediação universal" (PASTA JR., 2011, p. 11). Há, portanto, um paralelo entre o surgimento do drama moderno e a noção renascentista do homem como medida de todas as coisas.

Por deixar de fazer referência a qualquer elemento externo, extraindo sua estrutura, sua força e o encadeamento da trama unicamente a partir do diálogo e da relação entre os personagens, o drama torna-se "absoluto", pois só representa a si mesmo. Até mesmo o autor está fora do drama: o dramaturgo por si não fala, ele simplesmente institui aquilo que se pronuncia. Desta forma, no drama, "todas as palavras são 'de-cisões': nascidas da situação, nela permanecem, não devendo de forma alguma ser acolhidas como palavras que emanam do autor" (SZONDI, 2011, p. 25).

O espectador, por sua vez, também não faz parte do drama. O diálogo não é uma fala que se dirige ao público. Deste, ao contrário, espera-se que assista passivamente, mas em uma passividade que permite uma identificação que Szondi caracteriza como ativa, porém irracional: "o público era (e é) arrastado para o interior do jogo dramático, passando de espectador a sujeito falante – pela boca de todos os personagens, bem entendido" (SZONDI, 2011, p. 25).

O teatro de Bertold Brecht irá se posicionar de maneira radicalmente oposta à noção de drama. Neste sentido, está inserido num panorama de crise desta noção, que Peter Szondi associa ao fato de que os pressupostos renascentistas que sustentam a forma dramática entram em contradição com o conteúdo das peças, nos quais a modernidade ataca, principalmente a partir da separação sujeito-objeto, tais pressupostos (PASTA JR., 2011, p. 11).

Brecht, desta forma, traz a noção de épico para o centro de sua produção. Caracterizado pela presença de um narrador e pela terceira pessoa, o gênero introduz um distanciamento que está ausente na identificação ativa-irracional do drama. Brecht defende a centralidade do pensamento científico, com sua separação entre sujeito e objeto e a dominação de uma natureza não mais medida a partir do homem. Para ele, depois de submeter a natureza, o olhar científico deve voltar-se aos homens, e a sua relação que agora caracteriza-se pela exploração. Essa relação, essencialmente problemática, implica na renúncia do drama enquanto forma, já que este pressupõe relações humanas não problemáticas. Assim, no teatro de Brecht, a relação entre palco e ação é análoga à que se estabelece entre o narrador épico e os feitos que este narra. A ação é, então, oferecida ao espectador como um objeto; o espectador não está em nenhum dos pólos opostos do drama: nem totalmente externo à ação, nem arrastado irracionalmente para ela. Ao contrário, ocupa conscientemente o papel de *espectador*, sujeito separado que assiste diante de si o desenrolar de um objeto-ação.

Brecht faz essas escolhas de maneira consciente, e sua reflexão teórica caminha lado a lado de sua produção dramatúrgica. Nas "Notas sobre a ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*" (*apud* SZONZI, 2011), lista as diferenças entre as ênfases do teatro dramático e do teatro épico:

Forma dramática de teatro	*Forma épica de teatro*
O palco "encarna" uma ação que se processa	Ele narra-a
Enreda o espectador na ação e consome sua atividade	Dele faz um observador, mas desperta sua atividade
Torna possível que ele tenha sentimentos	Dele exige decisões
Proporciona-lhe vivências	Proporciona-lhe conhecimentos

O espectador é transportado para dentro de uma ação	Ele é colocado em contraposição a ela
Trabalha-se com sugestões	Trabalha-se com argumentos
Os sentimentos são conservados	São impelidos ao conhecimento
Supõe-se que o homem é algo conhecido	O homem é objeto da investigação
O homem imutável	O homem mutável e modificador
Tensão voltada ao desenlaço	Tensão voltada para o andamento
Uma cena serve a outra	Cada cena serve por si
Os acontecimentos decorrem linearmente	Em curvas
Natura non facit saltus [a natureza não dá saltos]	*Facit saltus*
O mundo tal como ele é	O mundo como será e vem a ser
O que se põe ao homem como dever[,] suas pulsões	O que o homem não pode fazer[,] suas motivações
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento

(SZONZI, 2011, p. 116).

Retornando ao nosso objeto de estudo, podemos destacar como grande marco inicial desta fase de politização do teatro e, consequentemente, da crítica de Decio, o comentário à montagem da Companhia Maria Della Costa de *A Boa Alma de Se-Tsuan*, de Bertolt Brecht, sob direção de Flamínio Bollini, em 1958. Esta crítica é importante por vários aspectos. Primeiramente, porque trata da primeira montagem de um texto de Brecht no Brasil realizada por uma companhia profissional.[50] Em segundo lugar, por se tratar de um texto no qual o crítico se propõe a analisar a dramaturgia de Brecht e de sua proposta de encenação.

Decio apresenta brevemente a temática da peça, ressaltando o fato de se tratar de uma fábula, recurso interessante para se contar uma história. Para o crítico, a grande questão tratada pelo autor seria a "escandalosa imperfeição e injustiça do mundo" (PRADO, 2002[1964], p. 96). Partindo deste ponto, Decio constrói seu texto ressaltando o fato de que o tema da injustiça não precisa ser abordado somente por um viés de esquerda e mobiliza-o, então, numa perspectiva cristã, comparando-o com uma visão comunista. Segundo o crítico:

> O assunto da fábula de Brecht, na verdade, é o diálogo entre o pessimismo e o otimismo. O cristianismo garante-nos que a imperfeição não tem salvação, a não ser em termos sobrenaturais. Baseado nesse pessimismo fundamental, no que diz respeito à terra, permite-se uma atitude de grande indulgência para com as falhas humanas. O comunismo faz o contrário: acredita em si mesmo a tal ponto e crê no homem com tanto otimismo que não hesita em cobrar, como preço de salvação, alguns milhões de cabeças humanas. Brecht não chega a tais extremos. Embora não acredite em ajuda extraterrena [...] o seu ideal, como político e também como poeta, seria uma harmoniosa conciliação entre Chen-Tê e Chui-Tá. Enquanto os dois não puderem formar uma só pessoa, não haverá descanso decente para o homem (PRADO, 2002[1964], p. 97).

Ao comparar a perspectiva cristã e comunista sobre o tema da injustiça, Decio inscreve a peça de Brecht num espectro mais amplo de análise. Com isso, primeiramente, justifica a validade da obra para além de sua vinculação ao comunismo. Sob esta perspectiva, Decio busca tipificar o comunismo presente na peça. Para o crítico:

> Não se percebe, na posição de Brecht, nada que não se possa aceitar de coração aberto porque ele não discute propriamente soluções. A forma do seu comunismo, tal como o vemos em *A Boa Alma de Se-Tsuan*, é a mais simpática, a melhor possível, esse impulso emocional que se encontra na origem de todos os movimentos reformadores: um anseio fundo de melhora, uma generosa inconformidade com a injustiça. Não é possível que as coisas tenham de permanecer para sempre tão imperfeitas. Há de haver uma solução – repete ele, teimosamente, no fecho de sua fábula (PRADO, 2002[1964], p. 97).

[50] Vale destacar que a primeira montagem de um texto de Brecht no Brasil realizada por um grupo amador foi *A Exceção é a Regra*, pela Companhia Escola de Arte Dramática, em 1951.

Além disso, quando Decio afirma que a peça de Brecht se insere numa variante aceitável de comunismo, considera que a obra do dramaturgo possui "uma intransigência, uma sede de perfeição moral a que, como homens se não como artistas, não podemos ficar indiferentes" (PRADO, 2002[1964], p. 97). Apesar de reconhecer que a construção do problema da peça é sólida, ou seja, possui inegável valor político, Decio pergunta-se se a obra de Brecht teria alto valor também no plano estético. Ao afirmar que a peça havia lhe agradado mais na leitura do que na apreciação do espetáculo, Decio justifica seu ponto:

> Acostumados à complexidade, à concentração dramática, ao jogo de contrastes da dramaturgia moderna, em que temos de ler nas entrelinhas, é natural, talvez, que nos pareça um tanto monótono este teatro narrativo, liso, plano, didático [...]. A humanidade partiu da singeleza repleta de intenções morais da fábula e chegou à riqueza, à particularização, ao formigamento da ficção moderna. Que há vantagem política em se voltar atrás, falando com maior esquematismo e clareza, não temos dúvida em admitir (PRADO, 2002[1964], p. 98).

A fábula, que no início da crítica, foi apresentada como o grande trunfo da peça, agora é tratada por Decio como uma simplificação. Bem construída do ponto de vista político, atemporal na abordagem sobre a injustiça por se utilizar de uma fábula: Decio encontra dificuldade em esclarecer seu incômodo com *A Boa Alma de Se-Tsuan*. O crítico, por exemplo, propõe-se a tratar também do teatro épico, mas não o explica para o leitor, fazendo apenas uma consideração sobre o uso da música. Sobre a estética teatral de Brecht, afirma somente: "Brecht fundiu a simplificação de linhas do expressionismo de 1920 com as preocupações políticas da década de 1930. Sintetizou assim toda uma linha do teatro do seu tempo. Mas estará aí a dramaturgia do futuro, a salvação do teatro, como acreditam os 'brechtólogos'?" (PRADO, 2002[1964], p. 98). A dúvida de Decio, na verdade, aponta para um argumento bastante mobilizado pelo crítico, que irá considerar a proposta do teatro épico ultrapassada, pois que se vincula às questões presentes nas décadas de 1920 e 1930. Seria, portanto, com atraso, que o teatro moderno brasileiro estaria se ocupando desta estética. Movimento válido, se não significasse, na prática, a valorização do teatro engajado e o questionamento do "teatro literário", bastante afeito à dimensão psicológica dos conflitos. O próprio Decio admite a dificuldade em criticar a peça: "Não é fácil fazer restrições, quaisquer que sejam, a um espetáculo tão corajoso, tão inteligente, tão sério, tão trabalhado, tão limpo e honesto, tão novo entre nós, como o que acaba de estrear no Teatro Maria Della Costa" (PRADO, 2002[1964], p. 99).

Após a publicação desta crítica, Decio irá desenvolver, em diferentes textos, uma série de argumentos nos quais busca problematizar as montagens nacionais identificadas com o teatro

engajado e a estética de Brecht. Percebe-se que seus textos como que inauguram uma nova fase em sua crítica, pois respondem a um contexto de forte polarização social que se reflete também no teatro.

As montagens do Teatro de Arena, reconhecido como grande expoente desta fase de nacionalização e politização dos palcos, serão uma referência importante nas críticas de Decio. Neste sentido, os comentários às peças *Eles não Usam Black-tie* e *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1959, são significativos porque neles Decio apresenta um primeiro conjunto de questões sobre a temática nacional.

Chama atenção, inicialmente, a inquietação de Decio diante do sucesso e, mais do que isso, da atmosfera de grande entusiasmo na qual as montagens de Guarnieri estão envoltas. Ao escrever sobre *Gimba*, por exemplo, o crítico nota que este entusiasmo não dizia respeito somente à postura do público, que "aplaudia tudo", mas também à "comoção coletiva" que envolveu plateia, atores, diretor e equipe, em que o crítico afirma ter presenciado ao fim do espetáculo uma "explosão como não nos lembramos de ter visto no teatro nacional" (PRADO, 2002[1964], p. 120). O tom escolhido por Decio na descrição da atmosfera presente na estreia de *Gimba*, mais do que irônico, sugere desconfiança. E encaminha o desenvolvimento do texto de forma a que o crítico assuma o lugar do julgamento qualificado, de quem não se influenciou pela empolgação do momento[51] e seria capaz de estabelecer um distanciamento para analisar seriamente a obra de Guarnieri. Mas talvez, para além de nossas suspeitas sobre a capacidade de Decio de se distanciar para criticar, a questão relevante seja de outra natureza: suspeitamos que Decio, na verdade, já começasse a estar "de fora", não no sentido de ser uma figura neutra, mas sim no sentido de não fazer mais parte, de não se identificar nem com a peça, nem com a proposta, nem com o público.

É bem verdade que em muitos momentos ao longo de sua trajetória como crítico, Decio esteve "de fora" ao analisar diversas montagens, como as do "velho teatro", por exemplo. Mas a novidade é que esta posição assumida agora não se refere aos antigos oponentes. Seu estranhamento começa a se delinear no próprio contexto de modernização, o que indica a existência de novos elementos na "consciência teatral", consciência esta da qual Decio, por anos, fez parte, colocando-se como porta-voz oficial de um modelo que disputou a hegemonia. Desta forma, nestas críticas, as perguntas fundamentais não aparecem: quem estava aplaudindo entusiasticamente? Outros setores da "consciência teatral da cidade"? Outros críticos? Há um público novo?

---

[51] Apesar dessa postura de distanciamento, Decio destacou que também se envolveu com o *frisson* todo da estreia (PRADO, 2002[1964]).

Decio analisa as duas peças de forma associada. O primeiro texto a ser encenado foi *Eles não Usam Black-Tie*; *Gimba* veio na sequência. Não só fez tanto sucesso quanto a primeira peça, como foi escolhida para representar o Brasil na Europa, fato que mobiliza o crítico na construção de uma análise mais detida sobre as peças e o dramaturgo.

Sobre *Eles não Usam Black-tie*, Decio afirma que o "tema ostensivo" da peça é a greve operária, na qual se envolve no conflito central do drama uma família onde pai e filho diante da greve divergem. O pai, de um lado, liderança política, completamente envolvido no movimento grevista; de outro lado, o filho, que envolto em questões pessoais (medo do desemprego e noiva grávida) decide furar o movimento de greve. Há um conjunto de questões políticas a serem abordadas na tensão que se estabelece entre os personagens. Mas Decio ressalta que "a ação, pois, pelo seu lado moral, prolonga-se além dos dados iniciais do problema, transcendendo de muito o caso local da greve" (PRADO, 2002[1964], p. 130). Diante desta constatação, o crítico escolhe analisar a peça pelo seu sentido moral, ressaltando que a ação central, na verdade, residiria no conflito psicológico e geracional entre pai e filho. Decio constrói seu argumento reconhecendo que pai e filho representam na peça o conflito entre coletivismo e individualismo. No entanto, considera que "a perspectiva da peça é a do filho: o drama é o seu, ele é quem deverá pronunciar-se perante a existência concreta da greve" (PRADO, 2002[1964], p. 130).

Se o conflito vivido pelo jovem é considerado o ponto central, Decio o esmiúça a partir de uma perspectiva moral e psicologizada que dilui a dimensão política na qual a trama se desenrola. Em primeiro lugar, apesar de Decio afirmar que os argumentos marxistas do pai facilmente desmontariam as dúvidas e inquietações do filho, estes argumentos, na prática, fariam pouco sentido, pois o próprio contexto social no qual este jovem estaria inserido o redimiria: "uma sociedade que se fundamenta sobre o individualismo como a nossa, não está em condições de exigir sacrifícios de quem quer que seja" (PRADO, 2002[1964], p. 130). Em segundo lugar, Decio justifica, então, a escolha do personagem do filho:

> A sua posição, no fundo, não diverge muito da de qualquer rapaz de vinte anos chamado a decidir pela primeira vez entre as suas conveniências pessoais e certos apelos de outra natureza, menos egoístas e mais generosos. O próprio Guarnieri, como homem e como homem de teatro, é impossível que não tenha sentido por momentos a tentação de lançar ao mar a incômoda carga das ideologias humanitárias, cuidando acima de tudo de defender-se economicamente numa sociedade em que todos sabem defender-se com unhas e dentes. Nem é a nossa vida, encarada moralmente, mais do que a soma de uma série de decisões de tal natureza (PRADO, 2002[1964], p. 130).

Ao colocar como centro de sua análise a construção psicológica dos personagens – marcadamente do filho e da mãe, Romana – Decio é capaz de apresentar a peça aos leitores

numa perspectiva de drama humano que ultrapassaria a questão política envolvida. Dessa forma, para o crítico, "o segredo de *Eles não Usam Black-tie* é dizer respeito a todos nós, é ter alguma coisa a segredar à consciência de cada espectador" (PRADO, 2002[1964], p. 130).

Vale ressaltar como o personagem do pai, papel que expressa a dimensão do conflito político, teria, na análise de Decio, uma composição psicológica simplificada, caracterizado somente por um "otimismo algo sonhador e ingênuo de pai, sempre pronto a acreditar na perfeição moral da humanidade" (PRADO, 2002[1964], p. 130). Em contraposição a este personagem psicologicamente frágil, Decio coloca, de um lado, o filho, com todas as questões de seu conflito, que expomos acima, e Romana, a mãe, considerada por Decio a personagem mais bem desenhada da peça, caracterizada por um "realismo sem ilusões":

> Não há cinismo, nem desespero, nem amargura, e nem mesmo desencanto, na bravura terra-a-terra com que Romana [...] desafia diariamente a miséria. Mas as suas observações cruas, francas, desabusadas, sem circunlóquios, mordazes, chamam os homens para a realidade, neutralizam, com uma nota levemente ácida, o fácil sentimentalismo em que ameaçam cair tantas cenas (PRADO, 2002[1964], p. 130).

O crítico considera que em *Eles não Usam black-tie* Guarnieri consegue equilibrar bem a tensão entre pai e filho, colocando o conflito não em termos de "diretrizes teóricas", mas sim na dimensão humana, dos "conflitos vitais" (PRADO, 2002[1964], p. 131). Toda a dimensão da pobreza e da luta dos trabalhadores retratada pela peça, não é vista pelo crítico como "conflito vital". Ressalta ainda que Guarnieri toma uma posição política declarada somente ao fim da peça, externando-a no desfecho escrito para o filho, "deixando a neutralidade do puro naturalismo para entrar no terreno em que desejava-se colocar, o da peça de ideias e mesmo de ideias políticas" (PRADO, 2002[1964], p. 131). Mas Decio não o reprova, pois considera que o dramaturgo politiza a peça sem escorregar para a propaganda (PRADO, 2002[1964], p. 131). Não foi o que teria acontecido em *Gimba*.

Os termos da avaliação de Decio sobre *Gimba* são muito mais duros. Em primeiro lugar, porque, ao atestar o grande sucesso das duas peças, e a efusiva recepção a *Gimba*, Decio problematiza: "Terá Gianfrancesco Guarnieri, de uma peça para outra, progredido tanto assim? Para o crítico, cuja função é manter a cabeça fria, não se deixando levar pelas ondas de entusiasmo, a resposta é negativa" (PRADO, 2002[1964], p. 120-121). Ao comparar esta montagem com *Eles não Usam Black-tie*, reconhece o mesmo ambiente no qual as tramas se desenvolvem: "Acima e por detrás, iluminando toda a ação, o grande mito por excelência: o morro carioca, lugar estranho e cheio de sortilégio, onde o amor, o samba, a compreensão entre os homens e a alegria de viver redimem moralmente a pobreza. O mal é a polícia [...]" (PRADO,

2002[1964], p. 121). A questão para o crítico é que em *Eles não Usam Black-tie* os personagens assemelhavam-se a "criaturas de carne e osso", e em *Gimba*, os personagens estariam mais próximos das "figuras míticas" da favela (PRADO, 2002[1964], p. 121). Mas esta avaliação seria um ponto de partida para Decio. Por que, de fato, para o crítico, mais do que analisar a composição dos personagens, a crítica de fundo se colocava sobre a perspectiva política assumida por Guarnieri, considerada por Decio "ingênua e rósea" (PRADO, 2002[1964], p. 121). Sobre este ponto, Decio afirma:

> Os homens, segundo sua perspectiva ética [de Guarnieri], dividem-se rigidamente em bons e maus. Bons são os operários, os malandros de morro, os criminosos que se regenerariam caso fossem deixados em paz. Maus são os delegados e seus asseclas. Ora, essa visão maniqueísta do mundo, compreendido como luta entre vilões e heróis não combina com o ponto de vista marxista, que temos bons motivos para acreditar que seja o do autor. Brecht, em *A Boa Alma de Se-Tsuan*, toma cuidados extremos para demonstrar que os defeitos fundamentais são do sistema, não das criaturas. O que haveria de escandaloso no capitalismo seria o próprio capitalismo, o funcionamento em si da máquina econômica, não estas ou aquelas falhas secundárias. O marginal, portanto, como tema revolucionário, interessa bem menos do que o trabalhador de fábrica – e ainda aqui *Eles não Usam Black-tie* acerta melhor no alvo (PRADO, 2002[1964], p. 131-132).

