

Este livro apresenta algumas reflexões sobre o problema da crítica de arte, mais especificamente a crítica teatral na imprensa. A questão do jornalismo cultural em nosso país é vista neste estudo de um determinado ângulo, aquele do abandono progressivo do olhar crítico sobre as manifestações artísticas.

Os ensaios aqui reunidos buscam problematizar o tema, resgatando a obra crítica de Décio de Almeida Prado com base nos estudos da linguagem. Décio foi um dos nossos mais importantes críticos teatrais, quem praticamente introduziu a moderna crítica teatral na imprensa brasileira. Entre os anos 1940 e 1960, ele pôde avaliar criticamente as grandes encenações realizadas e hoje essa produção está pronta a ser resgatada e servir de base para uma necessária e urgente renovação do texto crítico. Esta obra é, pois, o resultado de estudos sobre a linguagem da crítica de arte na imprensa que buscam colocar em questão afirmações como a que cansamos de ouvir: de que a indústria cultural, ao gerar produtos e não obras artísticas, sufocou a crítica. Discute também a idéia de que a crítica é um texto monológico e autoritário, que tem o poder de destruir ou salvar uma obra de arte.

Do ponto de vista da linguagem, apóia-se nos estudos de M. Bakhtin sobre o dialogismo, para questionar o suposto autoritarismo da crítica. Do ponto de vista do crítico e sua relação com o leitor e o artista, ressalta a interação dialética que se dá entre eles e o meio social e cultural no qual se inserem. Questiona, assim, o determinismo cultural que vê o leitor como um receptáculo vazio, um ser passivo, pronto a receber as idéias do crítico. Considera-o um sujeito que realiza uma atividade organizadora na sua interação com o mundo, capaz mesmo de renovar a própria cultura. É nessa relação dialética com o mundo que o sujeito – seja ele o leitor, o crítico ou o artista –, se constitui e se emancipa. Ocorre uma troca recíproca entre os três sujeitos desse triálogo, e deles com o meio social e artístico, e é nesse contexto que a crítica deve ser apreciada como tal.

MARIA CECÍLIA GARCIA

REFLEXÕES SOBRE A CRÍTICA TEATRAL NOS JORNAIS

Décio de Almeida Prado e o
problema da apreciação da obra
artística no jornalismo cultural

 Editora
Mackenzie

Quando o crítico fala de teatro, ele fala, em última instância, de uma experiência, particular e singular, de vida. É o que une atores, espectadores, encenadores e críticos, para quem o teatro é a colocação em cena de uma interrogação e não de uma resposta. E aí reside grande parte de seu estatuto de arte polifônica. É a visão de Oscar Wilde, da crítica como uma espécie de autobiografia.

O crítico constrói um discurso sobre sua experiência com a obra de arte; portanto, fala de si mesmo, já que podemos entender a obra artística, naquele momento de interação entre ela e o crítico, como algo que inclui o crítico e não exclui. Esse fato faz que a crítica seja, por um lado, um diálogo entre autor e obra, mas, por outro, um monólogo de si para consigo, um monólogo interior que se expressa e revela uma experiência absolutamente única, individual e intransferível.

4

Panorama da crítica teatral nos jornais

A vocação para a crítica faz parte da própria história da cultura brasileira. Algumas das primeiras manifestações da cultura no Brasil, o teatro e a imprensa, já surgiram com a marca da insubordinação, da rebeldia, da não-aceitação passiva de uma cultura aqui imposta de cima para baixo. Se, por um lado, a história da cultura brasileira está marcada por um movimento que levava a uma educação de tipo aristocrático, destinada a criar uma cultura de elite, de manutenção de valores burgueses, que alentava o preconceito contra o negro e o indígena, que marginalizava a mulher, excluída do campo da cultura e reduzida às prendas domésticas, por outro, assistia-se ao surgimento da imprensa, do livro e do teatro, elementos que funcionavam bem como desconstrutores dessa ideologia.

O livro era perseguido como subversivo, tanto que seu uso ficou durante muito tempo circunscrito às ordens religiosas. A imprensa, desde os primórdios, trazia a marca da insubordinação, da polêmica, da sátira política. O teatro, por seu lado, surgia com a marca do pecado, da ralé, da plebe. Tanto que os artistas de teatro foram durante muito tempo considerados fora-da-lei pela classe dominante, e todo artista precisava ter um visto da polícia para não ser preso como vagabundo ou prostituta.

Essas duas atividades, rebeldes e “marginais” do ponto de vista das classes dominantes, nasceram praticamente juntas e enfrentaram campanhas comuns contra uma arte sem originalidade, que enfatizava a obediência aos modelos europeus, a uma arte comportada e imposta pelo colonialismo cultural, que cultivava a visão do índio e do negro como raças inferiores como aparato de um processo de dominação e exploração.

Desde os seus primórdios, o teatro esteve ligado ao jornalismo, que divulgava os espetáculos e servia de suporte para as críticas, os comentários, as polêmicas, quase sempre inflamadas, que cercavam as apresentações teatrais.

OS PRIMEIROS PASSOS DA CRÍTICA BRASILEIRA

Historicamente, a crítica começa na imprensa brasileira pelas áreas artísticas tradicionais: a literatura, a música, o teatro e as artes plásticas. Até o início do século XX, era feita em profundidade. Havia maior coincidência entre o público leitor de jornal e o público consumidor de obras

de arte. Isso exigia do crítico um apuro maior nas análises, um conhecimento em profundidade da arte que estava criticando, se quisesse agradar ou fazer sentido para um leitor que conhecia o assunto. Também permitia a elaboração de textos mais generosos, em relação à quantidade de informações que continha, e no dialogismo entre os enunciados, porque encontravam leitores ávidos e donos de informação suficiente para absorver esses enunciados.

João Alexandre Barbosa (1986, p. 53) lembra que

Os textos críticos da metade do século XIX ao início do XX estão configurados sob a perspectiva da paixão interpretativa. Desde o começo das reflexões críticas no Brasil, a partir do século XVII, o debate centra-se na busca de uma diferença em relação à Europa e, portanto, pela identidade nacional.

Inspirada no positivismo, essa protocritica concentrava-se em buscar entender ou desvendar o que o autor quis dizer, busca essa que significava, em última instância, identificar na obra os traços culturais próprios de nossa sociedade, ou seja, a identidade brasileira. Era, portanto, uma crítica que buscava colaborar na configuração de uma arte essencialmente nacional, num momento em que praticamente tudo era importado de fora e os padrões estéticos, considerados paradigmáticos de uma verdadeira obra de arte, eram os europeus.

A partir da década de 1930, o jornalismo atinge escala industrial. Amplia-se o público leitor, abrangendo tam-

bém as classes médias, incluindo setores do operariado qualificado. A crítica, então, busca outros caminhos. A arte passa igualmente por momentos de grande transformação, sobretudo um processo de industrialização artística e de consolidação de uma indústria cultural. A crítica, portanto, vê-se diante de novos paradigmas, e muda não somente a sua forma, como também o conteúdo.

Alguns autores apontam que, a partir desse momento, temos de separar o que consideramos *obras de arte* daquilo que se conhece como *produtos da indústria cultural*. As *obras de arte* seriam criações que seguem padrões estéticos refinados, e os *produtos da indústria cultural* seriam bens destinados ao consumo das grandes massas, que obedecem às leis da produção em grande escala. Essa distinção é polêmica e já deu origem a uma infinidade de estudos, alguns deles muito interessantes, como todo o trabalho dos autores reunidos na Escola de Frankfurt, e o conhecido ensaio de Walter Benjamin (1985), "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica".

Para Marques de Melo (1994), já não se apreciam mais obras de arte. Quando se fala em literatura, fala-se em livros colocados no mercado, ou livros feitos seguindo padrões mercadológicos. A música se transformou em produto da indústria fonográfica. Portanto, para esse autor, a crítica estética desapareceu, tendo sido substituída pela resenha. Por quê? Porque a *crítica estética* seria aquela dedicada a apreender o sentido profundo das obras de arte e situá-las no contexto histórico; e a *resenha crítica* não passaria de uma análise simplificada do produto cultural, com nítido contorno conjuntural.

Afrânio Coutinho (1975) segue a mesma linha. Em *Da crítica e da nova crítica*, ele trata da crítica literária e diz que resenha é uma atividade propriamente jornalística, um comentário breve, que quase sempre permanece à margem da obra, destinado ao consumo popular. Já a crítica seria um gênero literário destinado a especialistas e que exige diferentes métodos e critérios que tornam seu resultado incompatível com o exercício periódico e regular em jornal e com o próprio espírito do jornalismo, que é informação ocasional e breve. Enquanto a crítica tem uma função estética, a resenha, como um gênero jornalístico, tem uma função de serviço, porque se destina a orientar o público na escolha dos produtos culturais em circulação no mercado. Não tem a intenção de oferecer um julgamento estético, mas limita-se a uma função utilitária, distanciada da obra e da realidade de sua produção. Já a crítica estética entra em integração com a obra, interfere nos padrões estéticos e se converte em um elemento integrante dos próprios meios de produção.

