

• ENSAIOS

A MAIS FUGIDIA DAS ARTES

Teresa de Almeida Arco e Flexa*

Resumo: Este artigo visa mostrar a importância do papel renovador do crítico teatral Décio de Almeida Prado, nas décadas de 1940 a 1960, com textos que acompanham a evolução da dramaturgia e da arte do espetáculo no Brasil.

Palavras-chave: teatro; crítica; modernidade.

■ **O** historiador e crítico teatral Décio de Almeida Prado (1917-2000), num de seus prefácios – em geral excelentes, constituindo um objeto em si de apreciação analítica –, escrito nos anos 50 em introdução à *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral (1947-1955)* (Prado, 1956), refere-se a um autor inglês, T. C. Worsley, que intitulara de maneira significativa a respectiva obra de crônicas dramáticas de *The Fugitive Art*. Ainda como epígrafe em *João Caetano* (Prado, 1972), Almeida Prado utilizara o comentário do ator trágico francês, François Joseph Talma, que tanto se preocupara com a naturalidade e a verdade histórica no teatro, a respeito igualmente do aspecto fugaz da arte teatral enquanto representação dos atores: “*Le talent de l’acteur, quand il a quitté la scène, n’existe plus que dans le souvenir de ceux qui l’ont vu et entendu*”.

Décio de Almeida Prado, renovador do teatro brasileiro nos anos 40, na sua função como crítico militante, durante cerca de vinte anos, n’*O Estado de S. Paulo*, deixaria, de certa maneira, o testemunho dessa arte fugidia ao registrar eventos teatrais de 1946 a 1968, focalizando a passagem pelo palco de atores de companhias diversas na interpretação de dramaturgos nacionais e estrangeiros. Atividade jornalística, aliás, interrompida voluntariamente pelo

* Professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Educação da Universidade Presbiteriana Mackenzie – SP.

próprio escritor em conseqüência do conhecido episódio da devolução dos prêmios Saci pelos artistas ao referido jornal, num gesto de repúdio ao regime militar. O crítico, que fora criador do famoso prêmio num ato de estímulo ao teatro de São Paulo, diante do protesto dos artistas, silenciou-se definitivamente, dedicando-se a partir de então ao magistério na Escola de Arte Dramática Alfredo Mesquita, na Universidade de São Paulo, e aos estudos de pesquisa na área da historiografia cênica. Deixou uma obra que abrange, em vários livros, desde o teatro de Anchieta (com seus sermões dramatizados) até o de José de Alencar, detendo-se demoradamente no drama romântico do século XIX, atravessando o teatro musical do final desse século e, mais tarde, o Modernismo, em que se destaca a crítica percuciente de Antônio Alcântara Machado. Analisou a produção dramaturgica e cênica das décadas de 1970 e 1980, em que brilharam principalmente os diretores José Celso Martinez com o *Rei da Vela* (em 1967), de Oswald de Andrade, e Antunes Filho com *Macunaíma* (em 1978), de Mário de Andrade.

Mas Almeida Prado não apenas registrara em suas crônicas os acontecimentos teatrais daqueles anos, para que não se esgarçassem certamente na memória dos espectadores, ou para que o registro no papel pudesse imobilizar diante do futuro a gestualidade dos intérpretes teatrais. Porque naquele mesmo prefácio de 1955, num estilo claro, envolvido por uma vontade sólida de convencer o leitor da situação crucial pela qual passava o teatro em seu processo de modernização, ou, antes de tudo, da necessidade da criação de uma consciência teatral – manifestando-se esta, por exemplo, na preocupação com a iluminação precisa de um palco ou na discussão a respeito da natureza estética do fenômeno dramático –, ele escreveria: “O nosso teatro ainda não está na fase de pensar na posteridade, não adquiriu ainda o direito de se enxergar como documento histórico”.

E numa assertiva cheia de vigor, em que o fator tempo exerce mais do que nunca um papel fundamental, o crítico prossegue numa atitude de urgência: “Estamos no momento da construção, vivemos no presente e para o presente” (Prado, 1956, p.2).

Particularmente, então, para o leitor da atualidade, o conhecimento de tais coletâneas de críticas ou crônicas dramáticas (como, por vezes, ele próprio as chama), *Apresentação do teatro brasileiro moderno, Teatro em progresso e Exercício findo*, focalizando espetáculos de 1947 a 1968, constitui na verdade uma longa e fascinante viagem pelo teatro dessa época. Sem contar, é evidente, que os demais livros de historiografia abordando os períodos aqui referidos (é pertinente lembrar que Décio de Almeida Prado abordou a figura do grande ator e empresário João Caetano (1809-1863) – adepto este do classicismo, do ponto de vista teórico, embora introdutor do romantismo nos palcos brasileiros) conduzem o leitor à apreensão do processo da formação de uma consciência nacional. Aliás, no prefácio de *O drama romântico brasileiro*, Almeida Prado (1996) declara: “O teatro do século XIX, por marcar no Brasil o início de um processo, tem sido uma das minhas preocupações constantes”.