Diante desta caracterização, o argumento de Decio se encaminha no sentido da desqualificação da peça, que trataria a questão da "denúncia social" de maneira superficial e chega à crítica a Guarnieri que, por suas escolhas equivocadas, poderia ter todo o seu pensamento invalidado:

> Não há dúvida de que a infância desamparada, de onde surgem aos borbotões os nossos criminosos de dezessete e dezoito anos, é um escândalo em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro. Mas o problema é social, é econômico, não estando diretamente ligado com a repressão ou a falta de repressão policial. [...] O pensamento de Guarnieri é cheio de generosidade, mas é necessário que se revista igualmente de outras qualidades para que seja efetivamente pensamento (PRADO, 2002[1964], p. 132).

Interessante notar como, nas críticas a *Eles não Usam Black-tie* e *Gimba*, Decio de Almeida Prado se detém a analisar também o perfil de Gianfrancesco Guarnieri, já que era inegável o seu reconhecimento na cena teatral: "Com 25 anos, só teve tempo de escrever duas peças. Pois as duas constituíram-se, como se sabe, em êxitos excepcionais, dos maiores que se tem notícia, modernamente, em palcos brasileiros" (PRADO, 2002[1964], p. 129). O crítico busca compreender porque há em torno das peças de um autor novato tamanho entusiasmo e uma escalada de sucesso e reconhecimento provavelmente nunca vista entre os demais dramaturgos nacionais: "Como se explica, nesse caso, a poderosa força de sedução exercida

pela peça, sedução que este crítico não nega e a que ficou sujeito, durante o espetáculo, não menos do que os seus entusiasmados companheiros da estreia?" (PRADO, 2002[1964], p. 121).

A resposta, Decio a busca numa tensão sobre a juventude, ora positivada, ora vista em negativo. Por um lado, do ponto de vista teatral, Decio afirma que Guarnieri seria um dramaturgo imaturo, no qual falta a "técnica da construção, a arte do enredo, do desenvolvimento gradual das situações [...]" (PRADO, 2002[1964], p. 121). Esta imaturidade também iria se refletir na dimensão social dos seus textos, como vimos.

Mas se a juventude traria estes defeitos ao trabalho de Guarnieri, por outro lado, permitiria uma espontaneidade em suas obras que, para o crítico, seria a chave de explicação para a calorosa recepção a suas peças. Segundo o crítico: "Sandro [o empresário], ao montar *Gimba*, apostou na mocidade, juntando um autor e um diretor [Flávio Rangel] cujas idades, somadas, não alcançam 50 anos. O resultado que colheu foi essa espécie de vibração extremamente simpática e que tanto falou ao público" (PRADO, 2002[1964], p. 122). Cabe destacar a maneira pela qual Decio interpreta a situação em termos de "vibração" juvenil. Não só aqui, mas em outros momentos de *Teatro em progresso*, a questão geracional irá assumir novo matiz para o crítico. Vale lembrarmos que em *Apresentação do teatro brasileiro moderno* Decio anuncia já no prefácio que se coloca ao lado dos jovens, porque é deles que surge o impulso de modernização. Mas neste novo contexto teatral, Decio não se identifica com os jovens. Seu texto nos dá a impressão de que o crítico, agora, "olha de fora" para a juventude que faz teatro. A juventude da década anterior, da empreitada modernizadora, arriscava tudo – e precisava arriscar – para aprender a fazer teatro em moldes modernos. Mas esta geração, por princípio, não precisa agir com a mesma urgência. Com as bases da modernização estabelecidas de maneira geral, a juventude desta fase poderia assumir uma postura de aprimoramento, algo que o crítico não consegue observar. Por isso, a "vibração" dos jovens, neste contexto, é lida por Decio na chave da limitação. A juventude de Guarnieri não é tratada por ele como um dado positivo, ela é vista mais como um elemento que enfraquece o trabalho do autor. Quando compara *Gimba* com a peça *Pedro Mico* (1959), de Antonio Callado, Decio afirma:

> Gianfrancesco Guarnieri, que tem vinte e poucos anos, idade das intransigências e das reivindicações apaixonadas, escreveu ou quis escrever um drama de protesto social. O seu herói morre para que a peça exprima e diga alguma coisa. Antônio Callado, já quarentão, será um pouco mais cético ou irônico: embora não haja desistido propriamente do protesto [...], no fundo é um homem que não perde o bom humor. A sua peça é francamente uma comédia; mais do que isso, uma farsa que não se envergonha de o ser (PRADO, 2002[1964], p. 124).

O ponto aqui é que não necessariamente *Pedro Mico* é melhor que *Gimba*; a peça de Callado também possui uma idealização da favela e do malandro carioca, na perspectiva de Decio, empobrecedora. Mas o fato é que o autor "quarentão" usa a favela para construir uma farsa. A farsa, gênero forte do teatro brasileiro pré-modernização, é um "dado do passado" que traria estofo, substância à peça de Callado. Sem algo capaz de lhe dar maior consistência, a peça de Guarnieri (*Gimba*) se resumiria, para Decio, na transmissão de uma pauta política. *Eles não Usam Black-tie* se salva, na perspectiva de Decio, porque o drama psicológico dos personagens emerge com força e, assim, a favela não vira o centro da ação. Mesmo quando desconfia que a juventude de Guarnieri poderia ser sua maior virtude, o elogio de Decio aparece em tom irônico:

> Guarnieri possui [...] o dom do teatro, esse dom misterioso de conversar e de se fazer entender sempre pela plateia; [...] é tão espontânea a sua confiança na bondade natural do homem, é tal a sinceridade, sem sombra de dúvidas ou ceticismo, de suas convicções, que não podemos ficar indiferentes ao calor de sua pregação antes humanitária do que propriamente política (PRADO, 2002[1964], p. 121).

Em 1960, a questão política se acirra no texto de Decio; um dos exemplos mais contundentes desta polarização é a sua crítica a outra encenação de um texto de Bertolt Brecht, *Mãe Coragem*, agora sob a direção de Alberto D'Aversa. Distanciado das principais motivações da juventude teatral e com pouca afinidade com o teatro social produzido no país, Decio critica duramente a montagem da obra:

> Os comunistas, no mundo moderno, são os mestres das simplificações, da redução do complexo ao simples. As guerras, por exemplo, têm causas econômicas – e está dito tudo, exceto quando a Rússia entra em guerra. Ora, Brecht, que além de comunista era um espírito sardônico e realista, viu a guerra, em *Mãe Coragem*, não através de uma, mas de várias reduções: redução do heróico ao cotidiano, do militar ao econômico, do superior, na hierarquia social, ao inferior. A guerra, por dizer, vista pelo avesso. Não em ação, mas, de preferência, nos instantes de trégua. Não pelos que a fazem [...] mas pelos que a sofrem, como um mal inevitável. Não pelos figurões, mas pela gente do povo (PRADO, 2002[1964], p. 152).

Por um lado, Decio reconhece que o tema da guerra é tratado por Brecht pelo que possui de estúpido, na medida em que a vivência da guerra seria marcada pela perda de sentido capaz de atingir todos os envolvidos, direta ou indiretamente, no conflito. O crítico afirma, então, que "nenhum pacifista honesto deixará de reconhecer que Brecht tem razão, ao menos em parte: se não é talvez a guerra em sua inteireza que ele retrata será certamente a sua face mais frequente e odiosa" (PRADO, 2002[1964], p. 153).

Apesar de Decio concordar com a peça de Brecht numa dimensão social, o crítico possui um conjunto de objeções à obra que estariam fundamentadas no plano estético. Decio considera

que o tratamento estético que Brecht dá ao tema da guerra não dá conta de sua complexidade, ou como o crítico afirma, de sua "grandeza":

> Brecht, na sua ânsia de redução, priva-se de muita coisa: do heroísmo e do altruísmo, por exemplo, no plano humano; da poesia e do poder transfigurador da palavra, no plano estético. Trata-se, sem dúvida, de uma tomada de posição, correspondendo ao desejo de ser exato, duro, objetivo, anti-retórico, como a própria realidade (PRADO, 2002[1964], p. 153).

Decio pontua nesta passagem o fato de que não se identificaria tanto com o teatro épico que, em sua avaliação, ao privilegiar a dureza e a objetividade das situações encenadas, perderia em termos poéticos. Retoma, neste caso, a tensão entre emoção x reflexão que observa nas obras, reafirmando sua afinidade com a primeira. O crítico segue adiante:

> Começamos mesmo a indagar, a certa altura, se as teorias estéticas de Brecht, aliás inteligentíssimas, não se destinam porventura a transformar limitações em qualidades, a racionalizar e a legitimar uma fundamental pobreza de inspiração poética. Brecht parece compreender mal a importância da emoção, da afetividade profunda, tanto na vida como na arte. O seu sonho de uma sociedade racional, alcançada por meios também lógicos (entre os quais se incluiria o teatro), deverá fazer rir os russos, que sabem, à própria custa, com que comoção visceral, carnal, se constroem as revoluções (PRADO, 2002[1964], p. 153-154).

O ponto de Decio, aqui, torna-se mais claro. Não se trata de negar completamente a reflexão ou a inteligência; basta recuperarmos toda a afinidade de Decio com uma noção de "cultivo de si" presente no ideal de Bildung. A questão para o crítico é que a inteligência, dissociada da emoção, não bastaria ao teatro moderno.

Como se vê, ao contrário de diversos casos anteriores, não há a explicitação, por parte do crítico, do programa estético de Brecht. A crítica se propõe a analisar as debilidades do texto de Brecht a partir da tensão colocada entre emoção e reflexão, em que a supressão do elemento emocional levaria a uma perda significativa em termos artísticos. Ao construir esta avaliação tão específica, Decio não consegue utilizar o espaço do jornal para apresentar ao leitor as bases que fundamentam o teatro épico. Esta dificuldade se revelará em diferentes textos de Decio sobre montagens engajadas.

Não podemos considerar que Decio abra mão de explicar a seu leitor o teatro de Brecht por desconhecimento de sua proposta estética. No próprio texto da crítica, quando Decio avalia o uso da música pelos atores, portanto, quando julga a capacidade que nosso teatro teria de encenar tal peça, ele revela conhecimento do teatro brechtiano:

> Brecht era um temperamento musical e sofreu influências dos *cabarets* artísticos de Berlim do primeiro após-guerra. A canção, portanto, era nas suas peças bem mais do que esse pretexto para quebrar a ilusão cênica a que ele se refere nas suas exegeses críticas. Mas, para que a música venha de fato a enriquecer o espetáculo, é preciso lidar com artistas que saibam valorizá-la, não tanto pela voz, como pela técnica de encenar, de representar a canção [o q não é o caso] (PRADO, 2002[1964], p. 155).

Cabe notar que, mesmo reconhecendo a importância que a música possui no teatro épico de Brecht, com a justificativa da debilidade dos atores de *Mãe Coragem* no manejo da canção, Decio propõe que o diretor corte as músicas da peça, o que, na prática, seria alterar a obra de Brecht, retirando-lhe um elemento fundamental. Note-se a contradição dessa recomendação, na medida em que a estética de Decio valoriza sobretudo o respeito ao texto.

Nas críticas seguintes, o centro dos argumentos expostos por Decio em *Mãe Coragem* se mantém. A partir de agora, é possível notar que as críticas não se concentram somente nas questões estéticas, ainda que estas continuem muito caras a Decio. Sua escrita passa a ter cada vez mais uma preocupação em analisar o sentido político das montagens, tanto no nível da dramaturgia (nacional ou estrangeira), quanto no da interpretação que os diretores dão às encenações. Podemos afirmar que o próprio contexto teatral da época obrigou o crítico a se ocupar da política.

No comentário à peça *As Feiticeiras de Salém*, de Arthur Miller, dirigida por Antunes Filho em 1960, Decio publica duas críticas: a primeira é exclusivamente voltada para a problematização sobre o sentido político da montagem. O incômodo de Decio se refere logo de início ao texto de Antunes Filho presente no programa da peça, no qual o diretor estabelece uma correlação entre as perseguições e assassinatos ocorridos em Salém com a situação política brasileira em 1960. O texto assinado por Antunes Filho é uma chamada para a reflexão sobre formas de ação concreta, problematizando o posicionamento de dois personagens centrais da peça. De acordo com o diretor, "se há crise na democracia brasileira, não se trata de fenômeno conjuntural, que suponha revisão, mas sim de uma crise de estrutura, necessitando sua solução de movimentos que exprimam uma vontade popular e atuante" (FILHO *apud* PRADO, 2002[1964], p. 185). E Decio conclui a exposição do ponto de vista do diretor no programa da peça destacando, ainda:

> Esta conclusão decorre de uma meditação "sobre nossa realidade de País insuficientemente desenvolvido, com metade da população analfabeta, com as disparidades regionais de padrão de vida, com instituições que funcionam muito pouco e que já não respondem às necessidades do nosso povo" etc. (FILHO *apud* PRADO, 2002[1964], p. 185).

A inquietação de Decio concentra-se no fato de que Antunes Filho teria tomado diversas questões políticas nacionais, mas estas, na verdade, fariam pouco sentido se pensadas a partir da peça. Neste sentido, seria descabido, na perspectiva do crítico, associar a discussão da peça com a situação no Brasil:

> Não vamos discutir aqui tais ideias políticas, se estão certas ou erradas – mas que é que o nosso subdesenvolvimento tem de ver com o drama de Arthur Miller? Qual o nexo entre uma coisa e outra, entre a situação econômica do Brasil atual e as agitações religiosas que ocorreram na cidade norte-americana de Salém em fins do século XVIII? (PRADO, 2002[1964], p. 186).

Primeiramente, Decio busca demonstrar que Antunes Filho estaria mobilizando conceitos de maneira equivocada: "Para começar pelo princípio, em que sentido se pode dizer que a peça trata de 'uma situação revolucionária'? No sentido marxista, de desigualdade econômica que conduz à luta de classe? Mas onde estão, no drama de Miller, essa desigualdade e essa luta?" (PRADO, 2002[1964], p. 186). Decio admite que a peça foi escrita por Arthur Miller como uma crítica ao macartismo. Neste sentido, conectava-se ao debate sobre a perseguição sofrida pela esquerda nos Estados Unidos através da teatralização de uma situação histórica. A proposta de Antunes Filho foi chamar a atenção para a atualidade do tema no Brasil, ou seja, da polarização entre esquerda e direita, fazendo um chamado para organização política. Por sua vez, Decio não reconhece a conexão da peça com a situação do Brasil de então, e nem mesmo o vínculo entre o texto e a questão específica da perseguição aos comunistas. O crítico aceita uma vinculação com a política apenas num sentido muito estrito. Para ele:

> Diríamos, ao contrário, que o texto norte-americano defende a posição liberal clássica, ou seja, a inviolabilidade da consciência individual. O que surpreendeu Arthur Miller no "macartismo", inspirador longínquo da peça, foi o domínio que a consciência social é capaz de exercer sobre o indivíduo, nos momentos de histeria coletiva. É ele mesmo que o diz, no Prefácio de suas *Collected Plays*: "Acima de tudo, acima de todos os homens, vi admitida a noção de que a consciência já não era um assunto privado, mas sim da competência do Estado. Vi homens entregando a sua consciência a outros homens, e agradecendo-lhes pela oportunidade de assim poderem fazer" (PRADO, 2002[1964], p. 186).

Neste sentido, Decio apresenta o macartismo como uma inspiração distante na obra de Arthur Miller e, ao mesmo tempo, associa-o a uma "histeria coletiva", furtando-se de discutir abertamente a questão das perseguições políticas de então. O crítico passa, então, a enunciar uma outra leitura da peça:

> A "caça às feiticeiras" (em outras circunstâncias poderia ser a caça aos judeus) é um fenômeno de purgação coletiva. [...] O espantoso, portanto, é menos a perseguição em si do que o fato de que ela cria mitos, fantasmagorias, que acabam por assumir ares de verdade inconteste, exceto para alguns. O diabo – isto é, as feiticeiras – funcionam assim como bode expiatório de todas as culpas, reais ou fictícias, do grupo: materializamos o mal, encarnamos o inimigo em determinadas pessoas, e purificamo-nos, ao sacrificá-las. O processo é universal, não estando ligado a este ou aquele regime político (PRADO, 2002[1964], p. 186).

Neste trecho, Decio começa a explicitar a leitura que defende ser a mais adequada sobre a peça. Em primeiro lugar, o crítico coloca como centro de sua análise a psicologização das questões abordadas, destacando que os mecanismos de grupo desencadeados na ação seriam universais. O crítico utiliza uma citação de Arthur Miller para reforçar a defesa do caráter universal da questão da peça:

> Veja-se novamente o que Miller escreveu a propósito da luta entre capitalismo e comunismo: "Nos países de ideologia comunista, qualquer resistência de certa importância é relacionada com os Súcubos Capitalistas, totalmente malignos; e nos Estados Unidos todo homem cujo pensamento não é reacionário arrisca-se a ser denunciado como aliado do Inferno Vermelho" (PRADO, 2002[1964], p. 186).

Este pensamento de Miller não invalida o fato de que ele escreveu uma peça não como um libelo universalista, mas sim para denunciar o macartismo americano. Decio não se furta em citar Fidel Castro, um ano após a Revolução Cubana, acusando-o de acirrar as tensões da Guerra Fria:

> Talvez Miller não escrevesse, hoje [1960], exatamente as mesmas palavras: a situação, apenas deste ponto de vista, parece ter melhorado. A Guerra Fria, prolongando-se, afrouxou um pouco a tensão de ambos os lados. Mas Fidel Castro não cessa de acender fogueiras e esconjurar demônios... (PRADO, 2002[1964], p. 186-187).

Ao reiterar seus argumentos com o objetivo de reforçar que a interpretação que Antunes Filho fez da peça é problemática, Decio acaba se afastando do plano estético, tão caro a ele, e mergulhando em uma série argumentos de cunho político. O crítico reforça que a peça não poderia ser lida numa dimensão de crítica marxista, visto que os acontecimentos históricos serviram para reafirmar o individualismo e o liberalismo na sociedade norte-americana. Com isso, Decio busca uma explicação para o fato de Antunes Filho ter escolhido montar *As Bruxas de Salém*:

> Antunes Filho escolheu *As Feiticeiras de Salém* por um motivo simples, mas que ele não deseja confessar nem a si mesmo: porque é uma boa peça, porque funciona teatralmente. Satisfez dessa forma metade de sua consciência – a metade estética, que

> o tornou homem de teatro. Restava a outra metade, a metade política. Esta, aplaca-se com notas no programa e alguns toques especiais de direção, inspirados, se possível, por Brecht. Claro está que o compromisso desagrada a ambas as partes. A política, porque não é o suficiente; ao teatro, porque é demais (PRADO, 2002[1964], p. 187).

Em seguida, encerra a discussão com Antunes Filho proferindo recomendações e lições ao diretor:

> A questão, como se vê, tem importância teórica e prática, interessando não apenas ao presente espetáculo, mas à própria carreira do encenador. Se Antunes Filho decidir – sem se deixar levar pelas correntes do momento, pelo que os outros esperam dele – que a sua vocação política não é menos exigente que a teatral, que não aceite mais dirigir peças com as quais não esteja inteiramente de acordo. Se as suas preocupações voltam-se irresistivelmente para o analfabetismo e o subdesenvolvimento brasileiro, escolha originais que tratem especificamente desses problemas. Mas se a peça for estrangeira e apolítica, deixe o Brasil e a política de lado, por um momento, sem remorso ou constrangimento. O primeiro dever de lealdade do encenador é sempre para com o autor e para com a peça, exceto casos excepcionalíssimos de encenações didáticas ou satíricas (PRADO, 2002[1964], p. 187).