A TRAJETÓRIA DA CRÍTICA TEATRAL NO BRASIL PODE SER DIVIDIDA EM QUATRO GRANDES PERÍODOS

- De meados do século XIX até o início do século XX.
- De 1900 a 1939 – Modernismo, nos anos 1920, cujos expoentes foram os romancistas, como Álvares de Azevedo e Machado de Assis, e dramaturgos como Martins Pena e Artur Azevedo.
- De 1940 a 1968. Foi o período mais rico, tanto por ter assistido à consolidação de um moderno teatro brasilei-

ro quanto por ter visto surgir o maior número de críticos com alguma constância. Entre eles, podemos citar Alcântara Machado, Brício de Abreu, Oswald de Andrade, Anatol Rosenfeld, Alberto d'Aversa, Sábato Magaldi, Bárbara Heliodora e Yan Michalski.

- Dos anos 1970 até hoje. A crítica teatral passou por altos e baixos, chegando quase a desaparecer das páginas dos jornais; mesmo assim, tivemos críticos importantes, como Mariângela Alves de Lima e Alberto Guzik. Nos anos 1990, poucos são os destaques, ficando por conta de Nelson de Sá, na *Folha de S. Paulo*, o mérito de crítico mais constante e que inclusive reuniu suas críticas em livro (cf. SÁ, 1997).

A rigor, não se pode dizer que no Brasil houve uma divisão muito precisa entre a crítica teatral erudita e a crítica militante, como ocorreu com a crítica literária. A crítica teatral foi sempre militante, no sentido de colocar-se a serviço de uma causa, a da formação de um autêntico teatro brasileiro. A relação do teatro com a imprensa sempre foi profícua, embora esporádica, conseqüência não da falta de interesse do jornalismo pelas artes cênicas, mas da própria precariedade e inconstância tanto dos jornais quanto das apresentações. De que se têm notícias, as primeiras notas sobre teatro apareceram nos jornais com mais frequência quando estes passaram, eles também, a adquirir maior consistência como veículos de comunicação. O que veio a ocorrer somente a partir do início da segunda metade do século XIX. O Império conseguia uma breve solidez política, logo abalada pelo movimento republicano, mas isso permitiu

que a sociedade desse uma arrancada adiante. Conta Faoro (1975, v. 2, p. 402):

Entre 1808, com a abertura dos portos, e 1850, no auge da centralização imperial, modificara-se a pacata, fechada e obsoleta sociedade. O país europeizava-se, para escândalo de muitos, iniciando um período de progresso rápido, progresso conscientemente provocado, sob moldes ingleses. O vestuário, a alimentação, a mobília mostram, no ingênuo deslumbramento, a subversão dos hábitos lusos, vagarosamente rompidos com os valores culturais que a presença europeia infiltrava, juntamente com as mercadorias importadas.

Era contraditória essa arrancada adiante, afetando em muito o desenvolvimento de uma cultura genuinamente nacional, pois, como lembra Faoro (1975, v. 2, p. 403):

A Inglaterra, sucessora de Portugal, continuaria a devastação colonial, apenas diferente no fator mais vivo de modernização social. Os laços de submissão se aperfeiçoariam na transferência, à colônia, dos efeitos negativos das crises metropolitanas, com a descarga, pelo grupo economicamente forte do país dependente, dos prejuízos ao menos forte. O reino do café, em expansão exportadora na primeira metade do século XIX e no fastígio nos outros cinqüenta anos, seria o negócio do inglês e a pobreza do povo brasileiro.

A economia cafeeira ascendia, mesmo que timidamente, fazendo crescer o Rio de Janeiro com o dinheiro do tráfico negreiro e a atividade comercial, e, sobretudo, consolidando o perfil das classes sociais no Brasil.

PRIMEIRA FASE: DE MEADOS DO SÉCULO XIX AO INÍCIO DO XX

Os primeiros críticos: poetas e romancistas

A imprensa e toda a cultura sofrem essas transformações. O *Jornal do Commercio*, um dos mais sólidos, dedica grande espaço à cultura, cobrindo as atividades literárias e artísticas. O teatro ganhou mais espaço nas páginas impressas sobretudo a partir de 1854, quando Francisco Otaviano levou para o jornal carioca *Correio Mercantil* seu antigo colega da Faculdade de Direito de São Paulo, José de Alencar. Suas crônicas, no rodapé das edições dominicais, versavam sobre os acontecimentos culturais da semana. Conta Nelson Werneck Sodré (1966, p. 219) que

Os costumes mudavam rapidamente e as crônicas de Alencar acompanhavam essas mudanças: o interesse, por vezes apaixonado, pelo teatro, espetáculos como o da oratória sagrada de Mont'Alverne – de tantos toques profanos, aliás – a nova dança, a guerra da Criméia, as festas populares, como o carnaval, as sociedades por ações, que davam toque de escândalo aos negócios parcos e morigerados até aí vigentes.

JOSÉ DE ALENCAR

A crítica como militância foi a característica principal de Alencar jornalista. Na coluna “Ao correr da pena”¹, que manteve no *Correio Mercantil* entre 1854 e 1855, analisava a atuação de João Caetano e, ao mesmo tempo, protestava contra “as circunstâncias precárias de nosso teatro”, pedindo que o governo auxiliasse “uma obra tão útil para o nosso desenvolvimento moral”: “Em S. Pedro de Alcântara², o aparecimento de João Caetano produziu uma noite de entusiasmo, e um novo triunfo para o artista distinto, único representante da arte dramática no Brasil”.

É preciso observar que as análises mais específicas sobre os aspectos puramente teatrais, como a interpretação do ator, a caracterização da personagem, a encenação, ou seja, a transmutação do texto dramático em espetáculo, estão praticamente ausentes nas críticas da época. São mais comentários superficiais sobre este ou aquele aspecto da peça que mais se tenha sobressaído, como o que já citamos, que José de Alencar faz sobre o ator João Caetano. Arriscamos a dizer que isso se deve ao fato de não haver uma prática teatral mais desenvolvida e constante entre nós, que elaborasse proposições, que indicasse caminhos artísticos próprios ao teatro. Assim, os críticos (ou os escritores que faziam crítica) ficavam sem parâmetros anteriores para sua análise, sem uma “história” teatral que lhes servisse de apoio para a adoção de padrões

1 Os trechos aqui transcritos foram publicados no *Correio Mercantil* de 19 de novembro de 1854.

2 Atual Teatro João Caetano.

estéticos. Sem contar que essa ausência prejudicava sua “formação” como críticos, era uma barreira à construção de um olhar teatral que penetrasse os mistérios da arte cênica e possibilitasse extrair dela tudo o que poderia dar. É a reclamação de José de Alencar:

Infelizmente as circunstâncias precárias de nosso teatro, ou outras causas que ignoramos, não têm dado lugar a que João Caetano forme uma escola sua e trate de elevar a sua arte, que o nosso país ainda se acha completamente na infância (*O Percevejo*, 1994, n. 2, p. 7).

A ausência de grandes diretores – a figura do encenador, característica de um teatro mais desenvolvido, só foi aparecer entre nós muito tempo depois – fazia que tudo ficasse centrado na figura do ator. Não tínhamos um teatro, mas sim atores, melhores ou piores. A eles ficava restrita toda a responsabilidade pela encenação. E é a João Caetano que José de Alencar dirige seus apelos, mesmo de cunho patriótico, para que envide esforços pela consolidação de um teatro nacional legítimo:

É a este fim que deve presentemente dedicar-se o ator brasileiro. Sua alma já deve estar saciada destes triunfos e dessas ovações pessoais que são apenas a manifestação de um fato que todos reconhecem. Como ator, já fez muito para sua glória individual; é preciso que agora como artista e como brasileiro trabalhe para o futuro de sua arte e para o engrandecimento de seu país.

Se João Caetano compreender quanto é nobre e digna de seu talento esta grande missão, que outros, antes de mim, já lhe apontaram; se, corrigindo pelo estudo alguns pequenos defeitos, fundar uma escola dramática que conserve os exemplos e as boas lições do seu talento e da sua experiência, verá abrir-se para ele uma nova época (*O Percevejo*, n. 2, 1994).