Ainda há, somando-se à escritura da crítica militante e à da historiografia cênica, a das reminiscências do autor em busca do tempo perdido em *Seres, coisas, lugares*, nas quais surgem, entre outras, personagens como o pai, Antônio de Almeida Prado, o crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, que

fora detido no presídio Maria Zélia durante o Estado Novo e do qual se evadira, como também o amigo para toda a vida e correligionário nas batalhas pela modernização da cultura brasileira, Antonio Candido, além do antropólogo Lévi-Strauss, professor nos anos 30 da então recém-formada Universidade de São Paulo...

Mas, voltando ao seu primeiro livro *Apresentação do teatro brasileiro moderno*, o que nele se destaca para que se possa compreender o papel de renovador – tão lembrado agora, principalmente após seu falecimento – desempenhado a partir dos anos 40 por esse ensaísta em nosso país? Essa obra, cujo título já anuncia para o leitor-espectador o cenário da modernidade, aqui escolhida sobretudo para se falar a respeito da sua militância jornalística, divide-se em seções como “Autores nacionais”, “Companhias nacionais”, “Teatro Brasileiro de Comédia”, “Temporadas estrangeiras” e “Crônicas”. Observa-se então de início, pela relação bastante enriquecida de autores – nacionais e estrangeiros –, que esse teatro moderno, surgindo a partir dos anos 40, não se volta mais para as comédias de costumes das décadas anteriores. Os repertórios agora se diversificam, tendo como modelo o teatro internacional, mediante apresentações de companhias diversas, destacando-se, entre elas, o célebre TBC, em São Paulo, administrado por Franco Zampari que, diga-se de passagem, o remodelou para uma platéia de elite.

Notam-se, por exemplo, os seguintes nomes de dramaturgos brasileiros sobre os quais incide a crítica de Almeida Prado, em *Apresentação do teatro brasileiro moderno*: Nelson Rodrigues, Abílio Pereira de Almeida, Silveira Sampaio, Guilherme Figueiredo, Jorge Andrade. Entre os estrangeiros: Eugene O'Neill, Jean-Paul Sartre, Tennessee Williams, Pirandello, Máximo Gorki, Goldoni, Marivaux ou Molière.

Na seção “Autores nacionais”, distinguem-se primeiramente as análises das peças de Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva*, *A mulher sem pecado* e *A falecida*. Dirigidas por encenadores diferentes, sobressaindo a atuação de Ziembinski na realização de *Vestido de noiva* pelos Comediantes do Rio de Janeiro. Estreado em 1943 com um elenco inteiramente de amadores, o espetáculo teria várias apresentações ao longo dos anos. Décio de Almeida Prado escreveu a seu respeito em 1947. Essa célebre encenação indica o início do teatro brasileiro moderno, contrapondo-se ao teatro profissional, estabelecido em torno de um grande ator ou atriz, que já estava datado do ponto de vista cênico e dramatúrgico; seriam os amadores – com uma concepção mais ousada do fenômeno teatral – que iriam, então, revolucionar o palco entre nós. Conforme Almeida Prado no mesmo prefácio, referindo-se à importância dos amadores no teatro brasileiro moderno, “a atividade de ‘Os Comediantes’ ainda é o melhor divisor das águas”. E nesse teatro moderno é, sem dúvida, a atuação do *encenador* que se destaca em relação aos demais aspectos constitutivos do espetáculo dramático.

Citando Jacques Copeau, diretor vanguardista dos anos 30 na França (que combatera por um teatro aberto à poesia e à contestação burlesca, em oposição ao naturalismo do século XIX), de quem sofreria marcante influência, logo nas primeiras páginas do prefácio, sublinhando a importância da *mise-en-scène*, o crítico afirma:

Jacques Copeau, de quem todos descendemos, escreveu: “por encenação compreendemos o desenho de uma ação dramática. É o conjunto dos movimentos, dos gestos e atitudes, o acordo das fisionomias, das vozes e dos silêncios, é a totalidade do espetáculo cênico...” (Prado, 1956, p.5)

E várias vezes Almeida Prado, na sua visão eclética e fortemente artística do fenômeno teatral, enfocando-o no contexto brasileiro, com suas condições precárias, e estimulando-o constantemente a superar as dificuldades de cunho técnico e cultural, focalizará a figura do encenador. Nessas crônicas, ao longo da referida obra, se há referências elogiosas aos diretores italianos, como Adolfo Celi, Gianni Ratto, Luciano Salce, Flamínio Bollini e Ruggero Jacobbi, contratados por Franco Zampari para enriquecer as produções do TBC, com a cultura e experiência destes, e ainda a diretores brasileiros, como Sérgio Cardoso, Alfredo de Mesquita ou Luís de Lima, não há dúvida que avultará o nome de Ziembinski (“que introduziu entre nós, sucessivamente, quase todas as correntes do teatro moderno, do simbolismo ao expressionismo”).