Mas na segunda crônica sobre *As Feiticeiras de Salém*, o crítico, ao apresentar mais elementos sobre o texto, acaba por contradizer vários pontos defendidos anteriormente por ele. Ao analisar a peça e as notas de Arthur Miller – que aprofundam elaborações ficcionais a partir da pesquisa de dados históricos sobre o ocorrido em Salém –, Decio indica que o dramaturgo deixou inúmeras brechas e possibilidades de abordagem. O crítico sugere a ideia de que para Miller:

> [...] o texto escrito não esgotava a rica matéria sugerida por suas reflexões. A complexidade e diversidade de motivos que a peça deseja abarcar – motivos psicológicos, conscientes e inconscientes, motivos econômicos, motivos morais, *motivos políticos* – dificilmente caberiam nas simples dimensões do palco, requerendo antes a amplitude do romance. Daí essa solução de texto completado por notas, intermediária de certa forma entre uma coisa [romance] e outra [peça] (PRADO, 2002[1964], p. 188, grifo nosso).

Ao assumir as diferentes motivações presentes na peça – inclusive de cunho político, negadas no texto anterior – Decio reconhece que Antunes Filho não se equivocou, mas sim escolheu uma das possibilidades de leitura da peça que o próprio texto e as anotações de Miller permitiam:

> É curioso que Antunes Filho haja sentido a tentação de continuar do ponto onde Miller parou. O espetáculo do Pequeno Teatro de Comédia procura imprimir proporções épicas, brechtianas, ao original norte-americano, pondo em destaque sempre que possível, a presença da cidade de Salém, a ação da coletividade. A sua representação volta-se para fora, para a sociedade, para o mundo exterior, ao passo que o texto volta-

> se para dentro, para a cogitação psicológica e moral, para a verdade interior (PRADO, 2002[1964], p. 189).

A crítica mais profunda que Decio faz à direção de Antunes Filho diz respeito, de certa forma, a várias peças de temática social produzidas na época. As críticas de Decio apontam para o que considera ser um repetido descompasso em nosso teatro moderno: ele se apropria de texto "introvertidos" e realiza montagens de cunho "extrovertido". No caso de Antunes Filho, Decio associa sua mudança de perfil à viagem que fez à Itália, na qual o diretor teria perdido a admiração pelo teatro norte-americano. Decio esclarece seu ponto:

> As direções anteriores de Antunes Filho, antes do seu estágio de muitos meses na Itália, indicavam um artesão e um admirador do teatro dos Estados Unidos. Esta admiração parece ter-se mitigado: Antunes ainda encena textos norte-americanos, mas o faz segundo princípios estéticos que lhe são adversos. Quanto ao primeiro ponto, a principal novidade que se nota em *As Feiticeiras de Salém* é o desejo de superar o simples artesanato, de contribuir com uma interpretação pessoal para o espetáculo, a vontade de se empenhar social e politicamente. Mas as ideias, neste seu primeiro ensaio de teatro ideológico, antes o atrapalharam do que o favoreceram. Encenar uma peça – se não estamos enganados – é descobrir o que ela tem de próprio, de intransferível; não é contrapor sobre o texto uma teoria dramática tomada de empréstimo a outro autor, por mais admirável que este seja, ainda que se chame Bertolt Brecht (PRADO, 2002[1964], p. 190).

Assim como fez na crítica sobre *As Feiticeiras de Salém*, Decio também irá questionar o sentido político de outras peças, como podemos notar, por exemplo, no comentário à encenação de *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes. Na montagem do Teatro Brasileiro de Comédia, com direção de Flavio Rangel (1960), Decio utiliza o espaço da primeira crítica para questionar o texto do programa da peça. No caso, trata-se do texto escrito por Dias Gomes no qual afirma que a peça é "um protesto contra todas as formas de intolerância, e não apenas a religiosa" (PRADO, 2002[1964], p. 170).

Decio constrói sua crônica para demonstrar que as questões levantadas pelo drama vivido por Zé do Burro não teriam uma dimensão tão ampla como a que o autor sugere. Em primeiro lugar, o crítico aprofunda os aspectos psicológicos que caracterizariam o personagem principal, Zé do Burro, e afirma que ele agiria apenas no plano do sentimento, da intuição. Neste sentido, o tema da intolerância em todas as suas expressões, conforme enunciado por Dias Gomes, não faria sentido. Para Decio,

> [...] o que sobressai, como elemento dramático, é menos a intolerância do que a desoladora distância que separa, no Brasil, gente rica e gente pobre, gente da cidade e gente do campo. Não queremos empregar a palavra mágica "alienação", que vem

> ultimamente servindo de diagnóstico e panacéia para todas as nossas enfermidades políticas e artísticas (basta pronunciá-la e o mal fica logo esconjurado) (PRADO, 2002[1964], p. 171).

O crítico primeiramente refuta a questão da intolerância, que poderia dar um sentido político mais amplo à peça para localizar a tensão no profundo distanciamento entre a cidade, lugar do racional, e o campo, lugar do emocional. Como este tema também estaria fortemente associado à política, Decio atesta tal conexão: "[...] *O Pagador de Promessas* oferece um impressionante e fiel testemunho da falta de integração das camadas rurais em nossa vida de civilizados. Zé do Burro, para todos os efeitos, não pertence ao nosso universo. Entre ele e nós, quase não há diálogo possível [...]" (PRADO, 2002[1964], p. 171).

Decio busca compreender a tensão construída no enredo da peça a partir da análise psicológica de Zé do Burro, personagem entendido numa dimensão puramente emocional. Para referendar seu argumento, Decio afirma que o personagem principal, na realidade, era intransigente, logo, responsável pelo seu próprio desfecho trágico. O crítico desloca a questão da intolerância, minimiza o único aspecto político que considera correto na peça (a tensão entre campo e cidade no país) e substitui por uma análise sobre a intransigência do personagem principal. Neste sentido, afirma:

> Por sob este plano social [campo *versus* cidade], contudo, há outro mais profundo, puramente humano. Note-se que a Igreja não deixa de ter razão. Do ponto de vista católico, o sincretismo, a mistura com outras religiões, é inadmissível. [...] Se pensarmos bem, talvez ele, em fins de conta, seja o intransigente, o fanático, o intolerante, não os homens da cidade, acostumados a ceder e a negociar (PRADO, 2002[1964], p. 171-172).

A cisão que Decio reconhece existir entre campo e cidade, como espaços, dinâmicas e visões de mundo que não dialogam entre si, incapazes de se interpenetrar, é associada somente ao temperamento de Zé do Burro, interpretação que contraria, inclusive, o que o próprio Dias Gomes havia concebido para seu texto. Assim, para Decio, Zé do Burro, totalmente preso à dimensão emocional, seria o intransigente. Já os homens da cidade, racionais e capazes de negociação, conseguiriam transitar entre razão e emoção.

Em 1961, duas novas figuras aparecem nas críticas de Decio de Almeida Prado: Antônio Abujamra e Roger Planchon. Ao comentar a peça *Raízes*, de Arnold Wesker, primeira direção profissional de Antônio Abujamra e contando no elenco com Cacilda Becker, Decio considera que as qualidades do texto não se sobressaíram na montagem devido à direção "fraquíssima": "Abujamra, que acaba de voltar da Europa, onde estagiou longamente com a companhia de

Roger Planchon, não conseguiu, neste seu primeiro trabalho em São Paulo, criar a atmosfera social da peça, sem a qual nada se explica" (PRADO, 2002[1964], p. 203).

Não é de maneira fortuita que Decio ressalta a influência de Planchon na formação de Abujamra. O diretor francês, diferentemente da tradição que denominamos de "teatro literário", referenciada no trabalho de Jacques Copeau e Louis Jouvet, realizava um trabalho fortemente influenciado por Brecht. Neste sentido, representava uma dimensão do teatro moderno francês da qual Decio distanciava-se. E, em outro sentido, era sintomático da aproximação e do interesse cada vez maior de nossos diretores em perspectivas teatrais afinadas com as premissas do teatro épico. Por isso, o crítico avalia de maneira tão dura o caminho escolhido por Abujamra em sua formação, além de afirmar, inclusive, que o uso que faz da estética teatral brechtiana é débil:

> Falta, em suma, o essencial para este gênero de peça, ainda preso fortemente ao realismo: o sentimento de vida, de coisa real, acontecida diante de nós. Antônio Abujamra, que é um diretor cheio de ideias, não tem ainda a capacidade técnica, artesanal, que lhe permita transformar em ação dramática os conceitos. Quando estabelece uma pausa, só lhe falta fazer descer dos bastidores um cartaz: pausa. E quando quebra a convenção da quarta-parede, também não temos dificuldade em ler outro dístico, escrito em letras garrafais: Brecht. (Se os prelados leitores ainda não sabem o que é "teatro épico", é muito fácil: é aquele momento em que o ator fixa a plateia e passa-lhe um pito ou prega-lhe um sermão cara a cara. Tal é, pelo menos, a interpretação que os nossos jovens diretores costumam fazer de Brecht.) (PRADO, 2002[1964], p. 204).

São poucos os momentos, desde a primeira crítica sobre uma peça de Brecht (*A Boa Alma de Se-Tsuan*), que Decio explica os elementos que distinguem o teatro proposto pelo diretor. Há referências sobre o uso da música e breves comentários sobre os cenários, que de forma geral devem ser simples. Esta é a primeira vez em que Decio define o que seria o teatro épico. Como se vê, na crítica de Decio voltada para o teatro engajado não encontramos a postura do crítico que ensinava o público sobre as diferentes tendências teatrais, como vimos anteriormente. Sua postura em relação ao teatro engajado não é, portanto, a de formação – faceta que o distingue, conforme Ana Bernstein (2005) –, mas sobretudo de desqualificação.

Mais uma montagem do Teatro de Arena será alvo da crítica política de Decio. No caso, trata-se do texto sobre *O Testamento do Cangaceiro*, em 1961, de Francisco de Assis, com direção de Augusto Boal. Nesta crítica, Decio inicia com a constatação de que o Seminário de Dramaturgia, iniciativa organizada pelo Arena, estava revelando grandes talentos da dramaturgia: "Nas últimas temporadas, cinco foram os escritores revelados por esse processo, e nenhum destituído de talento: o próprio Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Flavio Migliaccio e Francisco de Assis, [autor de] *O Testamento do Cangaceiro*"

(PRADO, 2002[1964], p. 207). A questão é que Decio, numa ironia sutil, indica que os seminários voltavam-se para a formação baseada nos pressupostos de trabalho que norteavam o Teatro de Arena. Neste sentido,

> O ponto que unifica o grupo é a cor política. As cinco peças, variando quanto ao assunto e técnica, são todas de protesto social. [...] Para dois dramas (*Eles não Usam Black-tie* e *Chapetuba Futebol Clube*) tivemos três comédias, se não mesmo três farsas: *Revolução na América do Sul*, *Pintado de Alegre* e, agora, *O Testamento do Cangaceiro* (PRADO, 2002[1964], p. 207).

Decio é simpático em relação a prevalência de comédias, pois acredita que estas podem ter um potencial questionador tão forte quanto um drama. A partir desse ponto, o crítico começa a problematizar o fato de *O Testamento do Cangaceiro* ser uma fábula. Ele parte de um trecho de Augusto Boal escrito no programa da peça, na qual o diretor argumenta que o formato da fábula seria importante para viabilizar a identificação do público com Cearim, o personagem principal. Neste sentido, Boal afirma sobre a fábula: "É coisa colocada no passado, em tom de conto de fada, história em quadrinhos, desenho animado. Em forma tão suave e brincalhona, é a melhor maneira de se permitir que Cearim diga o seu pensamento do mundo e de sua terra" (BOAL *apud* PRADO, 2002[1964], p. 207-208).

A partir do texto de Boal, Decio questiona seu argumento para justificar o formato da peça. O crítico afirma:

> Fábula seria, pois, para Augusto Boal, um pouco como o limão que se dava para as crianças cheirar na hora de tomar o óleo de rícino. O argumento é ponderável, mas haverá porventura outros. Afinal, também *A Boa Alma de Se-Tsuan* é fábula, e sinceramente não acreditamos que o intuito de seu autor haja sido apenas ou preponderantemente o de se fazer aceitar pelo público burguês. Brecht desejava dizer certas verdades desagradáveis sobre a ordem que as delegacias de polícia chamam de política e social; porém sabia que o didatismo, em arte, tem os seus limites: se vamos ensinar o abc do perfeito revolucionário, suponhamos ao menos que os alunos são inteligentes. Para despertar o senso crítico da plateia, nada como a fábula, que diz tudo, mas pela metade, deixando ao interlocutor o cuidado de completar o pensamento e extrair por si a moralidade. Brecht, por esse lado, é exemplar: não há peças menos didáticas, no sentido barato da expressão, do que as suas supostas peças didáticas (PRADO, 2002[1964], p. 208).

O elogio a Brecht serve, neste caso, como desqualificação do texto de Boal e da peça de Assis, associando-as a um didatismo exacerbado. No limite, esta crítica também alerta para esse risco na proposta do Arena de um modo geral. Sobre Francisco de Assis, Decio ressalta ainda como o fato de ser um jovem estaria interferindo nas suas escolhas estéticas:

> Francisco de Assis ainda está naquela idade em que nos envergonhamos de ser apenas nós mesmos, de não correspondermos às definições teóricas do que supomos deva ser o homem ideal. Em outras palavras, acha indigno de sua viva consciência política – que não contestamos – o fato de escrever uma farsa totalmente farsa. No entanto, a sua vocação de autor cômico é das mais genuínas. Nada falta à sua peça para constituir-se numa autêntica historieta popular, com todos os ingredientes de praxe [...] (PRADO, 2002[1964], p. 209).

É importante ressaltar ainda que Decio valoriza a farsa, a veia cômica de Assis e reconhece que o Teatro de Arena conseguiu resgatar elementos do teatro popular. Este ponto é importante porque, como vimos, há aqui o "novo teatro velho", ou seja, o resgate das técnicas do "velho teatro" pelos modernos.

As montagens do Teatro de Arena indicam uma tendência à politização da cena teatral que terá o grupo como expressão principal, mas que irá resvalar sobre todas as companhias. Em 1961, por exemplo, Decio, ao comentar a montagem de *A Vida impressa em Dólar*, de Clifford Odets e direção de José Celso Martinez Corrêa, tece um comentário sobre a cena teatral da época: "O Oficina, de acordo com a ética não formulada do moderno teatro paulista, não poderia contentar-se em levar à cena uma peça apenas por julgá-la boa. Era necessário também um razoável pretexto político" (PRADO, 2002[1964], p. 216).

Em 1962, a montagem de *José, do Parto à Sepultura* é um bom exemplo desta "ética não formulada" observada por Decio. O texto da peça é de autoria de Augusto Boal, a direção é de Antônio Abujamra, a companhia teatral é o Teatro Oficina. Considerando estes nomes e a temática social, podemos supor que a crítica de Decio se constrói em diferentes níveis e aspectos. Ele começa esclarecendo que a peça propõe, assim como outras montagens do Arena, aliar "a farsa" com a "pregação política de esquerda". No entanto, o resultado não teria sido satisfatório: "por um lado, a pregação é por demais óbvia, repetindo com aplicação o abc do marxismo; por outro, a comicidade só rende pela metade, ou menos ainda, o que é grave num texto que quer fazer rir praticamente a cada réplica" (PRADO, 2002[1964], p. 224).

Apesar de reconhecer que a direção de Abujamra foi correta, e respeitou as premissas do texto, o ponto de destaque será novamente a vinculação do diretor à estética de Brecht e ao trabalho de Planchon:

> O que condenaríamos no jovem encenador gaúcho agora radicado em São Paulo é o seu espírito de submissão. Ele deseja criar um teatro revolucionário, inconformista, mas nada nos custa apontar o modelo teórico de cada solução cênica que adota. Brecht é grande, Planchon é o seu profeta – e o resto deduz-se com facilidade de tais premissas. *José, do Parto à Sepultura* ressente-se desta obediência excessiva a teorias.

> O espetáculo possui indubitavelmente unidade, está concebido como um todo, mas sem alcançar aquele nível de espontaneidade que distingue as representações similares do Teatro de Arena, muito mais livres do ponto de vista teórico (PRADO, 2002[1964], p. 224-225).

A questão é que Decio considera que Abujamra é, dos diretores, o que mais se submeteu e, portanto, se prejudicou com a influência de Planchon. Ele inclusive afirma que não vê nenhum problema em diretores brasileiros irem à França, desde que não assistam as montagens de Roger Planchon (PRADO, 2002[1964], p. 225). Sobre os diretores que se influenciaram pelo trabalho do francês, Decio destaca Antunes Filho (*As Feiticeiras de Salém*) e, num nível menos grave, Flávio Rangel (*Almas Mortas*). Mas Abujamra, neste aspecto, se destacaria, pois Decio o considera "[a vítima] mais deliberada e consciente, a mais entrincheirada em razões estéticas e políticas julgadas inexpugnáveis" (PRADO, 2002[1964], p. 225).

Apesar de não recomendar que os diretores brasileiros tomem contato com o trabalho de Planchon, Decio afirma que o considera um grande nome do teatro, uma "personalidade ousada" que enriqueceria o teatro moderno independente dos seus erros (PRADO, 2002[1964], p. 226). Por isso, seu embate se voltaria muito mais para os diretores brasileiros do que diretamente para Planchon. Para Decio, o grande problema de nossos diretores influenciados por Brecht e Planchon seria o fato de que a reprodução das criações artísticas únicas dos diretores estrangeiros perderia o sentido entre nós. Note-se, entretanto, que a adoção pelo teatro brasileiro das premissas do teatro "literário" francês, nas figuras de Copeau e Jouvet, não apenas não geram objeções por parte de Decio, como são exaltadas pelo crítico. Segundo ele, "pode-se admirar Brecht, pode-se sofrer a influência de Brecht, o que não se pode fazer é aplicar mecanicamente fórmulas que não nasceram apenas da inteligência crítica, mas da totalidade de uma determinada experiência humana e artística" (PRADO, 2002[1964], p. 226).

Para demonstrar que as criações de Brecht e Planchon são pessoais e não poderiam ser reproduzidas por nossos diretores, Decio apresenta três exemplos: a utilização da música, o cenário e o recurso dos contra-regras. Sobre a questão da música, mais uma vez Decio demonstra conhecimento sobre Brecht:

> Brecht tocava clarineta, cantava (há uma gravação sua do Moritat da Ópera dos três Vinténs), passara pelos cabarets literários e musicais de Berlim, era amigo de compositores como Kurt Weill e Paul Dessau. As canções que colocava em suas peças, portanto, apesar de todas as severas alegações doutrinárias, justificavam-se primordialmente por si mesmas, pelo prazer que proporcionavam, não se limitando em absoluto à função de quebrar com um apelo direto ao público a ilusão realista do espetáculo. Ao contrário, é provável que a justificação teórica, como tantas vezes acontece, viesse post facto para legitimar uma preferência de ordem pessoal, de raízes emotivas profundas. O ponto de apoio musical, em suma, era uma característica do homem Brecht e do escritor Brecht – e não um traço obrigatório de todo e qualquer

> teatro político, como tendem a pensar os nossos encenadores de esquerda. Ora, acontece que o Brasil não é a Alemanha: nem os nossos atores sabem "projetar" cenicamente uma canção, nem os nossos compositores populares, dos quais nos temos socorrido, chamam-se Kurt Weill. Por que, então, esse conúbio julgado indispensável entre marxismo e música, como se não houvesse em teatro outro meio de dizer "proletários de todo o mundo, uni-vos" a não ser cantando? (PRADO, 2002[1964], p. 266).

Quando descreve o cenário de *José, do Parto à Sepultura*, afirma que este se vale de elementos capazes de trazer à ficção notas de realidade. Não chega a apresentar objeções ao cenário em si, mas utiliza este exemplo para reiterar sua posição de que Abujamra se referenciava demais em Brecht e Planchon e, neste sentido, o cenário da peça seria a expressão "da doce submissão do receituário brechtiano, julgado duplamente sagrado, pelo lado estético, ao propor uma alternativa inteligente ao realismo, e pelo lado político, ao pender para a esquerda" (PRADO, 2002[1964], p. 226).