Desde 1833 João Caetano vinha representando peças brasileiras, tinha sua própria companhia teatral e era considerado nosso maior ator dramático. Seis anos depois do comentário feito por José de Alencar no *Correio Mercantil*, em 1861 João Caetano lança suas *Lições dramáticas*, uma série de concepções estéticas, métodos de interpretação e até mesmo opiniões sobre o teatro que o ator foi reunindo durante sua carreira (ele faleceu dois anos depois de lançar as *Lições*) e resolveu publicar em livro. E se não pôde, como pedia José de Alencar, montar uma escola de teatro, suas *Lições* serviram de cartilha para a formação de muitos atores brasileiros, que antes partiam para a carreira de forma empírica. Na opinião de Sábato Magaldi (1962, p. 59), as *Lições* não teriam muito a ensinar aos atores de hoje (referindo-se a 1962), versados nos métodos de Stanislavski, no entanto sua leitura “proporciona uma visão da realidade do teatro brasileiro, reconhecível também nos dias atuais e por isso de inestimável valia para uma orientação”.

A ausência de edifícios teatrais bem equipados, de artistas minimamente formados, de companhias estáveis, empurra a crítica à militância, tirando dela um caráter mais

analítico e abstrato que pudesse vir a ter. José de Alencar faz apelos ao governo para que colabore nesse sentido, vendo nele um dos responsáveis pela situação degradante do teatro e seu abandono. Apela também à imprensa, porque quer ver nos palcos obras representadas em nossa língua, e não apenas em traduções do francês ou italiano. Para o escritor, o teatro seria também uma forma de valorização da língua portuguesa:

O governo não se negará certamente a auxiliar uma obra tão útil para o nosso desenvolvimento moral; e, em vez de vãs ostentações de coroas, o que lhe tem faltado até agora é o apoio e a animação da imprensa desta Corte.

Uma das coisas que tem obstado a fundação de um teatro nacional é o receio da inutilidade a que será condenado este edifício, com o qual de certo se deve despendar avultada soma. O governo não só conhece a falta de artistas, como sente a dificuldade de criá-los, não havendo elementos dispostos para esse fim.

Não temos uma companhia regular, nem esperanças de possuí-la brevemente. A única cena onde se representa a nossa língua ocupa-se com vaudevilles e comédias traduzidas do francês, nas quais nem o sentido nem a pronúncia é nacional.

Era a época em que os homens de letras ocupavam grande parte dos postos jornalísticos. E o teatro beneficiou-se deles, já que muitos a ele também se dedicavam. Talvez não se possa falar em crítica teatral, como a conhecemos

hoje. O que os jornais publicavam eram notícias relativas ao teatro, às vezes comentários ou mesmo artigos sobre este ou aquele autor, este ou aquele espetáculo. Mas, dessa forma, o teatro foi conquistando um espaço na imprensa, fortalecendo seus laços com o jornalismo, abrindo-se para um público cada vez mais ávido de novidades culturais. E, com isso, criando a necessidade de haver uma crítica mais constante e real.

O teatro não era uma atividade muito bem-vista pela Corte. Tanto que qualquer peça, para ser encenada, precisava passar pela censura do Conservatório Dramático e receber um visto da polícia. Mesmo assim, corria o risco de ser proibida. Foi o que aconteceu com *Asas de um anjo*, do próprio José de Alencar, que havia sido liberada pela censura e estreou no dia 20 de junho de 1858, no Rio de Janeiro. Três dias depois, por interferência da polícia, foi proibida. Alencar era já romancista conhecido e havia se transferido para o *Diário do Rio de Janeiro*, como redator-chefe. Não teve dúvida: armou a maior polêmica contra a censura pelas colunas do jornal. Defendeu sua peça com veemência, argumentando que ela não atacava as autoridades, não desrespeitava a religião, não ofendia a moral pública e abordava os mesmos temas das peças estrangeiras, aqui normalmente representadas. A não ser que – escrevia – “o véu que para certas pessoas encobre a chaga da sociedade estrangeira rompia-se, quando se tratava de mostrar a nossa própria sociedade”. Sua heroína tinha a culpa de não ser francesa e nem criada por Dumas Filho, como *A dama das camélias*. “Pois que o mundo desvenda o vício, porque o teatro não há de mostrá-lo”, reclamava (apud SODRÉ, 1966, p. 221-222).

A briga não parou por aí. Entrou na polêmica outro jornalista já bem conhecido pela verve contestatária e também autor de teatro, Quintino Bocaiúva (apud SODRÉ, 1966, p. 222):

Liberdade, em religião como em política, nas artes como na literatura, eis a divisa do século, o corolário feliz das revoluções que hão ensangüentado a germinação de idéias que formam hoje o espanto da época.

A proibição da peça de Alencar e a polêmica de que foi alvo pela imprensa ajudaram a sua aparição em livro, em 1860, ano em que é encenada outra peça do escritor, *Mãe*. Essa, aliás, motivo de uma crítica publicada no mesmo *Diário do Rio de Janeiro*, no dia 29 de março desse mesmo ano, por Machado de Assis.

MACHADO DE ASSIS

Mãe estréia alguns anos depois, em março, no Teatro Ginásio, no Rio de Janeiro, e permite a Machado de Assis desenvolver uma verdadeira análise da obra, já apoiado em padrões estéticos mais sólidos. Conta João Roberto Faria (1989) que Machado, no início de sua carreira como escritor, pôde assistir ao embate de duas estéticas teatrais antagônicas, a romântica e a realista, o que lhe permitiu, com base na diferença entre elas, desenvolver suas primeiras idéias teatrais:

De um lado, no Teatro S. Pedro de Alcântara, o famoso João Caetano cultivava as tragédias neoclássicas, os dramas e melodramas de um repertório já envelhecido; de outro, no Teatro Ginásio Dramático, um grupo de artistas, inicialmente orientados pelo ensaíador francês Émile Dour, revelava aos espectadores fluminenses as últimas novidades dos palcos parisienses: peças de Alexandre Dumas Filho, Théodore Barrière, Émile Augier, Octave Feuillet e outros dramaturgos.

As diferenças entre as duas companhias teatrais eram visíveis também no terreno da interpretação. Enquanto João Caetano não economizava os exageros típicos do ator romântico – gestos arrebatados, fisionomia carregada, voz empostada –, atores como Furtado Coelho e Joaquim Augusto de Souza, no Ginásio, procuravam atingir o máximo de *naturalidade* em seus desempenhos, visando ao efeito realista (grifo do autor).

Compreendendo essas diferenças e adotando essas idéias, Machado de Assis aferrou-se a elas e desenvolveu um texto crítico bem agressivo. Um exemplo está na própria análise da peça de José de Alencar, na qual já demonstra a preocupação com a formatação de um texto propriamente de crítica teatral. Tanto que inicia com esse tema, demonstrando que está disposto a ir em frente, também na linha da crítica militante:

Escrever crítica e crítica de teatro não é só uma tarefa difícil, é também uma empresa arriscada. A razão

é simples. No dia em que a pena, fiel ao preceito de censura, toca um ponto negro e olvida por momentos a estrofe laudatória, as inimizades levantam-se de volta com as calúnias. Então, a crítica aplaudida ontem é hoje ludibriada, o crítico vendeu-se, ou por outra, não passa de um ignorante a quem por compaixão se deu algumas migalhas de aplauso. Esta perspectiva poderia fazer-me recuar ao tomar a pena do folhetim dramático, se eu não colocasse acima dessas misérias humanas a minha consciência e o meu dever.

Para evitar as calúnias, faz questão de frisar que tem um programa, preceitos dos quais não abre mão e com base nos quais procede à sua crítica. E o primeiro deles é a imparcialidade:

Protesto desde já uma severa imparcialidade, imparcialidade de que não pretendo afastar-me uma vírgula; simples revista sem pretensão a oráculo, como será este folhetim, dar-lhe-ei um caráter digno das colunas em que o estampo. Nem azorrague, nem luva de pelica; mas a censura razoável, clara e franca, feita na altura da arte e da crítica.

Estes preceitos, que estabeleço como norma do meu proceder, são um resultado das minhas idéias sobre a imprensa, e de há muito que condeno os ouropéis da letra redonda, assim como as intrigas mesquinhas, em virtude de que muita gente subscreve juízos menos exatos e menos de acordo com a consciência própria (*O Percevejo*, n. 2, 1994).

Em seguida, descreve seu programa estético, com o qual irá “julgar” o espetáculo:

As minhas opiniões sobre o teatro são ecléticas em absoluto. Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas; admito e aplaudo o drama como forma absoluta do teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Corneille e de Racine. Tiro de cada coisa uma parte, e faço o meu ideal de arte, que abraço e defendo.

Entendo que o belo pode existir mais revelado em uma forma menos imperfeita, mas não é exclusivo de uma só forma dramática. Encontro-o no verso valente da tragédia, como na frase ligeira e fácil com que a comédia nos fala ao espírito [...] Com estas máximas na mão – entro no teatro [...] Sirvam estas palavras de programa (*O Percevejo*, n. 2, 1994).

Antes ainda de começar a crítica propriamente dita, Machado de Assis faz apelos à valorização do teatro brasileiro, no mais puro estilo da crítica militante e nacionalista, já característico de José de Alencar e Álvares de Azevedo:

Quem escreve estas palavras tem um fundo de convicção, resultado do estudo com que tem acompanhado o movimento do teatro; e tanto mais insuspeito, quanto que é um dos crentes mais sérios e verdadeiros desse grande canal de propaganda.