Não é por acaso que no final de *Apresentação do teatro brasileiro moderno* encontra-se a crônica intitulada “Ziembinski” (1951), entre outras, como “Uma certa Dercy” (1954), dedicada à grande atriz histriônica Dercy Gonçalves, de uma graça brasileiríssima vinda da bufoneria das ruas, ou *Porgy and Bess* (1955), representando mitos poéticos da comunidade negra norte-americana com soberbo nível de ordem técnica e artística. Nessa crônica em que homenageia o encenador polonês, procura, no parágrafo final, num tom de justeza, situá-lo com toda sua grandeza em nosso meio histórico-teatral, não se enganando no julgamento portanto, se considerarmos que cinquenta anos mais tarde o *metteur en scène* é ainda objeto de estudo e admiração:

Seríamos injustos, aliás, se vissemos em Ziembinski apenas o homem e não o mito que já se vai formando, apenas as suas encenações isoladas e não a soma de influência que exerceu, maior que qualquer outra. Não há ninguém que faça teatro seriamente, entre nós, que não se veja obrigado do 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. (ibidem, p.464)

A crítica de Almeida Prado evidentemente se realizava sob o impacto dos espetáculos ou dessa arte tão fugaz, como já se disse (os textos eram escritos com certa rapidez, considerando-se a urgência na publicação pelo jornal), e cujos efeitos produzidos sobre as platéias nos são comunicados ali de uma maneira viva e bastante interessante. Tal mesmo como um romancista em determinados momentos. Fala-nos da vibração dos espectadores, dos risos, da espécie de catarse que se apodera destes após as grandes emoções transmitidas pelos atores, da relação forte que se estabelece entre palco e platéia em espetáculos com preocupações de ordem social.

Vejam-se exemplos extraídos de *Apresentação do teatro brasileiro moderno e Teatro em progresso*, neste último já surgindo textos críticos voltados com muito interesse para o espetáculo de esquerda que explodia àquela época, no final dos anos 50. Diante pois de *Desejo*, de O’Neill, dirigido por Ziembinski (1947): “o público... ficou inegavelmente fascinado, preso, subjugado por aquele espetáculo diferente, vibrátil, violento...”; de *A moratória*, de Jorge Andrade, por Gianni Ratto (1955): “Em todos os olhares, ao sairmos do Teatro Maria

Della Costa, havia um ardor, uma irreprimível alegria: por nos termos purgado de nossas paixões – na melhor tradição aristotélica – e por termos assistido ao nascimento de um autor brasileiro...”; ou ainda diante de *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, em 1960: “Flávio Rangel ... buscando sempre o contato franco entre platéia e palco, não hesitando, inclusive, em aproveitar a lição de Jean Vilar ao fazer os atores descerem ocasionalmente ao proscênio e enfrentarem, cara a cara, o verdadeiro interlocutor neste gênero de peça e espetáculo: o público”.

Almeida Prado elaborava análises em tais textos, conceituando-as com precisão (não tivesse sido também professor de Filosofia), principalmente quando se tratava de um teatro de idéias, como no caso de Jean-Paul Sartre, Brecht ou Pirandello. Quanto à obra deste, *Seis personagens à procura de um autor*, exemplificando, conhecida pelo procedimento metalingüístico de conter dentro de si mesma uma outra obra de ficção ou “uma peça dentro de outra peça e um ensaio dentro de um espetáculo”, o ensaísta define de maneira brilhante, num tom de entusiasmo quase eufórico, diríamos:

“Seis personagens”, cujo grande protagonista é o próprio teatro, abrange não só um drama mas igualmente todos os comentários críticos que seria possível bordar à sua volta, contendo, em forma dramática, toda uma teoria sobre a arte, e dentro dessa, outra, sobre o teatro. Analisada e comentada ponto por ponto equivaleria a um curso completo de estética. (ibidem, p.376-7)