O mesmo ocorre quando Decio se refere ao uso de contra-regras na peça: afirma que Brecht resgatou esta função do teatro japonês, atesta que ela foi utilizada na peça de Boal, mas não consegue fundamentar uma crítica a seu uso – apenas reitera que a referência veio de Brecht e que seu uso aqui perde em originalidade. Além disso, também seria uma solução ultrapassada: "em ambos os casos, trata-se de soluções próprias da dramaturgia brechtiana, de sínteses brilhantes em que se fundem as tendências do teatro alemão de 1920-1930, as influências recebidas por Brecht e os fins político-didáticos que ele tinha em mente" (PRADO, 2002[1964], p. 227).

Decio também afirma que a relação de Abujamra com a política precisa se equilibrar. Afirma que o diretor é um intelectual doutrinário, extremamente preso a "esquemas teóricos". Neste sentido, Decio descreve os pontos abordados por Abujamra no programa da peça para afirmar que o diretor buscou no programa enunciar teorias gerais e não analisar especificamente a sua peça.

Sobre o texto, Decio afirma que o erro de Boal reside não essencialmente nas ideias políticas que pretende enunciar – religião como ópio do povo, mais-valia, alienação –, mas no descompasso existente entre o formato escolhido (a farsa) e os temas abordados. Para Decio:

> O que nos pareceu imperfeito foi a combinação entre esse núcleo de pensamento, essencialmente sério, para não dizer dramático, e a forma do espetáculo que Boal desejou derivar da comicidade popular brasileira, dos nossos circos e dos nossos teatros de revista. Não diremos que semelhante combinação seja impossível: o maior mérito da *Revolução na América do Sul* foi tê-lo conseguido, é verdade que com uma carga doutrinária incomparavelmente menor. De qualquer forma, em *José, do Parto à Sepultura* uma coisa pareceu sempre prejudicar a outra, como se o autor estivesse permanentemente indeciso entre Marx e os Irmãos Marx. Brecht, por exemplo (e em

> tal teatro não há meio de fugir a esse homem terrível), jamais faz graça. Acontece que muitas vezes ele é engraçado, num sentido mordaz, de sardônica crítica social. Mas não encontramos, em seu teatro, a piada pela piada, o culto da piada, mal de que sofre a peça da Oficina (PRADO, 2002[1964], p. 227-228).

Sobre este ponto, vale a seguinte reflexão: o tempo todo, para defender o "teatro literário", Decio recorre à comparação com as montagens estrangeiras. Observamos anteriormente diversas ocasiões em que o crítico se entusiasma quando se depara com montagens diferentes do mesmo texto, em países diferentes, mas muito semelhantes entre si. Nestes casos, a estética de Decio funciona a partir da noção de que existe um ponto máximo de compreensão de uma peça, ponto este encarnado no texto, e o trabalho do encenador é o de buscar atingir esse ponto de perfeição. Para Decio, tais semelhanças apontam para uma leitura precisa, correta, do sentido primordial do texto. No caso presente, por mais que Abujamra tenha respeitado este sentido e montado corretamente *José, do Parto à Sepultura*, o que indica que ele usou adequadamente os recursos do teatro épico que a peça preconizava, Decio lê a situação por uma outra perspectiva: afirma não ser possível reproduzir criações artísticas válidas de Brecht e Planchon por serem pessoais e, com isso, desqualifica o nosso teatro engajado, afirmando que este seria doutrinário, mais preocupado com teorias políticas do que com o teatro propriamente. Na verdade, Decio acha que a peça se perdeu entre a política e a arte:

> [Augusto Boal consegue o] Triunfo total da comicidade circense. [...] Pretendendo ser ao mesmo tempo discípulo de Brecht e de Alfred Jarry, apoiando um pé na racionalidade e outro no absurdo, Augusto Boal acaba comprometendo a própria estrutura interna de sua peça, com os meios desmentindo os fins. Como farsa, pesa sobre ela o excesso de intenções didáticas, a massa de conceitos políticos; e como peça política, faz rir frequentemente daquilo mesmo que desejava reverenciar (PRADO, 2002[1964], p. 228).

Por fim, fechamos esta seção analisando a crítica que Decio escreveu em 1964, último ano da coletânea, sobre uma montagem de Abujamra, *O Inoportuno*, de Harold Pinter. Neste texto Decio ironicamente questiona Abujamra pelo fato de este ter escolhido uma peça de teatro do absurdo, que estaria afastada das premissas brechtianas às quais se filiava. Decio afirma:

> [...] depois de anunciar aos quatro ventos a sua fé exclusiva no teatro político e de proclamar que fora do "brechtianismo" não há salvação, ei-lo que escolhe, para comemorar o seu primeiro aniversário [do Grupo Decisão], um autor que não se vexa em afirmar que os fatos políticos, para ele, parecem estar ocorrendo "no outro lado da lua" (PRADO, 2002[1964], p. 279).

O questionamento de Decio vem associado ainda a uma provocação. Ele nota que poucos elementos épicos foram incorporados à montagem; no caso, "as mudanças de cena feitas em semi-obscuridade" e "um cartaz que desce do alto para encerrar o espetáculo com a seguinte indicação histórica: 'Londres, 1963, no Ocidente'" (PRADO, 2002[1964], p. 279). Com isso, Decio questiona a postura política de Abujamra:

> Se o "teatro do absurdo", para o Grupo Decisão, é o inimigo, a presença da burguesia dentro das hostes proletárias, não será demais concluir que há entre os dois supostos adversários afinidades artísticas bem mais profundas do que pelo menos uma das partes estaria disposta a admitir. A má-fé possui várias faces, algumas delas insidiosas e involuntárias. A encenação de *O Inoportuno* parece-nos típica nesse sentido: representa-se a peça porque se acredita nela e, a seguir, acrescenta-se um cartaz de última hora para apaziguar a consciência política e satisfazer os compromissos teóricos. É a solução ideal: come-se o fruto proibido e não se é expulso do Paraíso (PRADO, 2002[1964], p. 279-280).

O crítico considera que Abujamra e seu grupo estariam realizando um malabarismo estético para dar conta de uma questão política. Neste sentido, Decio fica feliz ao reconhecer que para Abujamra o teatro não seria só um meio, mas também um fim. *O Inoportuno*, opondo-se ao teatro épico ou não, era uma boa peça. Isso deveria orientar sempre os diretores, e não as questões políticas. O crítico aproveita para ainda para pensar a questão numa perspectiva mais ampla, atacando a esquerda de maneira geral: "um dos paradoxos do esquerdismo nacional é ver os nossos jovens artistas empenhados em negar qualquer autonomia à arte no momento mesmo em que os poetas, os pintores e os músicos da jovem Rússia começam a triunfar sobre a tutela política que os asfixiou durante trinta anos" (PRADO, 2002[1964], p. 280).

O ponto interessante nesta crítica é que Decio tece vários elogios à peça e afirma: "o espetáculo de aniversário do Grupo Decisão pareceu-nos uma das mais completas experiências dramáticas realizadas ultimamente em São Paulo" (PRADO, 2002[1964], p. 282). No entanto, não se furta em, ironicamente, atestar que o sucesso de Abujamra seria uma "vitória de Pirro", "já que obtida com uma peça que contraria todos os seus mais caros ideais estéticos e políticos" (PRADO, 2002[1964], p. 281-282).

* * *

Nos textos de *Teatro em progresso*, selecionados entre as críticas publicadas em *O Estado de S. Paulo* num período de nove anos, nossa análise buscou destacar os aspectos principais presentes na escrita de Decio de Almeida Prado. Por se tratar de uma produção

fragmentada, houve um esforço no sentido de mapear a maneira pela qual Decio foi desenvolvendo certos temas relacionados ao fazer teatral ao longo do tempo, na medida em que o crítico se confrontava com a complexificação do novo contexto da cena teatral.

Nesta fase, os textos de Decio se caracterizam, como vimos, por uma contínua movimentação entre a argumentação estética e política, na tentativa de responder às transformações operadas na cena teatral com o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional orientada para temáticas sociais e a valorização do teatro épico em diversas montagens. Cabe retomarmos aqui a oposição entre "peças introvertidas" e "extrovertidas", proposta pelo crítico e que, conforme vimos anteriormente, pode ser entendida como uma chave para sua compreensão do teatro de maneira mais ampla.

Esse ponto é importante porque se associa a uma questão recorrente nas críticas. Decio questiona diversas encenações ao afirmar que o real conflito psicológico dos dramas não foi transposto para o palco. Esta acusação é frequente nas críticas ao teatro engajado, onde Decio tenta demonstrar a correta leitura da peça, seu sentido profundo, muitas vezes questionando a interpretação dos diretores. Sabemos que mesmo antes da fase de nacionalização e politização da cena teatral, Decio já esboçava esta questão, pois valorizava nas montagens um aprofundamento da análise psicológica dos personagens.

Além disso, a noção de "peças introvertidas" e "extrovertidas" associa-se à tensão entre emoção e reflexão, também indicada pelo crítico. Decio teria mais afinidade com peças "introvertidas", ou seja, que buscassem acessar o sentimento, a emoção do público por uma via de valorização das questões mais íntimas ou, como afirmou, que se preocupassem com o desvelamento de uma "verdade interior". Neste sentido, um teatro de ideias, que propusesse reflexão, caracterizado como "extrovertido", seria em sua perspectiva capaz de dizer menos sobre as pessoas. É possível notar que as análises de Decio sobre as peças de teatro engajado revelavam também esta posição de fundo sobre o teatro.

Esta tipificação das peças resvalava de maneira forte, obviamente, em sua avaliação sobre os dramaturgos. Não podemos deixar de notar o quanto é contraditório o sentimento de Decio. O crítico, que tanto se preocupava com o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional moderna, condição *sine qua non* para que a modernização teatral realmente pudesse se consolidar, não conseguiu superar sua desconfiança com relação à safra de novos autores. Conforme se sucedem as montagens, a escrita de Decio transparece uma constante expectativa de que as mesmas aproximem-se mais do programa estético defendido por ele. Entretanto, a parcela mais significativa dos jovens autores, e que fez a diferença naquele contexto, apresentou um teatro que pensava as questões nacionais através da politização da cena. Não é fortuito o

fato de a seleção de críticas, realizada pelo próprio Decio, privilegiar as montagens de peças produzidas por autores vinculados ou influenciados pelo Teatro de Arena.

A decepção de Decio com Abílio Pereira de Almeida, por exemplo, é mais um aspecto da questão, pois indica o desvio de um autor vinculado aos primeiros anos da modernização teatral e que possuía potencial para se desenvolver e representar bem o modelo do "teatro literário". No caso, Abílio não teria sido perdido para o teatro engajado, mas sim para o comercialismo.

Há, portanto, um ponto de contato entre as peças de Abílio Pereira de Almeida e as montagens de teatro engajado. Em nossa interpretação, estes seriam dois exemplos de teatro doutrinário, cujos marcos estariam em uma dimensão *exterior* à "arte pura". A dramaturgia de Abílio Pereira de Almeida estaria orientada pela doutrina do mercado. Já as peças e montagens engajadas seriam influenciadas por doutrinas políticas. Tanto a decepção com a trajetória de Abílio Pereira de Almeida, quanto o questionamento da dramaturgia engajada, demonstram que o modelo do "teatro literário", que também pode ser entendido como uma doutrina, não dava a tônica de nossa modernização teatral.

Essa perda de hegemonia também poderia ser constatada na crise que o Teatro Brasileiro de Comédia enfrentava e que Decio vai pontuando ao longo do tempo, com o cuidado característico de quem se sentia parte do projeto. No conjunto das críticas a presença do TBC continua sendo um dado importante, mas percebe-se não só a existência de uma crise interna no grupo, como também sua histórica vinculação a um modelo que se contrapunha ao teatro engajado, expressão em voga naquele momento.[52]

Se o TBC continua a ser importante para Decio, o trabalho de Cacilda Becker também. Neste período, ao trabalho de atriz, soma-se ainda a fundação de sua própria companhia, criada em 1958. A análise de Decio sobre Cacilda ganha uma nova dimensão, que cada vez mais confirma a força da atriz na cena moderna. E não somente Cacilda continua a ter espaço na análise do crítico. Além de identificar o surgimento de novos intérpretes, os "velhos atores" também ganham bastante destaque em *Teatro em progresso* porque, como vimos, não só conseguiram se manter ao longo do tempo e num contexto moderno, como se associaram a diretores e grupos modernos, ocupando um lugar novo na cena teatral.

Sobre a relação de Decio com o trabalho dos atores, concordamos com a análise de Flávio Aguiar (1997) acerca da centralidade que os intérpretes possuem no conjunto da obra do

[52] Tomamos como referência para análise do TBC as seguintes fases do grupo, propostas por Alberto Guzik (1986): 1948-1949 – amadorismo e dinamismo; 1949-1953 – sucesso, ensino e estruturação; 1953-1955 – a era das estrelas; 1956-1960 – crise do conceito moderno; 1960-1964 – fase brasileira. Ver, ainda, Faria (2013).

crítico. Se tomarmos como referência as críticas presentes em *Teatro em progresso*, veremos que a defesa da hierarquia de criação no teatro – na qual o trabalho de interpretação viria depois da dramaturgia e da direção – está no primeiro plano da análise, mas não a esgota. O conjunto das crônicas revela o profundo interesse de Decio e, por que não, fascínio, pelo trabalho dos atores. São os "velhos atores" que conduzem Decio aos sentimentos ambíguos diante do "velho teatro"; são os atores modernos, como Cacilda Becker, que renovam sua fé no teatro moderno nacional. Apesar do seu esforço em caracterizar o desempenho de um ator através das orientações da direção, sobressai na crítica a vinculação profunda de Decio com os intérpretes.

Por fim, gostaríamos de salientar a maneira pela qual o crítico constrói uma relação com o público em *Teatro em progresso*. Vale lembrar que em *Apresentação do teatro brasileiro moderno* (1956) a tônica de Decio em relação ao público das montagens modernas é a perspectiva de formação: Decio se coloca como aquele que precisa apresentar ao público as tendências do teatro e as premissas que caracterizariam a modernização das montagens. Já em *Teatro em progresso*, podemos destacar centralmente a existência de dois tipos de público: o do "velho teatro" e o do teatro engajado. Decio apresentará posturas diferentes diante da avaliação de cada um deles.

Como vimos, nas críticas ao "velho teatro", Decio revela uma postura muito dura com o público, de desqualificação. Este julgamento se realiza através de um mecanismo específico, no caso, o fato de Decio analisar estas peças e o seu público sempre em conjunto. É possível falar, nesta perspectiva, num movimento de fusão entre estes dois elementos. No entanto, é possível notar que Decio terá outra postura com o público do teatro engajado. Apesar de Decio questioná-lo, não o despreza, mas sim o disputa. As críticas ao teatro engajado, aos dramaturgos e diretores e à influência do teatro épico operam numa perspectiva de convencimento do público. Neste sentido, o crítico cada vez mais se divide entre o plano estético e o político.

No caso do "velho teatro", existe um espelho entre o palco e a plateia; para o crítico, o grotesco do palco está na plateia também. E Decio desdobra esta análise fusionada para construir uma argumentação sobre o povo brasileiro e seu atraso cultural. No caso do teatro engajado essa relação não se estabelece de forma tão direta. Quando afirma que houve uma reação de catarse por parte do público e do elenco na estreia de *Gimba*, Decio relata o acontecimento com estranhamento. Transparece uma dificuldade por parte do crítico em explicar essa identificação que acontece entre o público e as montagens engajadas. No caso do "velho teatro", no entanto, o crítico é capaz de estabelecer a vinculação entre público e espetáculo de forma automática.

4 TERCEIRO ATO: *EXERCÍCIO FINDO* OU AS CORTINAS SE FECHAM

Exercício findo é a última obra de críticas de Decio de Almeida Prado. A primeira peculiaridade deste livro, se comparado com as duas coletâneas anteriores, é o seu ano de publicação. A obra compreende uma seleção de críticas redigidas entre 1964 e 1968, mas sua publicação em livro aconteceu somente em 1987. Chama atenção a discrepância com as outras obras que analisamos: *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, cuja seleção de críticas compreende o período de 1947-1955, foi lançada no ano seguinte, 1956; *Teatro em progresso*, que compreende textos de 1956 a 1964, foi lançada ainda em 1964. É com um atraso de dezenove anos que Decio organiza a publicação de *Exercício findo*.

Além disso, outros aspectos também diferenciam este livro das publicações anteriores. Tanto *Apresentação...* quanto *Teatro em progresso* contam com textos de outros autores, que delineiam a relevância da obra e da figura de Decio de Almeida Prado para o teatro moderno. Nas edições mais recentes constam textos introdutórios, de quarta capa, orelhas ou posfácio, devidamente indicados nos capítulos dedicados a cada livro. No caso de *Exercício findo*, não há a presença de textos que aprofundem temas acerca da obra crítica de Decio; tem-se apenas o texto de quarta capa de J. Guinsburg, diretor da Coleção Debates da Editora Perspectiva.

Apesar deste descompasso entre as edições, todas contêm prefácios ou introdução de Decio de Almeida Prado, apresentando os respectivos livros e os principais temas que perpassaram suas críticas no período. No primeiro volume (*Apresentação...*), a introdução de Decio trata essencialmente da enunciação de seu programa estético e político. Neste sentido, o crítico preocupa-se em esclarecer os parâmetros que o guiavam no julgamento dos espetáculos e a sua posição não só de mediador, mas também de incentivador da modernização teatral, aliando-se, portanto, aos profissionais engajados neste projeto.

Em *Teatro em progresso*, vimos que Decio se preocupa em esclarecer, no texto do prefácio, seu posicionamento perante o teatro engajado. Neste aspecto, defende que não se colocava necessariamente contra a arte engajada, porém, estava ao lado das montagens que, em sua perspectiva, privilegiavam o sentido artístico das obras, ao invés de sua dimensão política.

Já no prefácio do último volume, há um novo conjunto de temas abordado e, além disso, o peso que estas análises possuem também é de outra natureza. Comparativamente, o texto introdutório a *Exercício findo* é o mais longo dos três prefácios. Este texto não se resume apenas a apresentar a seleção de críticas e as principais controvérsias do período. Vale salientar que temos, aqui, um outro Decio de Almeida Prado; alguém que, dezenove anos depois, retorna às

suas críticas. Lembremos que em 1987 Decio era um acadêmico de destaque, já havia se aposentado do cargo de professor da Universidade de São Paulo que exerceu entre 1966 e 1982 e notabilizava-se por suas pesquisas sobre o teatro brasileiro, com a consequente publicação de diversas obras.[53] A influência que Decio continuou a exercer no campo teatral ao longo desses anos fundamentou-se, inicialmente, em seu trabalho de crítica, mas há muito já havia extrapolado esta dimensão, na medida em que ao longo dos anos Decio construiu uma carreira acadêmica de destaque, participando da formação de gerações de profissionais ligados ao teatro, além, ainda, de afirmar seu nome como referência na pesquisa em história do teatro brasileiro.

Dessa forma, este prefácio foi escrito pelo Decio professor e pesquisador, acadêmico *stricto sensu*, sobre o Decio crítico. O texto, dividido em quatro partes, aborda o seguinte conjunto de temas: a) uma discussão de âmbito mais geral sobre a atividade de crítica teatral; b) o contexto artístico e político da publicação das crônicas de *Exercício findo*; c) a versão de Decio sobre sua saída de *O Estado de S. Paulo*; e d) uma reflexão sobre sua atuação como crítico. Este prefácio, portanto, apresenta distintos planos de análise. Por um lado, Decio recorre à memória para informar o leitor sobre o que viveu, assistiu e acompanhou durante os anos em que atuou como crítico teatral, orientando uma leitura sobre o passado teatral e sua trajetória neste contexto. Por outro lado, suas memórias também modelam também o presente, tanto a partir da reconstrução de fatos (pois este é o primeiro texto em que Decio apresenta sua versão sobre a saída do jornal), como em termos analíticos acerca do teatro e da atividade crítica.