Firme nos princípios que sempre adotou, o folhetinista que desponta dá ao mundo, como um colega de além-mar, o espetáculo espantoso de um crítico de teatro que crê no teatro. E crê: se há alguma coisa a esperar para a civilização é desses meios que estão em contato com os grupos populares. Deus me absolva se há nesta convicção uma utopia de imaginação cálida.

Estudando, pois, o teatro, vejo que a atualidade dramática não é uma realidade esplêndida, como a desejava eu, como a desejam todos os que sentem em si uma alma e uma convicção. Já disse, essa morbidez é o resultado de causas estranhas, inseparáveis talvez – que podem aproximar o teatro de uma época mais feliz (*O Percevejo*, n. 2, 1994).

Só então o crítico passa a analisar a peça, o que faz com esmero e rigor nos mínimos detalhes, comentando o texto dramático de José de Alencar e cada uma das personagens. Um ponto a ser ressaltado é que Machado de Assis não dedica uma linha sequer à encenação (o trabalho dos atores, a cenografia, a música, os figurinos, a iluminação). O texto dramático reina soberano e único em sua crítica. Ele chega mesmo a comentar frases, diálogos inteiros da peça. Mas não faz nenhuma menção à encenação. Com certeza, isso se deve, em parte, ao fato de Machado ser um escritor e não um homem de teatro. Mas, sobretudo, porque ver o teatro como espetáculo era uma consciência que ainda não existia entre os primeiros críticos brasileiros. A peça era o texto dramático declamado sobre um palco. A encenação, algo apenas acessório e ocasional. Esse salto em direção ao teatro como arte

com estatuto próprio, o teatro em sua alteridade, o teatro como encenação, ainda estava por vir.

ÁLVARES DE AZEVEDO

A crítica agressiva também foi característica de Álvares de Azevedo. Nascido em São Paulo, em 12 de setembro de 1831, e morto prematuramente aos 21 anos no Rio de Janeiro, em 25 de abril de 1852, o poeta e dramaturgo Álvares de Azevedo exerceu a crítica teatral por breves períodos. Mas foi uma crítica marcante, desde o início, uma crítica militante, que enfrentava de peito aberto o teatro produzido então:

O que eu vou lhe dizer é triste, é lastimoso para quem o diz: tanto mais que ele o faz com a plena convicção de que fala ao indiferentismo. É uma miséria o estado de nosso teatro; é uma miséria ver que só temos o João Caetano e a Ludovina. A representação de uma boa concepção dramática se torna difícil. Quando só há dois atores de força, sujeitamo-nos ainda a ter só dramas coxos, sem força e sem vida, ou a ver estropiar as obras do gênio³.

Dessa forma, Álvares de Azevedo inicia seu libelo contra o abandono em que se encontrava o teatro em sua época e, em linguagem poética, exalta o poder dessa arte:

³ Este texto foi originalmente publicado sem data na edição das *Obras* de Álvares de Azevedo preparada por Joaquim Norberto (*O Percevejo*, n. 2, p. 27, 1994).

Não, o teatro não deve ser escola de depravação e mau gosto. O teatro tem um fim moralizador e literário: é um verdadeiro apostolado do belo. Daí devem sair as inspirações para as massas. Não basta que o drama sanguinolento seja capaz de fazer agitarem-se as fibras em peitos de homens-cadáveres. Não basta isto: é necessário que o sonho do poeta deixe impressões ao coração e agite n'alma sentimentos de homem (*O Percevejo*, n. 2, 1994).

Pedia mais profissionalismo na montagem das peças, e exigia que o espetáculo fosse visto como um todo, como uma obra de arte para a qual convergem diversos elementos, algo inédito para a época. Por isso, de certa forma, Azevedo foi um dos precursores da linguagem da crítica teatral no Brasil. E isso se deve, em especial, a dois aspectos: seu mérito de começar a ver o teatro como uma arte única e autônoma, algo totalmente impensável para a época, e por empregar palavras duras, quase ofensivas, o que passou a ser identificado como crítica:

[...] é preciso gosto na escolha dos espetáculos, na escolha dos atores, nos ensaios, nas decorações. É desse todo de figuras agrupadas com arte e do efeito das cenas que depende o interesse (*O Percevejo*, n. 2, 1994).

O poeta delicado de *A lira dos vinte anos* pede que o teatro tenha sentimentos mais elevados e usa palavras duras para qualificar o abandono da comédia em favor da farsa:

Mas o que é uma desgraça, o que é a miséria das misérias, é o abandono em que está entre nós a comédia. Entre nós, parece que acabaram os belos tempos da comédia [...] Em lugar da musa de Menandro e Terêncio, temos hoje uma musa asquerosa que aparece nas tábuas do palco à meia-noite, como uma bruxa, que revolve-se imunda com a boca cheia de chufas obscenas, em chão de lodo: hedionda criatura, bastarda da boa filha de Molière, adiante da qual o pudor, digo mal, até o impudor tem de corar [...] É triste pensá-lo! – mas se é verdade que o teatro é o espelho da sociedade, que negra existência deve ser a da gente que aplaude freneticamente aquela torrente de lodo que salpica as faces dos espectadores! A farsa embotou o gosto e matou a comédia. O palhaço enforcou o homem de espírito. Arlequim fez achar insípido o Tarturfo (*O Percevejo*, n. 2, 1994).

Termina indicando o caminho: que os jovens dramaturgos brasileiros busquem inspiração no teatro grego, espanhol, francês, inglês e alemão, em Shakespeare, Molière, Calderón de la Barca e Lope de Vega, para que, assim, se possa falar de teatro brasileiro:

Haja algum impulso da parte donde deve vir e esperamos que haja entre nós teatro, drama e comédia. A nossa mocidade laboriosa se animará a empreender trabalhos dramáticos. Começarão por traduções, estudarão o teatro espanhol de Calderón e Lope de Vega, o teatro cômico inglês de Shakespea-

re até Sheridan, o teatro francês de Molière, Eg-nard, Beaumarchais [...] Os que tiverem mais gênio, os que tiverem estudado o teatro grego, o teatro francês, o teatro inglês e o teatro alemão, depois desse estudo atento e consciencioso, poderão talvez nos dar noites mais literárias, mais cheias de emoções do que aquelas em que assistimos aos melodramas caricatos, às paixões falsas, a todas aquelas concepções que movem-se e falam como um homem, mas que quando se lhes bate no coração dão um som cavernoso e metálico como o peito ôco de uma estátua de bronze! (*O Percevejo*, n. 2, 1994).

Em 1877, Artur Azevedo assume a direção da *Revista do Rio de Janeiro*; em 1879, funda a *Revista dos Teatros* e, em 1885, cobre a chegada ao Rio, pela primeira vez, de Eleonora Duce, e no ano seguinte, a de Sara Bernhardt, o maior acontecimento teatral da década.

Nessa época, a imprensa ainda estava muito ligada à literatura, com os escritores publicando em folhetim suas obras. E o teatro não deixa de figurar nos rodapés, nas colunas de notas e comentários, em geral de forma polêmica. Em 18 de setembro de 1875, estreava no Teatro São Luís a peça *O jesuíta*, de José de Alencar, escrita em 1861. Foi um fracasso, o público não compareceu ao teatro. Mas a imprensa não perdoou. *O Globo*, jornal que havia sido fundado em 1874, publica um artigo apócrifo, mas que todos sabiam ser de Joaquim Nabuco, criticando a peça. No mesmo jornal, José de Alencar responde em quatro artigos sob o título "O teatro brasileiro". Em 3 de outubro, Joaquim Na-

bucó volta a atacá-lo com uma série de oito artigos, aos quais Alencar responde em outra série de sete artigos (cf. SODRÉ, 1966, p. 257). Esse fato, que não deixa de ser curioso – uma peça teatral causar tanta polêmica, merecer tanta tinta, ocupar tanto espaço no jornal –, demonstra a relação estreita que havia entre o teatro e a imprensa. Pelas páginas do jornal deslizavam os sentidos do teatro; era por meio delas que eles chegavam ao público, e a crítica começava a construir sua própria historicidade.

A contribuição de cada um

Dessa primeira fase de nossa crítica, resgatamos a contribuição de cada um dos jornalistas-romancistas que se dedicaram a analisar o teatro e a construir em torno dele um discurso reflexivo.

Se a marca de José de Alencar foi a crítica militante, ele deixou como contribuição a idéia de que o crítico tem um papel a cumprir não apenas como olhar estrangeiro, mas também como peça fundamental no processo de construção de uma consciência teatral no Brasil. A crítica militante é aquela na qual o crítico cobra do poder público apoio e incentivo ao teatro, protesta contra usos e abusos, levanta bandeiras e advoga causas, sempre em favor do teatro.