Há constantemente o empenho em tudo clarificar para o leitor-espectador com sua cultura teatral, sensibilidade literária – são constantes as alusões a autores como Baudelaire, Fernando Pessoa, James Joyce ou Carlos Drummond de Andrade – e seus verdadeiros arroubos de entusiasmo na defesa de um teatro moderno em progresso. Assim, existem em geral referências a teóricos da arte teatral, sustentando suas observações a respeito do texto enfiado, da direção, dos cenários e da interpretação, como Erwin Piscator e Max Reinhardt, alemães, os russos Stanislavski e Meyerhold, o inglês Gordon Craig, os franceses Copeau, Jouvet e também Barrault e Jean Vilar, no intuito, sem dúvida, de informar plenamente as platéias, não se restringindo a meras sinopses das peças a serem vistas e a seus respectivos julgamentos de valor. Acompanhando o teatro no exterior, em geral, França e Estados Unidos, utiliza um parâmetro universal em seus escritos, estabelecendo freqüentemente comparações entre os espetáculos e atores nacionais e os estrangeiros. Por exemplo, o protagonista Garcin, de *Huis clos*, criado pelo ator francês, é um homem lúcido, um intelectual, um falso herói que oculta ferozmente sua covardia; o Garcin de Sérgio Cardoso, ao contrário, transmite a covardia em todos os seus gestos. São interpretações opostas, a francesa aproximando-se talvez mais das intenções de Sartre, a brasileira apresentando, no entanto, requinte e vigor. “Criação por criação, equivalem-se” afirma Almeida Prado. E Cacilda Becker, em *Anjo de pedra*, de Tennessee Williams, oferece com a esplêndida interpretação da personagem Alma Winemiller, sob a direção de Luciano Salce, uma das raríssimas ocasiões “em que a crítica se pode colocar sem medo no plano do teatro universal”.

Ao analisar também o teatro de Nelson Rodrigues, capta com pertinência e modernidade aspectos fundamentais da dramaturgia do autor: a sexualidade

mórbida, o gosto da vulgaridade – que surge no plano da linguagem com as alusões a varizes, a navalhadas, à transpiração, com as frases do tipo “é um xuxu”, “morreu o coisa!” – e sua visão estranhamente pessimista do mundo. Entretanto, a peça *Vestido de noiva*, com esse universo onde não há julgamentos morais, nem distinção entre bons e maus, heróis e vilões, reafirma Almeida Prado, não é de modo algum vulgar, antes “é essencialmente artística e poética”, não no sentido tradicional, sem dúvida, mas naquele da poesia moderna, cuja “beleza negra” parece herdada de Baudelaire. E sob a direção admirável de Ziembinski, o estilo da representação passaria do expressionismo ao naturalismo, conforme os três planos – da alucinação, da memória, do presente, vivenciados os dois primeiros pela protagonista Alaíde numa mesa de cirurgia – com singulares efeitos plásticos e dramáticos.

É preciso ainda sublinhar que, mesmo valorizando a função primordial do *metteur-en-scène*, como já se viu, numa atitude de modernização do teatro brasileiro, de acordo com transformações sofridas pela concepção de espetáculo em vários países, no início do século XX, Décio de Almeida Prado preocupa-se com a tentação muitas vezes revelada do diretor em se sobrepor ao autor do texto dramático, principalmente com inovações de ordem técnica, “assumindo toda espécie de liberdades”. Jean Vilar, diretor do Théâtre National Populaire, em 1957, em São Paulo, célebre com a montagem de *Don Juan*, de Molière, permite-lhe, numa crítica publicada em *Teatro em progresso*, expor seu pensamento a esse respeito:

A reforma introduzida por Vilar (porventura a mais radical, no teatro francês, desde Copeau) não se refere à encenação, no seu sentido material, mas à própria maneira de representar. O diretor do TNP não é um apaixonado pelos efeitos plásticos em si ... A matéria-prima de sua predileção é o texto e, portanto, o ator. (Prado, 1964)

Capturando, pois, com uma escritura notável esse desfile de espetáculos nacionais e estrangeiros, que, a partir dos anos 40, se sucederam num período de progresso para o teatro brasileiro, Décio de Almeida Prado possibilitou que a arte do palco, a mais fugidia de todas, com instantâneos feitos de gestos, sons, rostos e olhares, se fixasse no imaginário do leitor com a força da perenidade.

Referências bibliográficas

- PRADO, D. de A. *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral – (1947-1955)*. São Paulo: Martins, 1956.
- __ . *Teatro em progresso*. São Paulo: Martins, 1964.
- __ . *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1972.
- __ . *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

Abstract: *The purpose of this article is to show the importance of drama critic Decio de Almeida Prado in the renewal of Brazilian theatrical criticism from the 1940's till the 1960's, with reviews and essays that follow the evolution of playwriting and the scenic arts in the country.*

Keywords: *theatre; criticism; modernity.*