Neste sentido, dois aspectos da caracterização realizada por Michael Pollak (1992) acerca da memória são de nosso interesse. Ressaltamos em primeiro lugar a ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Identidade, aqui, compreendida em seu sentido mais superficial, de "imagem de si, [...] a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros" (POLLAK, 1992, p. 204). Em segundo lugar, a memória como articulação entre dois momentos, passado e presente: "A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória" (POLLAK, 1992, p. 204). O autor também ressalta que tal característica é compartilhada entre memórias individuais e coletivas, sendo comuns disputas políticas para determinar quais datas

[53] *João Caetano*, baseado em sua tese de doutoramento, é publicado em 1972. *João Caetano e a arte do ator*, baseado em sua tese de livre-docência, e *Procópio Ferreira – A graça do velho teatro* são ambos publicados em 1984.

e acontecimentos devem ser comemorados e gravados na memória do povo. Na construção e enunciação da memória, estão em jogo diferentes interpretações do passado; neste caso, tanto no que se refere ao panorama teatral do período em questão, como da figura individual de Decio neste panorama.

Logo de início, Decio afirma que a publicação tardia desta seleção de críticas estaria expondo o crítico "em toda sua vulnerabilidade" (PRADO, 1987, p. 11). Esta fragilidade se fundamentaria no que Decio enxergava como a própria essência do trabalho da crítica teatral:

> Um profissional que tem de separar o joio do trigo, adivinhar a semente que germinará, numa operação quase instantânea, sob a pressão de modismos passageiros, de ondas de entusiasmo ou de descrédito, tanto suas, estritamente pessoais, quanto da comunidade teatral a que pertence. Mas talvez seja esta mesma precariedade, responsável por famosos erros históricos, que justifique a publicação de matéria tão insegura, por ser ela, afinal, o único testemunho prestado na ocasião, de forma imediata, sem possibilidades de retoques, sobre o que o teatro possui [...] tudo que no momento nos comove e nos exalta [...] (PRADO, 1987, p. 11-12).

Por um lado, ao mesmo tempo em que Decio situa a precariedade da crítica na própria natureza da atividade, também a encara como um julgamento que, em termos valorativos, não se diferenciaria das demais opiniões: "Ao contrário, acredito, que a sua apreciação [do crítico] não representa mais do que uma opinião entre muitas outras" (PRADO, 1987, p. 12). Partindo desta afirmação, Decio consegue justificar o espaço e a atenção dados à opinião da crítica por duas perspectivas. Em primeiro lugar, o crítico se caracterizaria "por sua competência no assunto, por sua informação estética e histórica, por sua perspicácia e discernimento" (PRADO, 1987, p. 13). Em segundo lugar, junto à competência, o crítico teria também representatividade:

> O prestígio do crítico não advém de si próprio mas do grau de representatividade que lhe é atribuído, de sua repercussão sobre o corpo de leitores, entre os quais se inclui a classe teatral. Ele faz parte de um processo em que todos intervêm com o seu palpite, do autor ao mais modesto dos espectadores. Se julga, é também julgado – e assim se restabelece a justiça (ou a justiça possível) no atribulado e imperfeito universo da arte (PRADO, 1987, p. 13).

Mesmo que afirme, inicialmente, que a opinião do crítico é apenas uma entre muitas opiniões possíveis, Decio vai demonstrando ao longo do texto que ela, ainda que equivalente em termos de valor aos demais julgamentos, consegue se diferenciar facilmente das demais. Neste sentido, sua competência e representatividade também seriam sentidas em outro plano. É ilustrativa a consideração de Decio diante do "espanto indignado de alguns atores", ao notarem que "todos na fila os cumprimentam menos o crítico... logo aquele que dispõe de uma coluna

de jornal" (PRADO, 1987, p. 12-13): "A resposta é óbvia: porque só ele [o crítico], por dever de ofício, disse exatamente o que pensava, infringindo os mais elementares preceitos de boa convivência e da boa educação" (PRADO, 1987, p. 13). A competência e representatividade do crítico perante a comunidade teatral da qual participa, levaria, neste sentido, à sua vinculação a um critério de verdade, pois o julgamento do crítico, apesar de pessoal, ganha a força de um enunciado.

Ainda que facilmente identificável, o julgamento do crítico não estaria acima nem da opinião do público, nem demais figuras da cena teatral. Neste sentido, Decio afirma não existir "o crítico modelo", figura que ele considera mítica (PRADO, 1987, p. 14), e expõe seu desejo de que "cada centro teatral" pudesse contar com um "elenco crítico" que comportasse "várias tendências estéticas e vários tipos de personalidade, do retardatário ao vanguardista, do impulsivo ao moderado, do reverente ao iconoclasta, do benevolente ao implacável" (PRADO, 1987, p. 14). O crítico termina seu ponto afirmando: "Nessa república platônica dos nossos sonhos só estariam excluídos da profissão os ignorantes, os de má fé, os insensíveis à arte, os tolos, os invejosos de êxitos alheios" (PRADO, 1987, p. 14).[54]

Somente após essas considerações sobre a atividade de crítica é que Decio começa a tratar do período a que correspondem suas crônicas em *Exercício findo*. Sobre o intervalo 1964-1968, coloca em relevo a escalada de repressão política nos anos que se seguiram ao "golpe de 64", ressaltando o papel dos atores nas passeatas e manifestações. Neste sentido, tenta descrever para seu leitor a força do processo de politização da cena teatral que acompanhou:

> Não creio que a leitura desses textos ou de críticas da época seja capaz de reproduzir para quem não a viveu a extraordinária vibração que unia então atores, espectadores e críticos, conferindo-lhes a sensação de estar cumprindo uma importante e até certo ponto perigosa missão histórica. Sabíamos todos que participávamos de um ato político, de um desafio aos poderes constituídos, um dos poucos que se consentia em recinto aberto ao público (PRADO, 1987, p. 14).

A partir destas memórias de Decio, presentes no texto do prefácio, e da análise das críticas do período, podemos ressaltar alguns aspectos. Em primeiro lugar, a maneira pela qual o componente político aparece nesta obra se complexifica. Isto porque não se trata somente de observarmos o posicionamento do crítico – e suas ressalvas – acerca do teatro engajado; ocorre que, neste momento, o acento político se torna um dado inescapável no plano da arte. Ao afirmar

[54] Dois breves destaques podem ser feitos acerca desta afirmação de Decio. Em primeiro lugar, ao recorrer a uma analogia à república platônica, lembramos que Platão consagrou sua república ideal ao deus Apolo. J. Guinsburg (2001) descreve o "estilo apolíneo" do crítico, que caracterizaria tanto sua escrita, quanto o estilo de teatro exaltado por ele. Em segundo lugar, é curioso que Decio se refira a uma república ideal platônica, visto que Dionísio, o deus do teatro, estaria fora dela, como também os artistas.

que o teatro havia se tornado "um ato político" do qual a comunidade teatral tinha consciência, Decio engloba praticamente toda manifestação teatral desta fase, fosse engajada ou não, no plano da resistência. Neste sentido, ainda não sendo, ele mesmo, um crítico teatral identificado com as concepções engajadas de teatro, também se via incluído num grande contexto de resistência às liberdades artísticas e de expressão. Decio se considera como parte deste processo de politização da cena teatral, não porque julgasse necessariamente produtivo para o teatro a sua vinculação com a política.

No entanto, podemos afirmar que no período em que escreveu as críticas publicadas em *Exercício findo*, a política havia se imposto como elemento *exterior* ao mundo do teatro por um duplo caminho. Não se trataria somente de reconhecer, no texto de Decio, o papel dos setores engajados da comunidade teatral, vistos pelo crítico como propagadores da nacionalização e da politização dos palcos. O elemento político também ocupava espaço na cena teatral pelas interferências estatais, especialmente da censura, cada vez mais sentidas nos diversos campos artísticos. A politização dos palcos e da atividade teatral, conforme descrita por Decio, pode ser sentida como uma correnteza que arrastou toda a comunidade teatral, fossem seus componentes mais ou menos afeitos aos desdobramentos desta politização. Por isso o crítico atesta que o teatro havia se tornado um dos últimos redutos da liberdade de expressão (PRADO, 1987, p. 14). Diante deste quadro, Decio busca, então, caracterizar a sua escrita desta fase:

> O preço pago por essas horas de liberdade vigiada era o uso de um código suficientemente obscuro para escapar à censura e suficientemente claro para ser decifrado sem dificuldades pelos interessados. O exercício da crítica, em tais circunstâncias, tornava-se também em parte um jogo de esconde-esconde, em que as entrelinhas falavam às vezes com mais eloquência do que as palavras. Não nos podíamos furtar à obrigação de interpretar os enigmas propostos em cena – e isto não era difícil –, sem que as nossas considerações pudessem se transformar eventualmente em acusações por parte do governo. O dedo apontado em direção a alguém corria sempre o risco de ser usado num indiciamento policial, convertendo-se no famoso "dedo-duro" da expressão popular e comprometendo exatamente a pessoa ou companhia que se queria distinguir. A ambiguidade planejada foi uma das tônicas do período, no qual o teatro caminhava entre o proibido e o permitido como sobre um fio suspenso no ar. Qualquer passo em falso significava, se não a prisão, a possibilidade de cancelamento do espetáculo, com prejuízos insuperáveis (PRADO, 1987, p. 15).[55]

Interessante destacar que Decio cita como fechamento de seu argumento Brecht, uma das figuras com quem mais polemizou: "A arte da sobrevivência, que tanto preocupou Brecht

[55] Decio fala em prudência de linguagem, já que a mesma poderia ser usada em um indiciamento policial. No entanto, encontramos nas críticas alguns exemplos que não condizem com tal postura. Na crítica sobre *Arena conta Zumbi*, peça de 1965, o crítico encerra seu texto com as seguintes palavras: "[...] será esse por acaso o novo ideal do nosso teatro de esquerda?" (PRADO, 1987, p. 68). Já *Arena conta Tiradentes*, de 1967, foi caracterizada como "[...] panfleto político [...]" ou "uma peça subversiva [...]" (PRADO, 1987, p. 168-169), que faria "[...] a crítica do marxismo à inoperância do liberalismo burguês [...]" (PRADO, 1987, p. 169).

por constituir-se em ocasiões de luta numa questão política, consistia em ir tão longe quanto possível – e nem um palmo a mais" (PRADO, 1987, p. 15).

O crítico, então, inicia uma caracterização das peças do período, dos principais autores presentes na cena teatral, destacando, entre as principais referências internacionais, os autores influenciados por Brecht ou pelo teatro do absurdo. No plano nacional, apresenta a seguinte caracterização de nosso teatro:

> Em 1964, ano em que este livro começa, duas batalhas já haviam sido travadas e vencidas em palcos brasileiros nas décadas anteriores: a da encenação, ideia desconhecida entre nós antes de 1940 e que encaminharia o teatro rumo à internacionalização; e, contrariamente, a da renacionalização, tanto do repertório quanto dos meios expressivos. Encarava-se já como normal o predomínio de textos brasileiros e ninguém sonhava em regressar ao sistema de peças ensaiadas – não encenadas, na acepção moderna – em uma semana (PRADO, 1987, p. 16-17).

Decio fundamenta seu panorama fortemente referenciado nas premissas que considerava centrais para a efetivação da modernidade teatral. Destacou o surgimento da dramaturgia nacional e, ainda, o declínio de Abílio Pereira de Almeida, já sinalizado nas críticas presentes em *Teatro em progresso*. No entanto, a novidade aqui é a sua caracterização das transformações da cena teatral no período posterior às próprias críticas. Suscintamente, Decio destaca que o fim da década de 1960 foi o marco, na dimensão artística, da "explosão das bases tradicionais do teatro" (PRADO, 1987, p. 17). Do ponto de vista político, afirma que o ano de 1969 havia significado a prevalência da ação direta e da clandestinidade. O que nos importa, no caso, é que o crítico usa estes marcos para identificar no período anterior, retratado em *Exercício findo*, os seus respectivos precursores. Na dimensão artística, Decio destaca:

> A montagem de *O Rei da Vela* dá início ao mesmo tempo à beatificação literária de Oswald de Andrade, elevado a símbolo da radicalidade, e ao processo de crítica interna que não demorará em desembocar nas noções, a certo momento muito em voga, de antipeça e antiteatro (PRADO, 1987, p. 17).

O que Decio denomina neste trecho de antipeça e antiteatro, refere-se às experiências de teatro contemporâneo, fundamentadas numa dimensão ritual e referenciadas, centralmente, nos trabalhos de Antoin Artaud e Jerzy Grotowski. Na dimensão política, o crítico relembra a diretora Heleny Guariba, que havia estudado na França com Roger Planchon. A última crítica do livro é sobre *Jorge Dandin*, peça dirigida por ela. Sobre a peça e a diretora, Decio escreve:

> A sua versão de *Jorge Dandin* [...] impressionou-me pela seriedade. [...]. Parecia alguém que marcaria fortemente a sua presença no teatro brasileiro. Heleny, por motivos com os quais não concordo mas que respeito tratando-se de um caso como o

> seu, decidiu de modo diverso. Confidenciou a uma amiga (segundo me contaram) que não suportava mais viver em meio à injustiça e preferia arriscar a vida na clandestinidade do que permanecer inerme e inerte. A sua morte foi uma das muitas cercadas pela obscuridade e abafadas pelo silêncio (PRADO, 1987, p. 17-18).[56]

Após indicar estas montagens-chave, que apontariam para os desdobramentos da vida artística e política pós-1968, Decio utiliza a terceira parte de seu prefácio para apresentar os motivos de sua saída da crítica teatral do jornal *O Estado de S. Paulo*. Apresentaremos brevemente os termos nos quais Decio explica seu rompimento com a crítica, na medida em que em seu argumento Decio rememora o início da crítica e seu apoio à modernização.

O crítico inicia afirmando que o contexto era de grande polarização política e que "a Revolução de 64 unira democratas e esquerdistas na defesa da liberdade" (PRADO, 1987, p. 18). A pauta principal do teatro, naquele momento, versava sobre o rigor da censura. Havia o esforço de transformar o problema da censura ao teatro num movimento organizado nacionalmente. É da seguinte forma que Decio conta o que se sucedeu:

> Ao passar por São Paulo [o movimento contra censura], um redator de *O Estado de S. Paulo*, cujo nome ignoro e nada fiz para averiguar, teve a má ideia de se manifestar a favor da censura. Digo má ideia porque não correspondia sequer ao pensamento da diretoria, em sua maior parte, ela mesma temerosa quanto à possível extensão da censura à imprensa, como sucederia tempos depois (PRADO, 1987, p. 18).

Ainda conta Decio que a nota, ao ser publicada entre os editoriais, foi interpretada como posição oficial do jornal, o que o crítico nega. A uma falha, apontada como ação isolada de algum jornalista, contrasta a forma pela qual Decio descreve a reação dos profissionais do teatro:

> Tanto bastou para que uma inflamada assembleia, a que não faltaram elementos estranhos à classe teatral, sobretudo estudantes universitários, decidisse, numa medida extrema, devolver todos os prêmios Saci por ele distribuídos desde 1952 [...]. A um artigo infeliz, praticamente um lapso editorial, como se verá, respondia-se com um gesto ofensivo que atingia indiretamente a terceiros (PRADO, 1987, p. 18).

---

[56] Como estamos trabalhando com as memórias de Decio, destacaremos outras lembranças, no caso, as de Augusto Boal, sobre seu período na prisão e seu encontro com Heleny Guariba. Boal relembra sua chegada à cela coletiva: "[...] fui recebido por quinze companheiros: 'Bom que você veio: a cama do Arena ficou vazia hoje de manhã; Isaías foi transferido. Você herda cama, xícara, chinelo... a escova de dentes ele levou. Egoísta'. Desde 69, aquela cela abrigava pelo menos um membro do Arena: cama cativa" (BOAL, 2000, p. 281). Relata, adiante, o último encontro com Heleny Guariba: "Nas visitas encontrávamos companheiras presas. Insisti com Heleny para que, solta – possibilidade iminente! –, viajasse para Buenos Aires, onde tínhamos amigos. Heleny falava do seu dever: retornar à luta. Foi assassinada dias depois de livre. [Conforme Boal aprendera com os torturadores,] a ditadura não prendia duas vezes: matava" (BOAL, 2000, p. 282). Ele diz ter aprendido a lição. Boal conseguiu sair da prisão graças a um intenso movimento internacional de solidariedade. Foi-lhe dado a possibilidade de acompanhar o Arena no Festival de Nancy. O diretor voltaria ao Brasil somente nove anos depois (BOAL, 2010, p. 280-282).

Chama atenção os termos escolhidos por Decio para descrever a assembleia, sugerindo que ela não havia sido legítima. Sobressai um tom severo ao considerar o exagero da decisão da classe teatral diante de um mero "lapso editorial" de um jornal que, "apesar de favorável à revolução de 64, dela não participava em cargos executivos, além de apresentar uma longa folha de serviços prestados ao teatro" (PRADO, 1987, p. 19).[57]

Decio passa, então, a rememorar sua trajetória no jornal, desde 1946, enfatizando os momentos em que batalhou pelo teatro, demonstrando assim seu pertencimento e engajamento nas lutas da classe teatral. O crítico ressalta a pobreza da cena teatral da época e o início de sua renovação, destacando a reorientação que empreendeu no perfil de sua coluna no jornal, intitulada Palcos e Circos, com uma estrutura antiquada, que correspondia a um perfil de crítica pouco analítica e ancorada basicamente na propaganda. Neste sentido, analisa que a modernização da cena teatral em São Paulo ocorreu *pari passu* com a revalorização da atividade de crítica em *O Estado de S. Paulo*. O crítico relembra que todo este processo contou com o apoio e incentivo da direção do jornal:

> À medida que o teatro renascia em termos modernos, apaixonando a cidade e o país, aumentava o apoio que o jornal lhe dava. Não por influência minha, quero deixar bem claro, mas pela importância que o seu diretor atribuía às questões culturais – não fosse ele o idealizador da Faculdade de Filosofia e da Universidade de São Paulo (PRADO, 1987, p. 20).

Como resultado deste apoio, Decio afirma que o jornal destinou uma cobertura completa ao teatro. Decio ainda relembra sua intervenção para garantir anúncios mais baratos para a

---

[57] Augusto Boal também relata, em sua autobiografia, o episódio da devolução do Saci: "Tudo que acontecia na imprensa repercutia em nossas assembleias. Um escritor, que jamais tinha sido premiado, propôs que devolvêssemos os prêmios que havíamos recebido de um jornal paulistano. Tratava-se de prêmio prestigioso, *Saci*, espécie de *Oscar*, *Tony* ou *Obie* nativo. Devolver representava tapa na cara do jornal, mas causaria também certa dor nostálgica nos premiados.
Eu, por exemplo, que não corro atrás de prêmios, embora os tenha recebido com estimulante frequência, não queria devolver os meus – eram meus, ora! A maioria dos assembleístas, não premiada, gritava ensandecida, pedindo que as lindas estatuetas de Brecheret fossem jogadas no *hall* do jornal. Bofetada e pontapé.
Antônio Pedro e eu nos manifestamos contra a devolução. Devolver deveria ser decisão pessoal de cada premiado. A assembleia não tinha o direito de propor que alguns, para desagravo de todos, se desfizessem dos seus prêmios. Mais: estávamos em guerra contra a censura e contra os políticos reacionários. Para que abrir novo *front* contra um dos mais influentes jornais do país?
Quem jamais havia sido premiado continuou gritando exigências. Antônio Pedro convocou nova assembleia para o dia seguinte com a presença maciça dos premiados, candidatos à renúncia. Dia seguinte: o Maracanã seria apertado.
[...] Às quatro e meia da manhã, ninguém tinha ido embora. Eu rouco, afônico, Antônio Pedro na presidência, fez-se a votação: ganhou o bota-fora!
No dia seguinte, o jornal foi tomado pela polícia. Chegamos, cada premiado com seus prêmios, eu com minhas duas estatuazinhas tão bonitinhas. Não nos deixaram entrar. Decidiu a maioria que jogássemos as estátuas nos jardins do jornal" (BOAL, 2000, p. 263-264).

divulgação de espetáculos e destaca o surgimento do prêmio Saci, em 1952, organizado por ele, Sábato Magaldi e Delmiro Gonçalves. O crítico reforça que a diretoria de *O Estado de S. Paulo* nunca interferiu na escolha dos premiados, mesmo no período pós-ditadura, e que diversos "autores esquerdistas" foram agraciados, como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Augusto Boal, Ferreira Gullar, Etty Frazer e Flávio Império. A partir de toda esta descrição do contexto, o crítico endossa a posição do jornal diante da devolução do prêmio:

> Tinha razão, portanto, *O Estado de S. Paulo*, ao escrever o seguinte, num segundo editorial sobre a questão: "Tão completa tem sido a nossa isenção nesse terreno, justificada pela nossa convicção a respeito da natureza e do caráter espiritual das manifestações artísticas, que nunca esboçamos a menor inconformidade ao vermos galardoados, pelos prêmios que instituímos, artistas de pendores políticos inteiramente contrários aos que em nossas colunas propugnamos" (PRADO, 1987, p. 21).