A contribuição de Álvares de Azevedo diz respeito muito mais à linguagem da crítica. Foi quem primeiro observou o espetáculo como um todo, e não um aglomerado de partes (cenografia, texto dramático, figurinos etc.). Com isso, deu os primeiros passos para a descoberta da teatralidade, aquilo que define o teatro como arte autônoma. Álvares de

Azevedo também introduziu uma linguagem poética em suas críticas teatrais, linguagem esta totalmente de acordo com o referencial, isto é, a obra artística.

Machado de Assis, por sua vez, alertou para a necessidade de o crítico definir seus critérios estéticos, ou seja, ter um programa a seguir em sua abordagem da obra artística. Com isso, foi um precursor do profissionalismo em crítica e da absoluta necessidade de o crítico procurar manter, o máximo possível, um distanciamento da obra, para não fazer da crítica um conjunto de opiniões pessoais.

SEGUNDA FASE: DE 1900 A 1939

O advento do rádio e do cinema falado

Nas primeiras décadas do novo século, de modo especial depois da Primeira Guerra Mundial e junto com a inquietação política provocada, sobretudo, pelos ventos de rebeldia que aqui chegavam vindo da recém-fundada União Soviética, veio uma enorme inquietação artística. Um dos acontecimentos mais importantes dessa fase foi o Movimento Modernista, com a Semana de Arte Moderna de 1922. Um dos jornais que mais cobriram as ruidosas manifestações modernistas foi o *Correio Paulistano*, órgão do tradicional Partido Republicano Paulista, que dominava o Estado.

Nos anos 1920, dois acontecimentos revolucionam o mundo das comunicações e da arte no Brasil: o advento do rádio, em 1923, e do cinema falado, em 1929. A imprensa dá um grande destaque, sobretudo ao cinema, e o *Jornal do*

Brasil passa a destinar uma página inteira à nova arte. O teatro – criação artesanal por excelência – tem de buscar novos caminhos ante o avanço dos meios industriais nas artes e comunicações. Ele se vê diante da necessidade premente de mudar sua linguagem, modernizar-se, para atingir um público cada vez maior e mais ávido por informação e cultura.

O jornalismo já entrava em sua escala industrial. A partir da década de 1930, amplia-se o público dos jornais, com a incorporação das classes médias e dos setores do operariado qualificado.

Diante dessa fase de transição, em que tudo buscava novos rumos, a crítica teatral também entrou em estado de reflexão. Se a arte passava por momentos de profunda transformação, sobretudo um processo de aceleração da industrialização artística, da reprodutibilidade técnica da obra de arte, a crítica também se viu diante de novos paradigmas e foi obrigada a mudar a forma de abordagem do objeto artístico.

Essa, portanto, foi uma década de preparação para o teatro, preparação para o salto de qualidade que viria a dar na década seguinte.

TERCEIRA FASE: DE 1940 A 1968

O moderno teatro brasileiro e a moderna crítica teatral

A crítica teatral no Brasil deu um salto de qualidade na virada dos anos 1930 para os 1940, acompanhando a efervescência que tomava conta dos palcos. Essa virada foi tão marcante que, para o professor e pesquisador Fausto Fu-

ser (1987), cabe falar em um antes e um depois dela em matéria de teatro brasileiro:

A Segunda Guerra Mundial teria provocado um marco divisório na arte cênica nacional; cabe falar em teatro brasileiro anterior e posterior aos anos 40. O pós-40, com suas características de renovação já incorporadas, se afirma solidamente e se projeta para a década posterior sem quebra de continuidade, solidamente. A estética européia, com a figura do diretor (*metteur-en-scène*) à frente, se havia imposto.

Foi justamente nessa época que Décio de Almeida Prado começou a fazer crítica. Seus primeiros textos opinativos sobre teatro foram publicados na revista *Clima*, que ele fundou em 1941 com Antonio Candido, Paulo Emílio Salles Gomes, Gilda de Melo e Sousa e outros amigos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Por isso, suas histórias – a de Décio e a da crítica – coincidem até mesmo no sentido cronológico:

Empenhei-me bastante na crítica, dediquei-me exclusivamente ao teatro, sobretudo o brasileiro. Minha geração se voltou muito para o Brasil, talvez, por influência dos modernistas de 22, que, como nós, receberam muita influência estrangeira, mas redescobriram o país, ainda tão primitivo. Nós, que viemos a seguir, também tivemos a ascendência francesa dos professores da Faculdade de Filosofia, porém, completado o ciclo, verifico, com surpresa, que

nos dedicamos às raízes do país: Antonio Candido na literatura; Paulo Emílio no cinema, Gilda Melo e Sousa na pintura do século 19. É como se tivéssemos traçado um programa, embora o que houve tenha sido a coincidência de interesses (*O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 9.8.1997).

Nessa resposta a uma entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1997, por ocasião de seu aniversário de oitenta anos, Décio de Almeida Prado resume sua importância como crítico para a formação do teatro, como parte de um movimento pela valorização da cultura brasileira – o cinema, a literatura e as artes plásticas – que, além de Gilda Melo e Sousa, teve a substancial presença do crítico Mário Pedrosa.

Por isso, não vamos aqui rediscutir esse assunto. Nosso objetivo é outro: é vasculhar sua crítica, os textos críticos que deixou como patrimônio para a história do teatro, e também para a história do jornalismo no Brasil. O seu discurso foi fundador (no sentido dado por Eni Orlandi, 1993b), tanto da crítica quando do próprio fenômeno teatral no Brasil moderno.

Com mais de sessenta anos dedicados ao teatro, Décio de Almeida Prado marcou sua carreira como um crítico que não via no exercício da crítica algo diferente do exercício do ensino, da historiografia, do ensaísmo, da prática teatral. Não começou esse longo trajeto como crítico profissional. Começou ainda estudante na Faculdade de Filosofia quando fundou, com um grupo de amigos, em 1941, a revista *Clima*, na qual publicou suas primeiras críticas. Depois vivenciou a experiência teatral no palco, como ator e diretor amador,

tendo fundado, em 1943, o Grupo de Teatro Universitário. Foi um dos primeiros professores da Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita e editor do *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, cujo crítico principal na área de teatro foi Sábato Magaldi. Décio era crítico desde 1946 no próprio jornal, de onde saiu em 1968 para dedicar-se integralmente à cadeira de Teatro Brasileiro da Faculdade de Filosofia da USP, que criara em 1966.

Como Bakhtin, ressaltamos a natureza social da linguagem. Ela é a primeira voz a conformar um discurso, a voz que lhe serve de esteio. As idéias estéticas de Décio de Almeida Prado foram profundamente influenciadas por sua posição social – era filho de uma família quatrocentona de São Paulo, cujo pai era médico, amante da poesia e do teatro: “Na minha meninice sonhei muito em ser poeta, como Gonçalves Dias, Castro Alves e Olavo Bilac, vozes que ouvi recitadas antes mesmo de começar a lê-las”⁴. A voz dos poetas e a da poesia foram as segundas, portanto.

O jovem Décio teve acesso, logo cedo, ao melhor das culturas brasileira e francesa, estudou filosofia e francês, fez inúmeras viagens à França em busca das raízes do teatro clássico e moderno. Sua posição social e formação cultural impregnaram sua linguagem. As vozes de autores franceses, ingleses e norte-americanos são outras que atravessam seu discurso. Gustave Flaubert, Sófocles, Racine, Shakespeare, Garcia Lorca, Giraudoux, Alfred Jarry, Jacques Copeau,

4 Discurso pronunciado em homenagem que recebeu no dia 18.11.1994 e publicado na íntegra no *Calendário Cultural* da USP de agosto 1996.

Luigi Pirandello freqüentaram suas críticas, numa interdiscursividade constitutiva. As companhias estrangeiras, como a italiana Commedia dell’Arte e a francesa Comédie Française, faziam a todo momento o contato entre seu texto e o exterior a ele. Também não se poupava no uso de expressões em francês ou inglês, sem se preocupar em traduzi-las. Preferia *metteur-en-scène* a diretor, porque se aproximava mais da expressão “encenador”. Usava *mise-en-scène* para se referir à encenação.

O teatro francês e o inglês eram seus paradigmas; daí provinham as expressões teatrais mais comuns, que posteriormente foram adotadas pelo teatro brasileiro, e todo o discurso de Décio estava atravessado por essas concepções estéticas. Citava Macbeth para resumir a filosofia de vida de Nelson Rodrigues: “*Life is a tale, told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing...*”⁵. Citava Musset para caracterizar o teatro de Abílio Pereira de Almeida: “*Mon verre n’est pas grand, mas je bois dans mon verre*”⁶. Dizia que a peça *Para onde a Terra cresce*, de Edgard da Rocha Miranda, tinha o defeito de mostrar que todos os conflitos sociais seriam facilmente resolvidos se “*tous le gens du mond voulaient s’donner la main*”. Gostava de citar Freud e o Kinsey Report quando criticava peças que tratavam de sexo. Era, portanto, uma crítica de elite para a elite. O teatro era uma arte de elite.