E Decio continua sua defesa do jornal:

> Essa nota [acima citada], se por um lado ratificava, por outro retificava a primeira, precisando o pensamento do jornal, *contrário a certos excessos verificados no palco mas não favorável em princípio à censura*: "Pois o que no referido comentário [...] declaramos temer é que as deturpações do teatro acabassem por justificar a censura, atribuindo-lhe aos olhos do público funções de todo defensáveis, quando na verdade ela vem sendo até aqui uma excrescência na vida democrática, órgão, que é, limitador da liberdade, e exatamente numa órbita espiritual, como a artística, incapaz de aperfeiçoamento, expansão e, sequer, de vida, sem a dignidade dessa imortal aspiração humana" (PRADO, 1987, p. 21, grifo nosso).

Neste trecho, Decio afirma que existiam "excessos nos palcos" que precisavam ser coibidos, mas não deixa claro se estes excessos eram de natureza moral ou política. De qualquer forma, em ambos os sentidos, o editorial do jornal joga para aqueles que sofrem a censura a responsabilidade pela existência desta. Além disso, há no trecho a grande contradição de definir a esfera artística como "espiritual" e intimamente ligada à liberdade e, ao mesmo tempo, entender que seus "excessos" e suas "deturpações" justificassem a intervenção estatal direta em seu conteúdo. Decio continua:

> Que a classe teatral protestasse contra [o jornal], que redigisse moções ou programasse manifestações de rua, tudo bem. Mas que escolhesse para vítima-símbolo exatamente o prêmio que tanto se empenhara em manter-se acima das paixões, eis o que me chocou. Não nego que me senti pessoalmente atingido, como principal responsável pelo Saci de teatro, desde a sua instituição. Não importava que o meu nome, como o de meus colegas de comissão julgadora, tivessem sido ressalvados (PRADO, 1987, p. 21).

Ao considerar que a questão estava no plano puramente político, Decio não concordava com a devolução do prêmio, símbolo estritamente artístico. Ao defender a isenção do jornal em relação à arte, Decio considerou que o teatro foi usado como instrumento para um ataque político. Mais uma vez, um elemento externo havia interferido numa relação que deveria ser tratada, na perspectiva de Decio, prioritariamente por sua dimensão artística. Decio, no limite, não reconhece como legítima a posição daqueles que viam seu papel de crítico e organizador do prêmio como possuidora, também, de uma dimensão política. Sendo assim, explicita os termos de sua saída da seguinte forma:

> [o que me levou a sair da coluna] foi a impossibilidade que senti imediatamente de continuar a exercer bem a minha função. Eu trabalhara, a princípio, num clima de plena confiança entre o teatro e *O Estado*. Mais tarde, um pouco antes e um pouco depois de 64, percebi que os caminhos, outrora paralelos, tendiam a divergir, gerando tensões e dificuldades. Mas, enquanto me respeitassem e se respeitassem, eu estava disposto a servir a ambas as partes. Agora, depois do tapa desferido pelo teatro na cara do jornal, como pretender que alguma coisa de anormal acontecera, que tudo prosseguia como antes? (PRADO, 1987, p. 22).

Ao negar a dimensão política da posição social que ocupa, Decio interpreta o episódio nos termos de uma quebra de confiança. Entretanto, devemos ressaltar que a relação de Decio com os setores engajados da produção teatral nacional se tensionava muito antes do período 1964-1968, como vimos nas críticas de *Teatro em progresso*. Ao contrário, em *Exercício findo* seu tom é mais brando, o que se pode justificar pela nova conjuntura política.

E Decio, de maneira "paradoxal", já que "pendia mais para o lado do teatro", informa que escolheu ficar ao lado do jornal, "por considerá-lo, no mínimo, objeto de uma precipitação injustificável" (PRADO, 1987, p. 22). O preço pago por sua escolha foi a sua retirada da coluna de crítica teatral.

* * *

A saída de Decio da crítica teatral e uma reflexão acerca de seu estilo de crítica são os temas que encerram o prefácio de *Exercício findo* (discussão acerca da atividade de crítica foi tratada na introdução da tese). Para a interpretação deste livro iremos destacar pontualmente algumas crônicas e o eixo de nossa análise será a relação que Decio estabelece neste contexto

com o "velho teatro". Identificamos na escrita de Decio uma mudança de tom, um novo tratamento dispensado ao "velho teatro". Nosso objetivo é compreender os termos que fundamentam esta mudança, na medida em que esta teria uma consequência dupla. De um lado, influenciaria a apreciação do crítico sobre os grupos que trabalhavam com a reapropriação do "velho teatro". Por outro lado, o novo olhar sobre o "velho teatro" nos ajudaria a pensar as futuras escolhas de Decio e os desdobramentos de seu trabalho fora da atividade crítica, indicando seus interesses acadêmicos acerca da origem e da história do teatro brasileiro.

4.1 **As crônicas**

Exercício findo, como era de se esperar, traz textos que dão continuidade a diversas questões anteriormente analisadas na produção de Decio de Almeida Prado: a problemática acerca do "velho teatro", o comercialismo de Abílio Pereira de Almeida, interpretações sobre o Brasil e o debate com o teatro engajado. No período abarcado pelo livro (1964-1968), sobressaem-se as montagens do Teatro de Arena, de Antônio Abujamra e do Teatro Oficina. O Teatro Brasileiro de Comédia, assim como a Companhia Cacilda Becker, são os nomes de peso do teatro moderno profissional. O "velho teatro" também está presente, ora como reminiscência, expressão de uma época para a qual não voltaremos mais, ora reabilitado pelas companhias modernas.

Nestas crônicas de Decio, o passado da empreitada da modernização teatral se apresenta cada vez mais distante e, em diversos momentos, o crítico faz um balanço dos anos iniciais. Tal balanço, ainda que não se apresente sob esta rubrica, aparece de diversas formas: na crônica de despedida a Jaime Costa, um dos símbolos do nosso "velho teatro", que morre, em 1967, "integrado no teatro mais moderno", mas conservando as mesmas características do "primeiro ator" de outrora (PRADO, 1987[1967], p. 157).[58] Na análise da Companhia Cacilda Becker, que tenta sobreviver ao longo dos anos buscando um meio termo, nem estritamente comercial, nem marcadamente de vanguarda (PRADO, 1987[1967], p. 189). No elogio à própria Cacilda, jovem intérprete de outrora, agora atriz madura, porém "rejuvenescida" (segundo Decio, por conta "do milagre da ginástica", entre outros), e que se manteve "a mesma atriz exata, sóbria, sincera, destituída de exibicionismo e retórica, espirituosa na comédia e comovente no drama"

[58] Nesta crônica, a avaliação do "velho teatro" é a mais evidente mas, ainda sim, o balanço da fase moderna aparece tanto no reconhecimento da incompatibilidade dos dois estilos e da convivência entre eles.

(PRADO, 1987[1967], p. 188). Momento não só de balanço das experiências desenvolvidas nas fases anteriores, mas da confirmação ou refutação de certas tendências artísticas e de prognósticos para o teatro nacional.

Além disso, outro aspecto que salta aos olhos na leitura do livro é que muitos temas, antes esmiuçados em detalhe pelo crítico, passam a ter menor destaque neste período. E isso não significa que são substituídos por novas questões candentes; o crítico adota em muitos momentos um tom mais brando ao julgar as montagens, principalmente se compararmos com o período anterior, 1956 a 1964, abarcado por *Teatro em progresso*. Este tom mais comedido na escrita de Decio pode ser explicado pelo contexto político em dois níveis: por um lado, como efeito do crescente tensionamento da comunidade teatral com a repressão e a censura estatais. Por outro lado, observamos que a quantidade de críticas selecionadas é menor, o que pode ser um indicio de que, em alguns momentos, havia pouca produção teatral para ser comentada. O ano de 1967 é mais profícuo, não somente em termos quantitativos, mas também qualitativos. Somado a isso, chama a atenção na seleção de textos as críticas às montagens pouco instigantes, que transitam por fórmulas teatrais simples e bastante conhecidas.

A seleção de crônicas do ano de 1964, por exemplo, apresenta, a nosso ver, poucos destaques. Entre os grupos ou diretores de maior peso na cena teatral da época, destacam-se as montagens de *Tartufo*, de Molière, apresentada pelo Teatro de Arena; *Andorra*, de Max Frischt, em montagem do Teatro Oficina; e a *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertholt Brecht, sob direção de José Renato. Tanto em *Andorra*, quanto na *Ópera dos Três Vinténs*, percebemos uma continuidade nos termos do debate empreendido por Decio, já sinalizados por nós em momentos anteriores, acerca do teatro engajado e da obra de Brecht. De maneira geral, Decio continua a questionar as peças engajadas por considerar que estas teriam sempre "a pretensão de dizer as últimas palavras", agindo por um "máximo de excitação emocional para um mínimo de reflexão" (PRADO, 1987[1965], p. 65). As críticas sobre *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967) são referências importantes sobre esta questão.

No entanto, considerando o recorte proposto neste capítulo, nos deteremos com mais cuidado na análise de apenas duas montagens de 1964. A primeira será *Tartufo*, do Teatro de Arena; já a outra peça escolhida afasta-se dos nomes mais famosos daquele contexto teatral. Interessa-nos aqui os comentários de Decio a *Patinho Torto* (rebatizada pelo diretor de *Os Mistérios do Sexo*), de Coelho Neto e direção de Antonio Ghigonetto.

A crítica a *Tartufo* é significativa, na medida em que Decio se mostra duplamente interessado pela montagem: primeiro, por se tratar de uma obra consagrada do teatro; em segundo lugar, por se tratar de uma montagem do Teatro de Arena. Não há no texto, somente,

uma expectativa em torno dos resultados alcançados pela direção de Augusto Boal, sobre o fato de ter conseguido ou não transpor com êxito para o palco o sentido da peça. Antes mesmo disso, a escolha de tal repertório já é, em si, um ponto que deve ser considerado. Decio busca elucidar os motivos que levaram o Teatro de Arena a montar *Tartufo*. Após uma análise do texto, questiona:

> Qual a afinidade existente entre esta moderação clássica e um grupo que se quer revolucionário, no mais amplo sentido da palavra, como o Teatro de Arena? Não muita, evidentemente. É fácil imaginar o que seduziu Augusto Boal em *Tartufo*: a coragem de denunciar a falsa virtude, de expor "os moedeiros falsos da devoção" (a frase é de Molière, no prefácio à peça), abrindo caminho para um amplo trabalho de desmistificação social (PRADO, 1987[1964], p. 41).

Decio encontra o fio de continuidade que explicaria a escolha por *Tartufo*, pois para ele, apesar do inegável valor artístico da obra em questão, as motivações do grupo para tal escolha responderiam, em primeiro lugar, a um plano político, exterior à dimensão artística. No entanto, esta conexão com a política teria um limite claro, na medida em que Molière, de acordo com o crítico, não apresenta a tensão para evidenciar o antagonismo das posições, mas sim para salientar "o meio-termo". Em um sentido mais profundo, portanto, a peça se afastaria das intenções do Arena.

Decio atesta que a montagem possui inúmeros acertos, merecendo todos os elogios e o sucesso de público. Mas além de buscar a motivação inicial para a escolha, outro ponto do crítico é tentar compreender a intenção de Boal ao realizar uma série de modificações na encenação da peça. O crítico ressalta que a direção "recusou o estilo verbal dos atores franceses" e "multiplicou os jogos de cena", num cenário que contou apenas com elementos indispensáveis (PRADO, 1987[1964], p. 41). Além disso, Decio notou ainda "uma liberdade de maneiras quase nacional [...]. Nada disto é propriamente inventado, tudo está contido em germe no texto de Molière – apenas a falta de etiqueta e de cerimônia é que nos parece bem brasileira" (PRADO, 1987[1964], p. 41).

Ao invés de utilizar estes aspectos para destacar o desrespeito ao texto de Molière, Decio traça outro caminho de análise. No caso, todas estas alterações evidenciavam o movimento de Augusto Boal no sentido de "rejuvenescer" *Tartufo*. Esta necessidade, de acordo com Decio, seria a expressão "da fricção entre uma sensibilidade moderna e um tipo de pensamento que já pertence a outro ciclo histórico" (PRADO, 1987[1964], p. 41). Neste sentido, o crítico avalia que Augusto Boal considerou anacrônicos os aspectos de Molière que se aproximavam de uma solução dos conflitos que privilegiasse caminhos de "meio-termo", na medida em que *Tartufo*

buscaria mais "instituir padrões de julgamento" do que quebrá-los (PRADO, 1987[1964], p. 41). Portanto, ainda que o Teatro de Arena tenha recorrido a um texto de Molière, de peso artístico inegável, Decio identificou na montagem a maneira pela qual a dimensão política, externa à arte, se apresentara.

Por um lado, um grupo engajado, como o Arena, montando um texto clássico (no sentido de obra de grande qualidade) e surpreendendo positivamente. De outro lado, *Patinho Torto*, montagem de um texto de 1917. Enquanto o Arena soube, apesar das falhas, garantir os acertos e firmar *Tartufo* como uma grande montagem, outra coisa já se sucedeu com o texto de Coelho Neto.

Aqui também o procedimento de Decio diante da montagem apresenta uma sutil mudança. Não se trata de questionar, por exemplo, que o texto estaria completamente deslocado neste contexto de modernização já consolidada. Ou como o crítico fez, em momentos anteriores, perguntar qual a contribuição que uma encenação como esta traria para o contexto de modernização teatral. Aqui, Decio irá apresentar uma outra posição; o problema não residiria, essencialmente, no "velho teatro" em si, mas no fato de que a peça não teria sido corretamente encenada.

Decio apresenta *Patinho Torto* como uma farsa brasileira típica, na qual por uma "*gaffe*" da natureza, "temos um patinho que se julgava patinha", e "aquilo que até então era considerado apenas excesso de feminismo – maneiras um tanto desabridas, um gosto pronunciado pelo fumo, pelo esporte – revela-se de súbito como sendo masculinismo mesmo" (PRADO, 1987[1964], p. 52-53). Decio aponta que Coelho Neto executa a fórmula da comédia ligeira com o intuito de evidenciar o choque:

> [o autor] lança a bomba no meio mais provinciano possível, aquela eterna sala de visita de nossas comédias suburbanas, povoada por criadinhas espevitadas, mocinhas ingênuas, senhoras recatadas e velhos fazendeiros aposentados. Quanto mais familiar o quadro, mais apetitoso o escândalo [...] (PRADO, 1987[1964], p. 53).

Chama atenção o comentário inicial de Decio sobre *Patinho Torto*. Em 1956, ao escrever a introdução à *Apresentação do teatro brasileiro moderno* (1947-1955), Decio afirmava que havíamos partido "do nada" em termos de teatro. No entanto, não nos parece ser esta a sua posição em 1964. Toda a primeira parte da crítica é dedicada à explicitação do tema principal da peça, de seu estilo correspondente e de suas principais características. Decio não faz nenhum comentário sobre a irrelevância da temática, o intuito de "fazer rir", ou o fato de ser uma montagem que pouco acrescenta à modernização teatral. Não há também nenhum

comentário sobre o público que assistiu a montagem. Neste sentido, é como se o crítico não precisasse mais combater o "velho teatro". Se por um lado, o "velho teatro" havia deixado de ser uma ameaça ao processo de modernização dos palcos, visto que este já estaria consolidado, por outro lado, por mais que Decio tenha combatido a hegemonia deste formato, este não desapareceu por completo da cena teatral. É como se Decio admitisse que a convivência entre "velho" e "novo" teatro fosse um dado inevitável e a sua presença – ainda que em declínio – nos palcos da década de 1960 fazia emergir uma nova percepção do crítico sobre o fenômeno. As considerações de Decio acerca do "velho teatro" irão sofrer uma profunda alteração neste período e suas consequências serão sentidas com mais força no âmbito de sua pesquisa histórica. Mas o germe deste retorno que Decio faz ao "velho teatro" está presente nas crônicas de *Exercício findo* e a primeira pista sobre este novo olhar encontramos em *Patinho Torto*.

Esta mudança de olhar se torna evidente na medida em que a crítica de Decio assume outra direção: não se trata de combater a peça de 1917 que, em 1964, estaria "fora de lugar" na cena teatral, mas sim de questionar a direção, que não soube trabalhar adequadamente tal material. Decio esclarece de maneira precisa o seu ponto:

> Antonio Ghigonetto rebatizou *O Patinho Torto* com o nome de *Os Mistérios do Sexo*, encenando-o como uma farsa essencialmente picante. Até aí nada a objetar [...]. Com o que já não concordamos é com a qualidade da farsa que nos é apresentada em cena. 1920, para os nossos encenadores, evoca automaticamente toda uma série de chavões, entre os quais o tango argentino (por que não o maxixe nacional, dançado por Duque e Gaby?) e o movimento tremelicante das fitas de Carlitos, quando projetadas em aparelhos modernos. Em *Os Mistérios do Sexo* estes recursos cênicos, já de si bastante batidos, acham-se realizados sem qualquer senso de nuance. Em muitas e muitas cenas, não é a comédia que se representa, mas a sua paródia, a sua caricatura feita por olhos atuais, de acordo com aquela ideia, bem brasileira, de que tudo que tenha mais de trinta anos é incrivelmente ridículo, pertencendo a um passado tão remoto que só nos pode despertar riso. Não há, na direção de Ghigonetto, esse mínimo de simpatia, de real curiosidade pelo teatro de 1920, sem a qual não existe nem mesmo boa sátira (PRADO, 1987[1964], p. 53).

Cabe notar como Decio explica para o leitor o erro fundamental da direção de *Patinho Torto*. Não é possível compreender os problemas da montagem se considerarmos, somente, as escolhas particulares da encenação de Antonio Ghigonetto. O crítico reconhece que esta dimensão objetiva existe e seu impacto é importante, como atesta acerca da interpretação dos atores. No entanto, compreender as falhas presentes em *Patinho Torto* significa evidenciar uma questão de fundo: no caso, a desvalorização do passado, tendência que Decio avalia como típica da época. Esta é a primeira crônica presente nas obras de crítica em que Decio analisa o nosso passado teatral por um viés positivo, considerando uma peça escrita em 1917 como legítima produção teatral, passível de ser avaliada criteriosamente, em seus próprios termos

constitutivos, como qualquer outra produção. É o primeiro momento em que uma obra anterior à modernização é tratada pelo crítico com a mesma acuidade analítica e simpatia antes destinada unicamente às montagens modernas.