Mas as idéias estéticas de Décio foram fruto de um diálogo rico e permanente entre o contexto socioeconômico

5 Crítica à *Vestido de noiva*, 1947 (PRADO, 1996).

6 Crítica à *A mulher do próximo*, 1948 (PRADO, 1996).

e político do Brasil e as profundas transformações por que passava a cultura nacional em direção a uma democratização maior do acesso aos bens culturais. Elas começaram a vir com mais intensidade na etapa aberta com a Revolução de 30, quando se aceleram o desenvolvimento das relações capitalistas aqui e a conseqüente formação de uma classe burguesa mais consolidada, e, em contrapartida, de um proletariado em uma indústria nascente. Assim se constituía uma outra importante dicotomia no âmbito da *primeira realidade*⁷ para o discurso de Décio. Com a industrialização, a divisão da sociedade em classes fica muito mais evidenciada, e, com ela, todas as demais divisões sobre as quais se assenta a sociedade. Em especial, na arte.

A palavra *desenvolvimento* marca essa época em todos os aspectos da vida, entre eles o cultural. A indústria desenvolvia a cidade, criava novos valores, distanciava-a dos valores prosaicos e singelos dominantes na vida camponesa. A expansão de um mercado interno era um fator de impulso à industrialização, que acompanhava o crescimento demográfico e o aumento do poder aquisitivo de uma classe média que começava a assumir um papel importante na vida nacional e que veio a ter um papel ainda mais importante no desenvolvimento e na modernização da cultura brasileira. Na opinião do historiador Nelson Werneck Sodré (1977, p. 65):

⁷ Utilizamos a expressão *primeira realidade* com o sentido que lhe atribui a semiótica da cultura, ou seja, a realidade material, as condições de vida do homem, em contraposição à *segunda realidade*, a realidade da cultura, do sonho, da fantasia.

Novas relações de produção, relações capitalistas de produção em desenvolvimento cada vez mais acelerado geram novas e crescentes exigências culturais, em quantidade e em qualidade. Atinge-se, no Brasil, a etapa de desenvolvimento capitalista em que os produtos da cultura se transformam em mercadorias.

Cito uma afirmação de Bertold Brecht (1967, p. 55-57) a esse respeito, porque abarca justamente o momento em que Décio começou a fazer crítica e que de certa maneira o influenciou no traçado dos caminhos estéticos que percorreu:

As grandes engrenagens, como a ópera, o teatro, a imprensa, etc., impõem suas concepções de maneira incógnita. Há muito tempo que se contentam em utilizar, como alimento do agrupamento de consumidores, o trabalho dos intelectuais que ainda tomam parte na distribuição dos lucros, que pertencem de certo modo às classes dirigentes, embora sejam, socialmente, já proletarizados. Dito de outra forma, já há muito tempo que *as grandes engrenagens orientam a criação artística segundo seus próprios critérios*. E, no entanto, entre os intelectuais persiste ainda a ilusão de que todo o comércio das grandes engrenagens não pretende mais que a valorização do seu trabalho, e que, longe de exercer influência, este fenômeno, julgado secundário, permite que o seu trabalho é que a exerça. Esta falha de visão dos compositores, escritores e críticos tem enormes conseqüências, às quais se presta, geral-

mente, muito pouca atenção. Convencidos de possuir o que realmente os possui, defendem uma engrenagem que não controlam mais; um aparelho que não existe mais, como acreditam, a serviço dos criadores, mas que, pelo contrário, voltou-se contra eles e, portanto, contra sua própria criação (na medida em que isto apresenta tendências específicas e novas, não conformes ou mesmo opostas à engrenagem). *O trabalho dos criadores não é mais do que um trabalho de fornecedores*, e assiste-se ao nascimento de uma noção de valor cujo fundamento é a capacidade da exploração comercial [...] O vício reside no fato de as engrenagens não pertencerem à comunidade: os meios de produção não são ainda a propriedade daqueles que produzem, de modo que o trabalho tem a característica de verdadeira mercadoria, submetida às leis do mercado – impossível de ser fabricada sem os meios de produção (as engrenagens) (grifo nosso).

As grandes engrenagens orientam a criação artística segundo seus próprios critérios, fazendo dos criadores meros fornecedores. Essa preocupação de Brecht, mesmo que despida de uma disposição militante a lutar contra esse estado de coisas, foi também a preocupação de Décio. Essa foi outra das dicotomias com as quais ele se debateu, e que traziam no seu bojo outras disjuntivas igualmente importantes: colocar-se entre um teatro de arte e um teatro comercial, entre uma temática camponesa e uma temática citadina, entre uma forma de interpretação singela e amadora e uma

mais criativa e profissional, entre a empostação da voz do ator e a voz natural e direta, entre o velho e o novo teatro.

Ao mesmo tempo, o desenvolvimento das relações capitalistas no Brasil, contraditoriamente, impulsionou a modernização da criação artística. Entre 1930 e 1945, a literatura vê crescer o seu público entre a classe média, o mesmo que começa a animar o teatro a abandonar as peças importadas de Portugal e a adotar temas brasileiros. A ampliação do mercado de trabalho para artistas favorece o surgimento de novos talentos, além da valorização de novas áreas do trabalho intelectual. Na atividade cênica, o artista, antes visto como um desclassificado social, sendo obrigado a ter ficha policial para poder trabalhar, começa a conquistar seu espaço, mesmo que como “fornecedor” no mercado da arte.

Sobretudo a mercantilização da arte e o crescimento do público consumidor introduzem uma nova escala de valores, que vai ser decisiva para o crítico. O público passa a ser o árbitro do sucesso de um espetáculo e não mais a pequena confraria que girava em torno dele quando o público era ainda muito reduzido. Sem público, a arte ficava na dependência dos especialistas – os escritores julgavam os escritores, os artistas davam o retorno ao trabalho de seus pares –, e tudo ficava por isso mesmo. Na medida em que surgia um público consumidor, esse poder de consagrar ou destruir um espetáculo mudava de mãos. E as criações artísticas passavam a ter nos consumidores seus juízos de valor.

Essas transformações, é preciso dizer, ocorreram com diferentes intensidades entre as diversas criações artísticas. O cinema, o rádio e a televisão, com maior penetração jun-

to ao público, passaram mais rapidamente a assumir determinadas formas de massificação cultural. Com o teatro, esse processo foi muito mais lento e há quem afirme que até hoje ele não se massificou, mantendo-se, de certa forma, à margem do processo que transformou tudo em cultura de massa. É uma discussão a ser feita no âmbito do próprio teatro. No entanto, o público – por mais que estivesse restrito ainda a uma elite privilegiada, formada pela alta classe média e os universitários – foi se implicando, aos poucos, em uma mudança no papel do crítico, que agora se via obrigado a introduzir um julgamento da obra, além de sua desconstrução, análise e busca de sentido.

Outras influências nas idéias estéticas de Décio de Almeida Prado têm relação com o estágio em que se encontrava o teatro brasileiro em 1946, quando começou a escrever no *Estadão*, e que se foram transformando ao longo desses 22 anos de carreira – Décio testemunhou os momentos de transição entre o velho e o novo teatro. Em julho de 1955, escreveu:

O nosso teatro ainda não está na fase de pensar na posteridade, não adquiriu ainda o direito de se enxergar como documento histórico. Estamos no momento da construção, vivemos no presente e para o presente. Ora, o problema porventura mais crucial 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 (PRADO, 1979a, p. 2).

O problema crucial entre nós é o da criação de uma consciência teatral. Décio tinha claro que, não havendo essa consciência, a tarefa do crítico era, antes, de análise e desconstrução do espetáculo, estabelecendo um diálogo com o público e os artistas para “conversar” sobre a peça em busca de seu sentido, e assim ir “construindo” essa consciência, do que propriamente julgar se um espetáculo era bom ou ruim, de maneira mecânica e autoritária. O teatro estava se construindo e, com ele, o crítico e o público. Só dessa confluência, dessa sinergia entre essas três forças poderia surgir uma consciência teatral, como pedia Décio.

No prefácio escrito em 1955 para o livro em que reuniu o trabalho de oito anos de crítica, de 1947 a 1955 – *Apresentação do teatro brasileiro moderno* –, Décio (1979a) já nos adianta algumas de suas idéias estéticas. Aliás, mais do que idéias estéticas, eram convicções. Ele revelava sua preferência por atores mais jovens, entre vinte e trinta anos, porque via neles a fonte da renovação:

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 idéias, aos que vieram, de uma maneira geral, depois e não antes de Ziembinski.