Apesar da bela estreia que o "velho teatro" faz em *Exercício findo*, com Decio construindo uma análise positiva sobre uma peça de 1917, a tensão com os grandes nomes do "velho teatro" permanece. Chama atenção do crítico que, mesmo com a passagem dos anos, mesmo participando de montagens dirigidas por companhias modernas ou se associando a diretores modernos para dirigir-lhes, os atores da geração pré-modernização teatral não conseguiram se fusionar efetivamente com o contexto moderno. Ao comentar a participação de Otelo Zeloni na montagem do Teatro Brasileiro de Comédia para *Esses Fantasmas*, de Edoardo De Filippo, com direção de Alberto D'Aversa, Decio retoma, em 1965, a essência de sua crítica à interpretação dos velhos atores:

> Otelo Zeloni não demonstra qualquer progresso nesta sua nova tentativa de passagem para um teatro cômico da maior substância humana e teatral: muita simpatia, como sempre, enorme espontaneidade de reações, mas também incapacidade para se disciplinar, para se livrar dos "cacos", da cumplicidade com a pior parte da plateia. O seu caso não é de ausência de recursos cômicos, que ele possui em abundância, mas de falta de maior maturidade artística, de compreender em profundidade o que é uma personagem – que não seja Otelo Zeloni. [...] a sua alegria, a sua vivacidade, o seu ar de esperteza, de entendimento com o público, destroem a ambiguidade de uma comédia que não se completa, não vive, sem o seu substrato dramático (PRADO, 1987[1965], p. 74).

Zeloni, portanto, seria, ainda em 1965, a expressão do típico ator de "velho teatro", aquele que representa sempre a si mesmo, o que Decio associa a uma imaturidade artística. Já Dercy Gonçalves, em peça de 1966 (*Cocó, my Darling...*) padeceria de outro defeito. Mudou ao longo do tempo, mas para pior, pois sua excentricidade passou do "supra-realismo de outras temporadas, quando era guiada por homens como Ruggero Jacobbi e Hermilo Borba Filho, para o infra-realismo atual. O que significa, em bom português, cada vez menos fantasia e cada vez mais palavrões" (PRADO, 1987[1966], p. 120).

Estes dois exemplos, somados à análise de *Patinho Torto*, demonstram que a relação de Decio com o "velho teatro" se complexifica nesta fase, na medida em que observamos uma bifurcação em seus termos de análise. Abandonando uma visão homogeneizada do fenômeno do "velho teatro", na qual o crítico não conseguiu em diversos momentos separar a dramaturgia, a encenação, a interpretação e o público em seus julgamentos, Decio passou a tratar a dramaturgia e os atores de maneiras distintas em *Exercício findo*. O público também é visto de forma mais complexa, uma vez que o comportamento típico do público do "velho teatro", o

qual Decio repudia, não é mais homogêneo na plateia, mas está restrito à "pior parte" desta. A dramaturgia pré-modernização teatral mereceu análise cuidadosa, de quem pretende didaticamente informar as premissas que orientavam certa estética teatral, o que significou, na prática, o reconhecimento, por parte do Decio, da dimensão artística desta dramaturgia. Tratada como existência objetiva, como documento de cultura e, portanto, registro legítimo de um contexto artístico, a produção dramatúrgica anterior à década de 1940, distanciada dos preceitos modernos tão exaltados, passa a ter valor para Decio. Começa a ser vista pelo crítico, portanto, como registro de algo inicial, que pode remeter a uma tradição ou origem, a um passado teatral passível e merecedor de investigação.

O mesmo não acontece com a avaliação de Decio sobre os atores. Na outra via de análise do "velho teatro", Otelo Zeloni, Dercy Gonçalves ou Jaime Costa seriam a expressão dos vícios. Decio descreve em seu texto o sentido que orienta a representação executada por estes atores. No entanto, esta descrição não tem como objetivo, por exemplo, informar o leitor, ou marcar a identidade dos intérpretes numa perspectiva positiva. No caso destes atores, o tom de Decio continua o mesmo, não são feitas concessões. Verdadeiras lendas vivas do "velho teatro", estes intérpretes não são mais encarados de forma amalgamada com as demais dimensões que compõem o fenômeno do "velho teatro". Dessa forma, afastam-se da dramaturgia, do registro objetivo, e se aproximam da dimensão subjetiva do teatro, daquela mais essencialmente plástica e modificável, visto que associada à subjetividade de cada intérprete. Seguindo este raciocínio, podemos afirmar que a decepção de Decio com os "velhos atores" resida no fato de que estes reforçam, ao longo dos anos, uma incapacidade de aprimoramento subjetivo. Ainda que tenham vivido todo o período de consolidação da modernização teatral, e em contato com a cena teatral moderna, os "velhos atores" não foram capazes, para Decio, de aprimorar seu ofício. Neste sentido, o crítico se aproxima das suas críticas mais conhecidas em relação aos "velhos atores", presentes nas obras anteriores, que versavam sobre a enorme personalidade dos grandes atores, ou seja, o argumento de que os intérpretes não se sujeitavam às convenções e à proposta de direção, interpretando-os a si mesmos.

O fato de os atores não conseguirem, ao longo do tempo, interpretar de outras maneiras poderia ser explicado através da acomodação, do desânimo, desinteresse ou até mesmo de uma dificuldade pessoal. Mas características particulares não são capazes de explicar tal situação, na medida em que estas personalidades "indomáveis", "enormes" expressariam, em seu conjunto, a mesma resistência em amalgamar-se ao novo. Esta resistência poderia ser encarada, por exemplo, como autenticidade e, porque não, capacidade de manter certa coerência ao longo

dos anos. No entanto, a chave de análise mobilizada por Decio não reconhece a trajetória dos "velhos atores" sob estes signos. O que se depreende de sua perspectiva é, somente, ausência de aprimoramento, e não coerência interna. Portanto, a tensão entre "velho teatro" e teatro moderno seria vivida pelos grandes atores como empobrecedora, na medida em que não conseguiriam estabelecer uma relação com as novas experiências pela via da internalização.

Há ainda uma outra maneira na qual o "velho teatro" aparece em *Exercício findo*. Além da relação de Decio com a dramaturgia e com os atores da fase pré-modernização teatral, o crítico também se detém na análise da reapropriação dos antigos estilos de encenação. Algumas peças são ilustrativas da revalorização da farsa e da comicidade populares, reconhecida por Decio como "um dos projetos do teatro brasileiro atual" (PRADO, 1987[1967], p. 118), cujos primeiros indícios aparecem já em *Teatro em progresso*, notadamente nas montagens do Teatro de Arena e cuja referência para o crítico, em termos dramatúrgicos, são as peças de Ariano Suassuna. Estas experiências de reapropriação são acompanhadas com cuidado por Decio, que não se furta em apontar erros e acertos, principalmente porque há uma preocupação do crítico para que este caminho não recaia em um artificialismo. No comentário a *O Crime da Cabra* (texto de Renata Palottini e direção de Carlos Murtinho), por exemplo, Decio percebe a obra como "cerebral" demais, "falsamente primitiva, fabricada pela inteligência [...] e não brotada e desenvolvida naturalmente" (PRADO, 1987[1965], p. 119). Em outras montagens, como *Se correr o bicho pega*..., de 1966, com texto de Ferreira Gullar e Oduvaldo Viana Filho e direção e Gianni Ratto, o retorno à farsa foi o que imprimiu ao espetáculo grande força. Decio descreve o primeiro ato da peça como "magistral, cômico e poético, ousado e terra-a-terra, que daria prazer, imaginamos, tanto a um ator espontaneamente popular como Xisto Baía, quanto a um escritor erudito, capaz de elaborar em termos modernos o folclore, como Mário de Andrade" (PRADO, 1987[1966], p. 144).

Em 1967, duas peças ganham destaque nas crônicas de Decio pela perspectiva da reapropriação do teatro popular: *Farsa com cangaceiro, truco e padre*, de Francisco de Assis, sob direção do Núcleo 2 do Teatro de Arena e *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, em montagem do Teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez Correia. No comentário a *Farsa com cangaceiro, truco e padre*, Decio atesta que a "farsa de cangaceiro" (que podemos pensar como um aspecto dos temas presentes na farsa nordestina) ameaçava "tomar o lugar da velha comédia de costumes suburbana" (PRADO, 1987[1967], p. 144). Neste sentido, sua temática teria sofrido, ao longo do tempo, "uma degradação artística", nos termos do crítico: "a comicidade" não estaria "na relação crítica estabelecida com a realidade, mas na construção de um mundo da fantasia, sobreposto ao real e com suas leis próprias" (PRADO, 1987[1967], p.

162). *Farsa com cangaceiro, truco e padre* seria, então, problematicamente igual às outras histórias, expressão muito mais de um gênero e de suas convenções, do que de uma autenticidade artística. O crítico reclama das intenções pouco ousadas da direção e diante deste diagnóstico, afirma: "O espetáculo do Núcleo 2 do Teatro de Arena [...] desarma pela bonacheirice, conquista pela familiaridade. Graça caseira, de brasileiro para brasileiro, pantomima de circo refinada para uso de plateias que apreciam o primitivo" (PRADO, 1987[1967], p. 162). Esta citação de Decio é importante, pois para ele a farsa, enquanto expressão de um "projeto moderno", corria o risco de se tornar uma fórmula engessada e, portanto, de pouco valor artístico. O crítico parece se aproximar das críticas mais recorrentes que fazia ao "velho teatro", mas esta é uma aproximação apenas na aparência, já que a questão de fundo esboçada aqui é diversa. Em *Farsa com cangaceiro, truco e padre*, Decio busca salientar os limites presentes na reapropriação da farsa. Na perspectiva do crítico, este expediente, por sua contínua repetição, sofreria uma "degradação artística" e um dos efeitos mais evidentes desta degradação seria a reificação dos gêneros populares, o que os transformaria, quando muito, em uma versão refinada.

Dessa forma, não se trata de afirmar que Decio atribuiu aqui a mesma crítica que fazia ao "velho teatro", porque esta reapropriação, no caso da montagem do Teatro de Arena, divergiria do "velho teatro" tanto em termos de objetivos, quanto em relação ao público. O "velho teatro", segundo Decio, buscava fórmulas fáceis para agradar as plateias e garantir bilheteria e seu público era caracterizado pelo crítico como ignorante, na medida em que legitimava estas fórmulas fáceis. *Farsa com cangaceiro, truco e padre* é criticada em um outro sentido. Em primeiro lugar, não por ser uma fórmula fácil em busca de bilheteria (ainda que esta possibilidade seja plausível), mas sim por apresentar uma "farsa de cangaceiro" engessada. Neste sentido, os públicos não possuíam nenhuma equivalência. Na perspectiva de Decio, não se trata de uma plateia que desconhece a prática teatral moderna, mas sim, de um público que lida com a comicidade popular no plano do fetiche.

Se retomarmos as duas formas teatrais que Decio qualifica como *extrovertidas* – o "velho teatro" e o teatro engajado, percebemos que em *Exercício findo* a aproximação destes dois estilos – já anunciada em *Teatro em progresso* –, se intensifica e complexifica, na medida em que os termos de análise que Decio mobiliza para lidar com o "velho teatro" são outros. Como vimos, Decio passa a encarar o "velho teatro" de maneira positiva, o que de certa forma explica sua preocupação diante de um processo de reificação das formas teatrais populares. Na montagem de *O Rei da Vela*, o "velho teatro" assume um lugar muito peculiar, na medida em que emerge associado a elementos característicos da incipiente cena teatral contemporânea.

Ao longo de duas crônicas, Decio busca, primeiramente, compreender a escolha do Teatro Oficina por um texto de 1933 (publicado em 1937), buscando identificar os elementos que explicariam a força e a atualidade da peça de Oswald de Andrade e o consequente interesse pela montagem do texto. Na sequência, a segunda crítica analisa a montagem de José Celso Martinez Correia e a maneira pela qual o encenador soube conjugar dispositivos cênicos do circo, do teatro de revista e da ópera em uma leitura contemporânea. A postura do crítico em relação à montagem de *O Rei da Vela* é fundamental para entendermos uma guinada em seu pensamento, na medida em que circo, ópera e teatro de revista são expressões artísticas de um passado nacional pré-modernização, sendo o teatro de revista modelo exemplar de "velho teatro".

Decio nos conta que a inauguração do novo teatro do grupo Oficina, com a estreia de *O Rei da Vela*, foi um evento repleto de homenagens a Oswald de Andrade, do tipo que "só se dedicam aos grandes mestres, aos tótens sagrados da coletividade" (PRADO, 1987[1967], p. 220). O crítico define a peça como "a bomba de retardamento" de Oswald: foi preciso passarem-se trinta anos para que *O Rei da Vela* encontrasse o público que lhe acolhesse (PRADO, 1987[1967], p. 220).

Neste sentido, Decio relembra que a peça, na década de 1930, foi considerada "passadista e retardatária" pelos mais jovens (PRADO, 1987[1967], p. 221). Para explicar sua afirmação, o crítico apresenta uma sucinta caracterização da produção literária das décadas de 1920 e 1930. Enquanto a geração de 1920, "dominada por São Paulo, fora iconoclasta, experimentalista, lúdica, com alguma coisa de irresponsável e farsesca" (PRADO, 1987[1967], p. 221), a geração de 1930 "caberia ao Nordeste, a uma literatura formalmente mais sóbria, mais séria [...], mais apegada à realidade" (PRADO, 1987[1967], p. 221). De acordo com Decio, *O Rei da Vela* seria a expressão daqueles novos tempos e da adesão de Oswald de Andrade ao comunismo.

No entanto, o crítico reconhece que os elementos revolucionários que atraíram o Teatro Oficina ao texto de *O Rei da Vela* eram de outra matriz. Decio esclarece seu ponto, descrevendo os aspectos que caracterizavam o próprio Oswald e sua obra:

> A modernidade de *O Rei da Vela* não está, contudo, se bem analisarmos os fatos, nesse espírito revolucionário por assim dizer institucionalizado e cristalizado, facilmente redutível a fórmulas de consumo popular. Oswald, antes de descobrir o marxismo [...] já era certamente revolucionário, em outros sentidos [...].
> Burguês e antiburguês, ao mesmo tempo, sempre ele o foi. Burguês, por nunca ter desertado de sua classe, por correr atrás do dinheiro através de negócios complicadíssimos, por acercar-se pressurosamente das autoridades e das fontes do capital – e tudo isto se encontra transposto grotescamente em *O Rei da Vela*.

> Antiburguês na medida em que atacava a burguesia por dentro, nas suas maneiras de viver, nos seus hábitos mentais [...].
> Antes da crise de 29, que lhe revelou por vicissitude pessoal o esgotamento e a podridão do capitalismo, a sua revolta dirigia-se não contra a propriedade mas contra a família. A arma de que dispunha era a sexualidade (PRADO, 1987[1967], p. 222-223).

De acordo com Decio, a atualidade de *O Rei da Vela* para as novas gerações se explicava por uma profundidade no trato dos sentimentos e no uso das palavras, por uma singular "falta de peias" de Oswald, característica da personalidade que falava e fazia tudo às claras, pelo seu "sarcasmo anárquico" e por uma "preocupação erótica" orientada para a crítica ao conformismo e à hipocrisia burguesas (PRADO, 1987[1967], p. 223). Estas características, se passaram a ser tão caras à geração de 1960, indicavam, para Decio, um movimento de retorno empreendido por diferentes manifestações artísticas. Segundo o crítico,

> É que a arte, completando o círculo, tem-se voltado nestes últimos anos para o irracionalismo, para o estado de espírito disponível e efervescente de 1920. O realismo, as obras dosadas, bem estruturadas e bem acabadas, cedem lugar ao *happening*, à estética da improvisação, do acaso feliz (ou mesmo infeliz), em que se procura sobretudo a efusão lírica e a libertação através da violência. [...]
> Para uma geração que ouve os Beatles, com os seus longos cabelos românticos e os seus velhos uniformes militares do século dezenove, e lê Henry Miller, em cujos livros a própria experiência do sexo parece explodir em rebelião anárquica dos sentidos, uma peça dissolvente e anticonvencional como *O Rei da Vela* tem de parecer estranhamente contemporânea (PRADO, 1987[1967], p. 223).

Explicada a atualidade da peça de Oswald, Decio se ocupa da encenação de José Celso Martinez Correia, demonstrando, primeiramente, que o diretor colocou em prática seu "ideal de encenação", que consistiria em "ir sempre um pouco além do texto", notadamente no que se refere à "carga de sexualidade" (PRADO, 1987[1967], p. 223-224). O crítico denomina o método utilizado para a montagem de *O Rei da Vela* de "espinafração", dada em termos políticos, sexuais e artísticos (PRADO, 1987[1967], p. 224).

A encenação, organizada em três atos, surpreende positivamente o crítico: "A direção de José Celso Martinez Correia, barroca, antes analítica do que sintética, talvez com sacrifício do ritmo, do *racourci* típico da caricatura e da escrita oswaldiana, é singularmente penetrante, inventiva, imaginosa, picaresca, quanto aos detalhes [...] (PRADO, 1987[1967], p. 225). O primeiro ato, inspirado no circo e fundamentado num "expressionismo grotesco", contou com instantes "de altíssima dramaticidade" e "de altíssima poesia" (PRADO, 1987[1967], p. 225). O segundo ato, "representado no estilo do teatro de revista" e considerado pelo crítico o melhor, teve "um estranho caráter premonitório". Segundo Decio:

> Todo o segundo ato, passado numa "ilha tropical na baía de Guanabara" (o Rio sempre funcionou como Parságada para a burguesia paulista), habitada por "morenas seminuas", "homens esportivos, hermafroditas, menopausas", é uma caricatura violentamente moderna da *dolce vita* brasileira, diferente da italiana na medida em que substitui o enfado, a *noia*, a sofisticação, pelo primitivismo do samba, do sol e do carnaval. É uma *dolce vita* suada e pulada, em ritmo de marchinha ("Yes, nós temos bananas!"), desenvolvida fisicamente e subdesenvolvida intelectualmente (PRADO, 1987[1967], p. 224).

O terceiro ato, aproximando-se da ópera, foi o que menos agradou a Decio, na medida em que o crítico considerou que o expediente deu um tom de paródia ausente no texto de Oswald de Andrade. Interessante notar, primeiramente, como neste comentário, e também em sua constatação sobre Zé Celso (diretor que costuma ir sempre além dos autores), Decio se mantém coerente na defesa da primazia do texto, ainda que este pressuposto esteja distante das propostas teatrais que orientam *O Rei da Vela*. Embora reconheça que nem tudo é bom na montagem do Oficina, as duas crônicas de Decio dão mais destaque às inovações e virtudes da empreitada. Neste sentido, o crítico atesta que a conjugação entre texto e proposta cênica foi feliz ao "incorporar à ficção alguns elementos tradicionalmente encarados como chulos"; o que para alguns poderia ser entendido como o fim do mundo, para Decio indicava somente o anúncio de uma nova moralidade "baseada na franqueza", "numa imagem mais vasta do homem", "sem censura ou exclusão de nada" (PRADO, 1987[1967], p. 225). Decio encara com bastante tranquilidade a nova moralidade apresentada por *O Rei da Vela*.

* * *

Neste ponto, buscaremos unir as diferentes linhas que deixamos soltas ao longo do texto. As críticas do período de 1964-1968, selecionadas por Decio, apresentaram um conjunto de questões acerca do "velho teatro" que nos permite formular um argumento sobre esta fase da produção crítica. Entendemos que o "velho teatro" em *Exercício findo* aparece sob uma nova perspectiva: em primeiro lugar, a dramaturgia, a interpretação e a encenação passam a ser tratadas distintamente.

Em segundo lugar, nas obras anteriores – *Apresentação... e Teatro em progresso* –, Decio se colocava como um defensor da modernização teatral. Suas premissas estéticas funcionavam como um parâmetro, uma referência a ser seguida pela cena teatral brasileira que se encontrava diante das variadas experiências estrangeiras de teatro moderno. Tratava-se,

portanto, de uma crítica preocupada com a incorporação dos instrumentos modernizadores na nossa prática teatral (diretores, cenógrafos, estilo de representação). É neste sentido que Ana Bernstein denomina a crítica de Decio de "cúmplice", ressaltando o caráter militante de sua atuação (BERNSTEIN, 2005). Neste contexto, o "velho teatro" é tratado sempre em negativo, como sintoma do atraso de nossa cena teatral e, em diferentes momentos, nem é considerado por Decio como teatro. Não há nas crônicas desta fase, portanto, o reconhecimento de uma tradição teatral brasileira; era preciso que os instrumentos modernizadores fossem incorporados ao "nada teatral" em que nosso país se encontrava.

Já em *Teatro em progresso*, quando Decio comenta a reapropriação do estilo popular realizada principalmente pelo Teatro de Arena (o que chamamos de "novo teatro velho"), percebeu-se uma postura positiva do crítico diante deste fenômeno. Esta positivação, ainda bastante circunscrita em *Teatro em progresso*, ganharia cada vez mais força em *Exercício findo*. Como exemplo maior, a montagem pelo Oficina de *O Rei da Vela*, que efetua a reapropriação de elementos do "velho teatro" a partir de uma perspectiva contemporânea.

Diante deste percurso, nossa tese é de que foi a partir do teatro engajado, em sua vertente de reabilitação do teatro popular, que revelou a Decio o "velho teatro", no sentido de lhe mostrar algo que antes o crítico não era capaz de enxergar. Neste processo, iniciado na primeira metade da década de 1960, um tipo de teatro *extrovertido* (engajado), ao reler o "velho teatro" (também uma forma *extrovertida*), consegue chamar a atenção de Decio para as formas pré-modernização. Como resultado, Decio, na fase 1964-1968, passa a lidar com o "velho teatro" (em termos dramatúrgicos e espetaculares) como registro de uma tradição nacional. Observemos que neste momento Decio não encara o "velho teatro" como uma ameaça; a modernização teatral já estava plenamente consolidada, os instrumentos de modernização, vindos de fora, foram plenamente assimilados por nossa comunidade teatral.

Este ponto é significativo porque pode lançar luz para as escolhas que Decio fez depois de sua saída da crítica teatral. Voltando-se para a vida acadêmica, concentrando-se nas atividades de professor e pesquisador, Decio escolhe estudar as origens e a tradição teatral brasileira. Podemos nos perguntar porque ele não se volta, por exemplo, para o estudo da cena contemporânea, porque escolhe estudar algo de que, durante anos, não reconheceu nem a existência.

Por um lado, Decio pouco influenciava a geração de 1960 com seu programa estético, já bastante datado. Por outro lado, via a crescente reabilitação do "velho teatro" sendo realizada por diferentes grupos. Nossa suspeita é de que o "velho teatro" era um elemento que, de certa forma, perpassava as companhias profissionais tradicionais, as de cunho engajado e as que

começavam a se interessar pela estética contemporânea. Neste sentido, ao escolher pesquisar a história do teatro brasileiro, o que Decio faz é se colocar como o intelectual que irá informar as novas gerações sobre as origens e a tradição do teatro brasileiro. Sua postura aproxima-se, em certo sentido, do conceito gramsciano de "intelectual orgânico" (GRAMSCI, 1982). Michael Pollak (1992, p. 206), ao falar sobre as disputas envolvendo a memória política, utiliza o conceito de *trabalho de enquadramento da memória*, função dos historiadores orgânicos no sentido de Antonio Gramsci. Percebemos uma aproximação entre essa noção e o trabalho de Decio de Almeida Prado.

Neste sentido, ao operar tal guinada analítica, Decio consegue se manter num papel de grande influência sobre a cena teatral, só que em outras bases: o crítico abre mão da tarefa analítica de pensar o presente da cena teatral brasileira; a partir deste momento, passa a ocupar o lugar de intérprete do passado, informando o que é ou não nossa legítima tradição nacional. Voltando-se para a pesquisa de nosso passado teatral, Decio empreende um projeto de trabalho extenso que resulta numa produção histórica de extrema importância e que ocupa um lugar de versão principal sobre nossas raízes, origens e tradição teatral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese, a leitura das críticas de Decio de Almeida Prado nas edições da revista *Clima* (1941-1944), em *Apresentação do teatro brasileiro moderno* (1956), *Teatro em progresso* (1964) e *Exercício findo* (1987) nos permitiu mapear o percurso analítico do autor, evidenciando os momentos-chave de inflexão de suas perspectivas teóricas.

A leitura das críticas presentes na revista *Clima* (1941-1944) apontou para o delineamento das premissas que orientaram a postura do crítico diante do processo de modernização teatral brasileiro. A compreensão dos diversos níveis de filiação que Decio estabeleceu com as proposições de Jacques Copeau e Louis Jouvet nos trouxe novos elementos sobre o crítico, notadamente em relação à sua posição de negação e ruptura com o passado teatral.

Em *Apresentação do teatro brasileiro moderno* (1947 a 1955), as crônicas do período evidenciaram a efetiva implementação da modernização teatral no país. Neste sentido, as montagens teatrais mais significativas transitavam ora pelo modelo de "teatro literário" exaltado pelo crítico, ora pela estética expressionista. A escrita de Decio revelou uma cena teatral moderna em ascensão, com companhias comprometidas, diretores estrangeiros, cenógrafos, atores empenhados em modelos modernos de representação, crítica especializada e, em São Paulo, a consolidação de uma escola de formação, a Escola de Arte Dramática. A dramaturgia moderna nacional, grande preocupação do crítico, também se fez presente, ainda que padecesse de maiores fragilidades. Decio apresenta, nesta fase, distintos planos de análise em relação à modernização, preocupando-se em refletir sobre o processo tanto em termos objetivos (textos, montagens, tendências estéticas), quanto no plano subjetivo, o que pudemos constatar acerca de suas apreciações sobre diretores e intérpretes.

Diante de tal contexto, o "velho teatro" foi tratado por Decio como a expressão de um Brasil arcaico, de um passado incapaz de qualquer contribuição para a renovação teatral. Se algum passado deveria ser levado em conta, seria o europeu; para o crítico, a experiência, a "bagagem" artística trazida pelos encenadores europeus ao país deveria assumir o lugar que nossa tradição teatral era incapaz de ocupar. O tema das personalidades atravessa a análise de Decio acerca tanto do "velho teatro" quanto do teatro moderno. Em relação aos atores do "velho teatro", sua principal objeção se refere ao fato destes se recusarem a qualquer postura de aperfeiçoamento, no sentido de incorporação subjetiva das técnicas e do fazer teatral moderno.

Apesar do inegável talento, suas personalidades indomáveis não permitiriam um crescimento subjetivo orientado pelas tendências modernas.

Já as críticas correspondentes ao período 1955-1964 demonstraram que o esforço de renovação do teatro nacional havia gerado inúmeros frutos, entre quais destacavam-se uma geração de novos quadros na cena teatral, já formados a partir de uma perspectiva moderna e que se movimentavam com uma autonomia cada vez maior. Em *Teatro em progresso*, Decio atesta a convivência de um "teatro literário" com a emergência de uma dramaturgia nacional voltada para um teatro de cunho social e as primeiras montagens de teatro do absurdo. Como vimos, nesta fase o crítico é instado a se confrontar com duas doutrinas: o mercado, que orientava o "velho teatro"; e a política, que dava a tônica do teatro engajado. Neste sentido, lidou inúmeras vezes com dimensões exteriores à arte.

A atitude de negação diante das fórmulas do "velho teatro" se mantém, o que permite a Decio considerá-lo à margem da "consciência teatral da cidade" (PRADO, 2002[1964], p. 82). No entanto, o crítico também testemunha o surgimento de um "novo teatro velho". É no Teatro de Arena, centralmente, que Decio de Almeida Prado identifica – e referenda – esta reapropriação.

A partir deste novo contexto da cena teatral, em *Exercício findo* Decio de Almeida Prado operou uma guinada em seu argumento. No período entre 1964 e 1968, o crítico registra a continuidade do processo de recuperação do "velho teatro", passando por diferentes grupos, destacando-se a montagem de José Celso Martinez Correa de *O Rei da Vela*, do Teatro Oficina, em 1967. A escrita do crítico refletia, já em 1964, este novo quadro, na medida em que Decio se preocupa em apresentar o "velho teatro" em seus termos definidores. Em *O Rei da Vela*, o crítico aponta que a apropriação do "velho teatro" se realiza, inclusive, num contexto em que já se tem as primeiras experiências de teatro contemporâneo.

No prefácio a *Exercício findo*, de 1987, Decio afirma que a montagem de *O Rei da Vela* havia sido precursora de novas concepções teatrais que se fortaleceriam a partir de 1969, portanto, após o término de sua atividade como crítico. Diante dos desdobramentos do teatro contemporâneo, ao analisar retrospectivamente a fase, Decio delineia os traços comuns entre as três companhias principais do período 1946-1968 – o TBC, o Arena e o Oficina:

> Os elencos eram estáveis, com sedes fixas – ou buscavam esse fim. Ninguém punha em dúvida a validade ou mesmo a superioridade da palavra para transmitir ideias e emoções. Os encenadores reinavam tranquilamente (em teoria, ao menos) sobre os intérpretes, como ditadores benévolos ou sádicos, não se falando em criação coletiva. A área da representação, já se deslocava às vezes para o centro, sem se confundir, no entanto, com a do público, que não corria riscos de intrusões físicas ou agressões

> verbais. O espetáculo era uma representação, não uma experiência real ou cerimônia mística (PRADO, 1987, p. 24).

O crítico defende haver mais similaridades entre estes grupos do que diferenças. Diante da ruptura empreendida pelo teatro contemporâneo, estas companhias, em que pese seus estilos e objetivos, poderiam ser pensadas dentro de uma base comum, relacionada à dimensão espetacular do teatro. Com o teatro contemporâneo, a demarcação entre teatro e vida (dada através da convenção), tão cara a Decio, como pudemos notar nos textos da década de 1940, perde sua força.

Há uma positivação da presença do "velho teatro" na cena teatral da época, embora isso não signifique que Decio tenha assumido uma postura condescendente: esta positivação está subjugada a uma apreciação artística. Este novo argumento acerca do "velho teatro", em primeiro lugar, é a evidência de um movimento que Decio empreende não na crítica jornalística, mas no espaço da universidade. Ainda que seus primeiros trabalhos sobre história do teatro brasileiro sejam produzidos após 1968, supomos que as inquietações do autor acerca do "velho teatro" sejam de antes, na medida em que Decio atuava concomitantemente como crítico e acadêmico. Neste sentido, o que os textos de *Exercício findo* nos apresentam é o germe do conjunto de temas que, posteriormente, assumirá o centro de suas pesquisas históricas. Em segundo lugar, esta reorientação demonstra que Decio empreendeu um longo percurso na crítica teatral, na qual a posição de ruptura completa com o passado teatral brasileiro que vigorou em seu argumento a maior parte do tempo foi substituída somente em meados da década de 1960. A perspectiva da ruptura deu lugar ao esforço de recuperação e o passado teatral passou a ser encarado pelo viés da formação de nosso teatro nacional.

Por fim, em nossa perspectiva, ao voltar sua atenção para o "velho teatro" brasileiro, Decio reassume uma posição de formador perante a cena teatral da época. Na década de 1940, ao atuar de maneira militante pela modernização, Decio influenciou tal processo de variadas formas, entre elas, através da propagação de um programa estético fundamentado no "teatro literário". Ao final da década de 1960, a posição do crítico na cena teatral se enfraquecera por conta de diversos fatores, entre eles, o declínio cada vez mais evidente do modelo "literário" de teatro, as variadas divergências com o teatro engajado, o surgimento de experiências de teatro contemporâneo. A recuperação do "velho teatro" significa, portanto, voltar a influenciar a cena teatral da época, ainda que por outra perspectiva. Pois agora Decio é quem informa aos seus pares qual é a origem teatral brasileira.

Ao elucidarmos o percurso do pensamento de Decio de Almeida Prado em *Clima* (1941-1944), *Apresentação do teatro brasileiro moderno* (1956), *Teatro em progresso* (1964) e

Exercício findo (1987), nosso objetivo foi trazer novos dados capazes de iluminar uma trajetória intelectual singular, que tornou-se indissociável da história do teatro brasileiro. A partir disso, entendemos que dois pontos podem ser frutíferos em investigações posteriores. O primeiro deles seria uma análise do *corpus* de crítica de Decio de Almeida Prado em sua totalidade, buscando elucidar quais fatores estavam em jogo na seleção das mesmas para publicação em livro. O caso de *Exercício findo* é de especial interesse, na medida em que Decio seleciona as críticas dezenove anos depois, em um contexto bastante distinto daquele da sua produção. O segundo ponto é a investigação das premissas historiográficas que orientaram sua produção acadêmica e que informaram uma versão sobre nossa tradição teatral. Entendemos que esta versão possui um grande peso até hoje na interpretação sobre o passado teatral brasileiro. Neste sentido, quando afirmamos que Decio, ao final da década de 1960, buscou um novo caminho para influenciar a cena teatral moderna no país, consideramos que o autor foi bem sucedido em sua empreitada.

Todas estas possibilidades somente reafirmam a complexidade do trabalho de Decio de Almeida Prado, em todas as suas modalidades, e a sua relevância para a cena teatral brasileira. Esta tese nos revelou, portanto, que Decio de Almeida Prado, antes de crítico, "doutrinador", professor ou historiador, foi, fundamentalmente, uma extraordinária *personalidade*.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. A pura chama: estudo sobre autor, texto e personagem na obra de Decio de Almeida Prado. In: FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (Org.). *Decio de Almeida Prado*: um homem de teatro. São Paulo: Edusp, 1997.

ANDRADE, Mario. *Ensaio sôbre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1972, p. 7-73.

ANDRADE, Mario. *Poesias Completas*. Diléia Zanotto Manfio (Ed.). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1987.

ARANTES, Lilian Almeida de Paula. Panorama do teatro francês no século XX. In: MORTARA, Marcella (Coord.). *Teatro francês do século XX*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1970.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da formação*: três estudos sobre Antonio Cândido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ARÊAS, Vilma. A crítica viva de Decio de Almeida Prado. *Revista USP*, São Paulo (30): 308-312, jun./ago. 1996.

ARRIGUCCI JR., Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: *Enigma e comentário*: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura*: São Paulo no meio do século XX. Bauru: EDUSC, 2001.

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Machado de. *Machado de Assis*: crítica, notícia da atual literatura brasileira. São Paulo: Agir, 1959.

ASSIS, Machado de. O ideal do crítico. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BECKER, Howard. *Los mundos del arte*. Sociología del trabajo artístico. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008[1982].

BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice*. Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*: Memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel e Bertrand Brasil, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

BRANDÃO, Tânia. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

CANDIDO, Antonio. Depoimento. In: NEME, Mário (Org.). *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

COELHO, Rui Galvão de Andrada. Depoimento. In: NEME, Mário (Org.). *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

COPEAU, Jacques. *Apelos*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. Formação e ensino na antropologia social: os dilemas da universalização romântica. In: GROSSI, Miriam Pillar; TASSINARI, Antonella; RIAL, Carmen (Org.). *Ensino de Antropologia no Brasil*: formação, práticas disciplinares e além fronteiras. Blumenau: Nova Letra, 2006.

FALEIRO, José Ronaldo. Os muitos apelos de Jacques Copeau. In: COPEAU, Jacques. *Apelos*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FARIA, João Roberto. O crítico em progresso. In: PRADO, Decio de Almeida. *Teatro em Progresso*: crítica teatral (1955-1964). São Paulo: Perspectiva, 2002a.

FARIA, João Roberto. Decio de Almeida Prado: a consciência teatral de São Paulo. In: PRADO, Decio de Almeida. *Teatro em Progresso*: crítica teatral (1955-1964). São Paulo: Perspectiva, 2002b.

FARIA, João Roberto. (Dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2*: do modernismo às tendências contemporâneas, São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (Org.). *Decio de Almeida Prado*: um homem de teatro. São Paulo: Edusp, 1997.

GARCIA, Silvana. Dramaturgia nos processos coletivos de criação – uma introdução. *Folhetim*, 28, edição anual, 2009, p. 37-49.

GOMES, Paulo Emílio de Sales. Depoimento. In: NEME, Mário (Org.). *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GUINSBURG, J. O exercício do pensamento teatral. In: PRADO, Decio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUINSBURG, J. *Stanisláviski e o Teatro de Arte de Moscou*: do realismo externo ao tchekovismo. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Coord.) *Dicionário do teatro brasileiro*: Temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva/ SESC-SP, 2006.

GUINSBURG, J.; FERNANDES, Nanci. A iniciação de um crítico. In: FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (Org.). *Decio de Almeida Prado*: um homem de teatro. São Paulo: Edusp, 1997.

GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um sonho*: o Teatro Brasileiro de Comédia 1948-1964. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GUZIK, Alberto; PEREIRA, Maria Lúcia (Org.) *Dionysos*: Teatro Brasileiro de Comédia. Ministério da Educação e Cultura – SEAC – Funarte – Serviço Nacional de Teatro. Nº 25. Setembro de 1980.

JOUVET, Louis. Notas sobre o edifício dramático. In: REDONDO JÚNIOR (Org. e Trad.). *O teatro e a sua estética*. v. 2. Lisboa: Arcádia, [1963].

JOUVET, Louis. *Réflexions du comédien*. Rio de Janeiro: Americ=Edit, 1941.

JOUVET, Louis. *O comediante desencarnado*. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2014.

MACHADO, Lourival Gomes. Depoimento. In: NEME, Mário (Org.). *Plataforma da nova geração*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

MAGALDI, Sábato. Consciência privilegiada do teatro. In: PRADO, Decio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MICELI, Sérgio (Org.). *História das Ciências Sociais no Brasil.* v. 1. São Paulo: Vértice; IDESP, 1989.

MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec/Ministério da Cultura – Funarte, 1995.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul*: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PASTA JR., José Antônio. Apresentação. In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva: 1999.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda*: teatro e poder no Estado Novo. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5 n. 10, 1992, p. 200-215.

PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole*. São Paulo: Edusp, 2011.

PONTES, Heloisa. *Destinos mistos*: Os críticos do Grupo Clima em São Paulo – 1940-1968. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

PONTES, Heloisa. Teatro, gênero e sociedade (1940-1968). *Tempo Social*, v. 22, p. 29-46, 2010.

PRADO, Decio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Martins, 1956.

PRADO, Decio de Almeida. *Teatro em Progresso*: crítica teatral (1955-1964). São Paulo: Martins, 1964.

PRADO, Decio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PRADO, Decio de Almeida. *João Caetano e a Arte do Ator*. São Paulo: Ática, 1984.

PRADO, Decio de Almeida. *Procópio Ferreira*: a graça do velho teatro. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PRADO, Decio de Almeida. *Exercício Findo*: crítica teatral (1964-1968). São Paulo: Perspectiva, 1987.

PRADO, Decio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PRADO, Decio de Almeida. *Peças, Pessoas e Personagens*: O teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

PRADO, Decio de Almeida. *O Drama Romântico Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PRADO, Decio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PRADO, Decio de Almeida. *Seres, Coisas, Lugares*: do Teatro ao Futebol. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

PRADO, Decio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*: 1570-1908. São Paulo: Edusp, 2000.

PRADO, Decio de Almeida. Depoimento. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice*. Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSENFELD, Anatol. Uma escola de crítica teatral. In: *Teatro em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROUBINE, Jean-Jaques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ROUBINE, Jean-Jaques. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SIMMEL, Georg. Subjective culture. In: *On individuality and social forms*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1971.

SIMMEL, Georg. El concepto y la tragédia de la cultura. In: *Sobre la aventura*. Ensayos de estética. Barcelona: Ediciones Península, 2002.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana*. v. 11, n. 2. Rio de Janeiro, out. 2005[1903].

SOUZA, Camila Maria Bueno. *Ziembinski – o encenador dos tempos modernos*: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959). 2014. 183 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 2014.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

STANISLÁVISKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

TELLES, Lucia Carolina Amante Aidar da Silva. *Movimento em construção*. Correspondência entre Paulo Emílio Sales Gomes e Décio de Almeida Prado, de junho a agosto de 1935. 2012. 109 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

VIANA, Luiz Werneck. Weber e a interpretação do Brasil. *Novos estudos*. n. 53. mar. 1999. São Paulo: CEBRAP, 1999. p. 33-47.

WEGNER, Robert. Um ensaio entre o passado e o futuro. In: HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WILLIANS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

WAIZBORT, Leopoldo. Esquema (parcial) de Antonio Candido. *Novos Estudos CEBRAP*. n. 64, nov. 2002, p. 177-188.