Aliás, a chegada de Ziembinski ao Brasil em 1941, vindo de Paris, onde se refugiara da guerra em seu país, a Polônia, foi um marco no teatro nacional e causou grande impacto sobre Décio de Almeida Prado. Ator e diretor conceituado, ele

logo se integra ao grupo “Os Comediantes” – formado basicamente por jovens atores –, onde aplica seus conhecimentos teatrais, em especial técnicas de iluminação do espetáculo, ainda totalmente desconhecidas por aqui. Por suas qualidades artísticas, que deram enorme impulso à modernização do teatro brasileiro, Ziembinski era considerado por Décio de Almeida Prado um marco: “No teatro brasileiro moderno, a atividade de Os Comediantes (dirigido por Ziembinski) ainda é o melhor divisor de águas”, dizia no mesmo prefácio.

A compreensão sobre o papel de Ziembinski como o “pai de nossa consciência teatral” não é, no entanto, unânime entre os pesquisadores. Em sua interessante tese de doutoramento, tratando da influência dos atores e encenadores poloneses que aqui aportaram, fugindo da Segunda Guerra Mundial, o professor Fausto Fuser (1987) questiona essa visão. Aponta dados históricos que mostrariam já haver no teatro brasileiro uma base, proporcionada sobretudo pelo teatro amador, sobre a qual Ziembinski pôde desenvolver suas concepções estéticas e técnicas de encenação. O teatro amador seria, então, o grande responsável por essa renovação, e não propriamente Ziembinski, como se costuma pensar.

Na opinião de Fuser (1987), a partir de 1938, com o Teatro do Estudante do Brasil, criado por Paschoal Carlos Magno, apresentando *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, dirigido por Itália Fausta, havia tido início a renovação do teatro brasileiro. De um teatro que girava em torno do ator principal – a grande estrela do espetáculo, como foi Procópio Ferreira (que aliás sempre condenou as escolas de teatro ou qualquer tipo de estudo mais aprofundado sobre a

arte cênica)⁸ –, estaríamos entrando em um novo momento, o de conceber o espetáculo como um conjunto, no qual todos os aspectos concorriam para a representação. Era a busca da teatralidade, que começa a mobilizar atores e encenadores, e a despertar o interesse da platéia, fundamental no processo de formação de um público para o teatro.

Romeu e Julieta forma um grupo de atores novos e desperta a platéia, acusada de só gostar de coisas ligeiras. Esse era o pretexto de todos os profissionais da época para suas comédias de pouco valor literário (FUSER, 1987).

Ziembinski, portanto, chegara aqui em momento de plena efervescência artística. Fuser lembra que o ano de 1938 ficara marcado pela apresentação de *Iaiá boneca*, de Ernani Fornari, no Teatro Ginástico, pela “Companhia Brasileira de Comédias”. Tratava-se de um elenco não amador, mas já experiente, voltado para o processo de renovação teatral. Entre os atores estava, por exemplo, Sady Cabral, que se dedicava a estudar as teorias de Stanislavski sobre a construção da personagem, que foram aplicadas por Cabral quando mais tarde foi lecionar interpretação no Curso de Teatro do Serviço Nacional de Teatro (SNT). Ainda, nesse mesmo ano, a Associação de Críticos Teatrais enviara ao ministro Capanema um memorial com o plano da Escola Dramática e, no ano seguinte, surge o grupo “Os Comediantes”, que estréia no dia

8 Procópio Ferreira: “Sempre condenei as escolas [de teatro] porque são mais teóricas que práticas. Ensina-se mais a discutir do que a fazer teatro [...] Teatro é só técnica” (apud FUSER, 1987, p. 232).

15 de janeiro de 1940, no Ginástico, a peça de Luigi Pirandello, *A verdade de cada um*, um dos marcos da nova virada do teatro nacional rumo a uma arte mais consciente de seus caminhos, características e potencialidades.

Para colocar mais lenha na fogueira, chega ao Brasil em 1940, “empurrado pela guerra”, o ator e encenador francês Louis Jouvet,

cuja prolongada presença no Brasil termina por aprofundar, entre todos os amadores e jovens artistas do teatro, questionamentos estéticos da elaboração do espetáculo, de transposição de um texto para o palco, das relações entre o ator e o texto e da grande questão: o papel do diretor teatral – até então inexistente entre nós (FUSER, 1987, p. 240).

E Fuser (1987, p. 240) sintetiza, não sem uma ponta de ironia:

Como se vê, Ziembinski não havia desembarcado na floresta amazônica, mas na cidade culturalmente mais importante do país, onde se buscavam conhecimentos teatrais com o apoio de artistas experientes, críticos muito bem informados e intelectuais que, a nível pessoal, em nada ficavam a dever aos seus colegas poloneses.

Mas foi justamente esse movimento de renovação teatral, cuja vanguarda eram os jovens atores amadores, e que Ziembinski soube muito bem aproveitar, que mereceu da parte de Décio o apoio mais entusiasta. Décio encontrava nos

jovens atores afinidades estéticas: os mesmos modos de encerrar o espetáculo, as mesmas concepções sobre o que seja representar bem, enfim, a de que toda peça tem de ser encenada, isto é, interpretada em todas as suas minúcias, materiais ou espirituais, por uma só pessoa. Eis a voz de Copeau constituindo o discurso de Décio.

Diretor do teatro francês Vieux-Colombier e da *Nouvelle Revue Française* até 1913, Jacques Copeau era considerado um dos encenadores mais preocupados em preservar a integridade do texto teatral: “Penso que para uma obra adequadamente concebida para o palco existe uma encenação necessária, e uma só: a que está escrita no texto do autor” (*Revue Générale*, 15.4.1926). Para Copeau, o texto deveria reinar soberano no palco, livre de acréscimos impostos pelo diretor, e a encenação, equivaler rigorosamente à valorização do objeto literário, ou seja, a peça. A encenação, para ele, deveria ser a arte de ressaltar todas as facetas do texto, de explorar as suas proposições e os seus sentidos. A teoria de Copeau baseia-se, portanto, não na denúncia de uma exploração parasitária ou de um sufocamento da representação pela literatura, mas, pelo contrário, na convicção de que aquilo que emana da literatura dramática – a dicção exata, o gesto expressivo – constitui a essência do teatro.

Décio pensava como Copeau, tanto em relação à importância do texto teatral quanto da encenação, compreendida como desenho de uma ação dramática, o conjunto de movimentos, gestos e atitudes, a totalidade do espetáculo a emanar de um pensamento único, o do encenador. Por isso, deu tanta importância ao papel do encenador, e preferiu a inexperiência dos amadores, “nos quais a técnica é peque-

na mas grande a compreensão da peça”, como gostava de dizer, às qualidades de desembaraço cênico dos profissionais que se sentiam no palco como em sua própria casa, quando não se concentravam no texto. O entendimento e a transmissão do que o autor queria dizer foi o diálogo mais significativo e presente no trabalho de Décio de Almeida Prado.

Ainda inspirado em Copeau, o crítico cultivou suas idéias estéticas sobre o trabalho do ator e da construção da personagem. Se o diretor francês reagia ao culto desenfreado do *estrelismo*, característico do teatro no início do século, o crítico brasileiro se insurgia contra o teatro praticado aqui antes da virada de 1940, onde tudo se assentava sobre a personalidade de um único ator. Foi o teatro feito por João Caetano, Procópio Ferreira, Silveira Sampaio, Jayme Costa. Não que Décio deixasse de reconhecer seu mérito, mas pedia um teatro moderno, baseado em personagens. Ouçamos o que diz sobre Procópio Ferreira:

Não é contra a falta de maior disciplina artística que nos insurgimos: aos grandes atores certas perigosas liberdades são permitidas e a improvisação feliz, nesses casos, jamais foi empecilho para o prazer de quem quer que seja. O que reclamamos é uma subordinação maior do criador à criatura. A melhor qualidade de riso, no teatro, não provém diretamente do ator, mas da personagem, nascendo da perspicácia posta na sua composição⁹.

9 Crítica à *Essa mulher é minha*, de Raimundo Magalhães Jr., estrelada por Procópio Ferreira, 1952 (PRADO, 1996).

Faz, nessa mesma crítica, uma comparação com Charles Chaplin para deixar mais clara sua posição:

Carlitos é quase um *clown*, deformando e estilizando violentamente tudo em que toca; e se, no entanto, rimos e nos emocionamos com ele é porque através da sua excêntrica figura percebemos o patético e o ridículo que acompanha sempre fielmente a todo homem.

Quarenta anos depois, Décio volta a comentar o trabalho de Procópio, já com o distanciamento necessário para lhe dar as justificativas de tal concepção estética, e mostrar que naquele momento tanto ele, crítico, quanto o ator viviam um momento de virada histórica. Num ensaio sobre Procópio, publicado no livro *Peças, pessoas, personagens*, diz que o ator,

[...] por quase três décadas, reinara incontestemente – o ator mais engraçado de um teatro que se queria unicamente cômico [...] Pois eis que de repente chegávamos nós, com outras idéias, outros métodos, outra dicção cênica, outra concepção de teatro. No mesmo ano – 1948 – em que ele fazia cinquenta, inaugurava-se, fruto de um decênio de esforço amador, o TBC. Procópio atingia a maturidade e já tinha de ceder lugar, não por decadência física ou histriônica, mas por força de uma dessas viradas históricas decisivas, aos que começavam apenas a subir (PRADO, 1993, p. 43).

O *estrelismo* como isotopia no discurso de Copeau migrou para o discurso de Décio e serviu de critério para a avaliação dos atores nessa virada do teatro brasileiro em direção à modernidade. O problema, para Copeau-Décio, é que o teatro que se baseia em um ator, um “monstro sagrado”, como foi Procópio em seu tempo, deixa o texto dramático em segundo plano. Cria uma relação de fascínio entre a personalidade do ator e o público, obscurecendo uma assimilação plena do texto por parte do espectador. Além disso, o ator, nesse caso, costuma “deturpar” a personagem em seu benefício pessoal. Nesse sentido, Copeau reivindicava com veemência o papel do encenador, para que este exercesse um rígido controle sobre o intérprete, impondo-lhe a obrigação de submeter-se completamente às exigências do texto¹⁰.

Para isso, porém, faltava uma perna para o discurso de Décio manter-se de pé: bons autores nacionais a servir de contrapeso aos atores. Naqueles idos de 1955, ele os via com qualidades bem inferiores aos atores, cenógrafos e encenadores. Fato que considerava normal e justificava dizendo que, no teatro, a revolução literária, sendo a mais profunda, é sempre a última a se fazer.

O teatro, como o cinema, não depende só de inspiração, mas de um conhecimento técnico que não se

¹⁰ Copeau também costumava dizer que o ator deveria ser proibido de recriar a peça à sua maneira, devendo, pelo contrário, almejar confundir-se com aquele que a criou. Um bom panorama sobre as concepções estéticas de Jacques Copeau encontra-se em Roubine (1982).

adquire sem uma certa íntima convivência. Para se escrever bom teatro é necessário nascer e crescer dentro do bom teatro, recebendo as primeiras lições e as primeiras influências na idade em que se deve recebê-las: na adolescência. A esse respeito, estamos talvez em situação idêntica a dos Estados Unidos, nas vésperas do aparecimento de Eugène O'Neill. O instrumento já existe: precisa surgir quem saiba manejá-lo com técnica e originalidade. Então existirá, na verdade, um teatro brasileiro (PRADO, 197a, p. 6).

Precisa surgir quem saiba manejar o teatro com técnica e originalidade. Essa foi, durante muito tempo, a *grande ausência*, para Décio de Almeida Prado, como o mito nietzschiano do eterno retorno. Por isso, assistiu com tanto alívio às primeiras peças de Jorge Andrade e, mesmo com críticas duras, às peças de Nelson Rodrigues e Guarnieri. Era a grande ausência começando a ser vencida.

Dessa forma, contudo, ele ingressava em um período turbulento, que expôs suas contradições. Não se manteve equidistante da efervescência política que antecedeu o golpe militar de 1964, e teve grande repercussão no teatro, sob a influência das idéias de Brecht e o teatro épico, que considerava “as mais vivas e atuantes no panorama do teatro universal moderno” (PRADO, 197b, p. 8). Pressionado pelas mobilizações de esquerda e pelas polêmicas que atravessavam a arte, Décio devia realocar-se e acabou por fazer uma verdadeira autocrítica no prefácio de *Teatro em progresso* (obra que reúne as críticas de 1955 a 1964) por ter sido até então um defensor da “arte pura”, do teatro clás-

sico, de certa forma avesso ao teatro popular e à sua “contaminação” pelas idéias políticas:

É fácil, para as pessoas formadas dentro dos princípios da arte pura, denunciar e rejeitar em bloco o teatro de protesto social como sendo mera propaganda. Foi o que fiz sempre que o ímpeto político pareceu-me extravasar os próprios limites. Mas é forçoso convir, de outra parte, que nem sempre os fatos se passam com tanta simplicidade. Quem, por exemplo, desqualificaria como obras de arte certos romances de Jorge Amado, de Graciliano Ramos, ou toda a fase empenhada de Carlos Drummond de Andrade, por muitos tida como a mais alta de sua poesia? É que o entusiasmo político pode também exercer uma ação benéfica, conforme o caso, despertando no escritor o gosto pelas coisas brasileiras, sobretudo as populares, ainda tão distantes das nossas experiências citadinas de homens civilizados, ou infundindo-lhe a paixão necessária para elevar o tônus moral e humano da obra de arte (PRADO, 197b, p. 8-9).

O entusiasmo político pode também exercer uma ação benéfica, despertando no escritor o gosto pelas coisas brasileiras. Décio enuncia sua opinião com pouca convicção. Manteve-se um crítico preciosista durante toda a carreira, avesso à mistura de temas políticos e artísticos, o que lhe atraiu várias acusações como crítico “elitista” e conservador. A mais recente, faz-lhe a professora Iná Camargo Costa com base na leitura que fez Décio da peça de Brecht *A alma*

*boa de Set-Suan*¹¹. Costa (1996, p. 41-43) o acusa de ter feito uma interpretação conservadora da peça e,

em vez de indicar os caminhos formais percorridos por Brecht, tratou de acionar o sinal vermelho para os possíveis interessados, num excelente sintoma da tensão ideológica dos ares paulistanos,

alinhando o dramaturgo às fileiras comunistas e questionando o teatro épico.

Não é objetivo deste trabalho discutir as posições políticas de Décio de Almeida Prado, mas é preciso mencioná-las porque não considero possível um crítico defender determinadas concepções estéticas sem que elas estejam vinculadas a determinadas posturas políticas, mesmo que sejam de neutralidade, já que a neutralidade, em última instância, não deixa de ser uma posição política. Décio, de fato, não defendeu uma posição de esquerda nos seus anos de militância na crítica; para ele, arte e política eram duas atividades distintas e não deviam cruzar seus caminhos. Arrisco a dizer que isso não se deve ao fato de Décio advogar por uma posição propriamente “direitista”. Uma leitura de suas obras nos revela um intelectual mais próximo do liberalismo, ou de uma política social-democrata.

Se a natureza social é fundadora no discurso, o fato de Décio ser filho de uma família quatrocentona de São Paulo, e ter crescido em um meio social de elite, forjando seus va-

¹¹ Apresentada no Brasil em 1958, no Teatro Maria Della Costa.

lores e concepções estéticas no seio dessa elite, é decisivo. Exigir, como faz Iná Camargo Costa, que Décio defenda posições de esquerda, que esteja ao lado do proletariado e do socialismo, no mínimo revela de sua parte uma incompreensão sobre o papel determinante da divisão da sociedade em classes em todos os aspectos da vida humana. Talvez a maior demonstração disso, ou seja, de que Décio não queria cruzar os caminhos da arte com os da política, tenha sido sua postura em 1968, quando a classe artística recusou-se a participar da entrega do Prêmio Saci, outorgado pelo jornal *O Estado de S. Paulo* aos melhores do teatro. O jornal tinha posições conservadoras, de apoio ao governo militar, o mesmo que golpeava o teatro com a censura, contra a qual a classe artística lutava. Magoado com a devolução do prêmio, que sentiu como uma agressão pessoal, Décio abandonou a crítica.

Intellectual com gosto estético refinado, Décio não foi um crítico popular, no sentido de agradar às massas ou acieitar sem crises o teatro popular no Brasil. O único que se pode afirmar, sem medo de errar e sem querer jogar com as palavras, é que ele foi crítico em uma fase crítica: vivenciou o teatro em uma época de transição entre as primeiras farças e comédias ligeiras do final do século XIX e início do XX e o surgimento de um moderno teatro brasileiro, que, apesar de profundamente inspirado no teatro europeu, logo foi encontrando seus caminhos próprios, o que se deu sobretudo (e talvez não por coincidência histórica) numa fase de conscientização de artistas e público sobre o papel relevante do teatro nas transformações sociais que o país necessitava atravessar com urgência.

5

Uma leitura da poética de Décio de Almeida Prado

Décio de Almeida Prado deixou vasta obra não apenas de crítica, mas também de história e reflexões sobre o teatro brasileiro que ele tanto amava. Mas o que poderia sintetizar o qualificativo “moderna” atribuído à crítica introduzida por ele na nossa imprensa? Qual o grande diferencial entre esse estilo de crítica e o que se praticava anteriormente?

A resposta a essas perguntas está justamente na análise da extensa obra crítica de Décio de Almeida Prado, e ela nos fala de uma postura distinta diante da obra artística. O crítico devotava, antes de tudo, um respeito profundo a qualquer manifestação artística como uma ação humana, produção mais íntima, legítima, subjetiva e, por isso mesmo, mutável, viva e ativa. A obra artística era, antes de um