

Resumo do crítico

*História concisa do teatro
brasileiro (1570-1908)*

Décio de Almeida Prado

[Edusp, 1999, 172 p.]

Otávio Frias Filho

Ninguém discute que Décio de Almeida Prado é o maior crítico teatral brasileiro. Sua atividade, que abarca quase seis décadas, pode ser dividida esquematicamente em duas partes, separadas também pelo prisma cronológico. A primeira, que se estende até o ano decisivo de 1968, é marcada pelas críticas de espetáculos que publicou no jornal *O Estado de S. Paulo*. Escritas quase sempre na própria noite da estréia para a edição do dia seguinte, por seu intermédio é possível reconstituir passo a passo a formação do teatro brasileiro contemporâneo, cujos padrões artísticos, cada vez mais exigentes, o crítico ajudava a estabelecer com sobriedade e presciência. A outra parte, *grosso modo* posterior a 68, é composta pelos ensaios históricos, que se concentram na tardia instalação do romantismo em nossos palcos e nas tentativas, quase sempre frustradas no século XIX, de transitar para o realismo. *História concisa do teatro brasileiro* é o ensaio-síntese desses estudos.

Correndo o risco de chover no molhado, vale a pena recordar quais eram as linhas de força do *projeto*, como se diria hoje, de que sua atuação crítica fez parte. Décio de Almeida Prado teve a ventura intelectual de pertencer a um grupo que compartilhava, no âmbito de uma mesma geração, objetivos e métodos claramente definidos – e que ainda se deu ao luxo de uma bem-sucedida divisão de trabalho. Da escalação mais ou menos fortuita dos titulares das seções da revista cultural *Clima*, criada por esses jovens em

1941, emergiram os quatro tótems da crítica modernista no Brasil: Antonio Candido (literatura), Paulo Emílio Salles Gomes (cinema), Lourival Gomes Machado (artes plásticas) e o nosso autor. Sua mentalidade ainda participava do espírito da geração imediatamente anterior, a que fizera a Semana de Arte Moderna em 22, preocupada em forjar uma consciência estética ao mesmo tempo brasileira e contemporânea. Mas a esse denominador comum, Décio e seus companheiros vinham acrescentar duas particularidades, aliás inéditas no ambiente local.

Alguns dos integrantes da revista *Clima*, Candido e Décio entre eles, estavam entre os primeiros formandos da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Instruídos por professores importados da França e da Itália para erguer a instituição, seu contato com a cultura européia foi maciço e sistemático, em contraste com o diletantismo autodidata da primeira geração modernista. Dessa formação universitária resultou não apenas o requinte de seu instrumental de análise, como também o pendor sociológico para considerar as formas de arte como expressão de um conteúdo social que elas ocultam ao mesmo tempo que revelam. Para esses críticos, a conformação do social em artefato estético não se dá de maneira direta e automática, mas por meio de uma série de elaborações intermediárias, verdadeiro tecido da arte, cerne de sua autonomia e objeto da atividade crítica.

A outra característica que os distingue, fruto também do treino universitário, é a familiaridade com as correntes de pensamento então em voga na Europa, especialmente o marxismo. A fusão de propósitos artísticos e políticos não era novidade no Brasil, tendo sido a nota marcante da geração de 22. Mas se anteriormente o anseio por reformas assumia a feição de um nacionalismo excêntrico ou se limitava a copiar grosseiramente a dicotomia entre comunismo e fascismo, com a geração de Décio ele se viu equipado com um repertório de análise que se propunha científico, à altura do que havia de melhor nas próprias universidades européias. Candido e Paulo Emílio cedo se converteram ao socialismo, do qual nunca arredaram, enquanto Décio, conservando-se em posição mais discreta ou cética, é até hoje uma espécie de social-democrata ou liberal progressista.

O grupo da revista *Clima* tinha em mente submeter o passado e o presente da produção artística nacional a um escrutínio severo, ainda quando encorajador. O resultado é um duro diagnóstico. Caudatário da cultura dos países centrais, cujos movimentos de idéias são absorvidos aqui com atraso e de modo artificial, apenas por força do prestígio dos modismos europeus, nosso panorama artístico é quase desértico. Era isso o que também achavam os modernistas de 22, mas seu entusiasmo pela liberdade criativa, que acreditavam capaz de compensar o atraso de séculos de colonização (sendo a "Semana" o nosso 7 de Se-

tembro cultural), é substituído na geração de Décio por um realismo crítico que às vezes beira a amargura, quando não se esquiva pela ironia. É como se o grupo “Clima” prensado entre os elevados parâmetros de sua formação intelectual e a mediocridade de seu objeto de estudo, fosse acometido de um sentimento que não saberíamos definir exceto por situá-lo em algum ponto entre a sobrançeria e o comedimento, entre o decoro (modernista, bem entendido) e a nostalgia pela animação perdida.

O resultado foram as manobras críticas, realizadas com elegância e virtuosismo, para tornar mais proeminentes as elevações que assomavam, aqui e ali, em paisagem tão plana. Ao mesmo tempo, o rarefeito da produção passada era a contrapartida das maravilhas que talvez ainda estivessem por vir, quando as amarras do subdesenvolvimento fossem enfim desatadas pela reforma social: daí o entusiasmo de Antonio Candido, que o teria levado às lágrimas ao ler as primeiras páginas de *Grande sertão: veredas*; daí a confiança de Paulo Emílio no futuro do cinema brasileiro. O problema parece ter sido colocado de forma mais difícil para Décio de Almeida Prado, dado o cenário francamente desolador da nossa arte teatral.

É quase comovedora, nesta *História concisa*, a resignação com que o autor aborda os experimentos – de Gonçalves Dias, de Martins Pena, de José de Alencar – nos quais o teatro brasileiro parecia prestes a se firmar como realiza-

ção artística, não fosse a indiferença do público (já na época galvanizado pela diversão mais fácil, que encontraria, nas comédias musicais de Arthur Azevedo, seu ápice) e a própria debilidade artística dos autores, conseqüência afinal da inautenticidade de sua produção. Décio de Almeida Prado teria tudo para ser o mais desfavorecido entre seus colegas, pois não houve um equivalente a Machado de Assis que escrevesse para o palco, nem o teatro parecia, nos anos 40 e 50, uma modalidade artística capaz de acenar com as promessas do cinema. Entre os dois extremos, porém, ele testemunhou a época de ouro da nossa arte dramática, seu momento de máxima efervescência cultural e maior densidade política, um tempo – que se estende do surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia até a destruição do Oficina, no final dos 60 – em que os palcos pegaram fogo.

Em meio às conflagrações desse processo de modernização acelerada, o crítico manteve-se em atitude eclética, defendendo menos os pontos de vista desta ou daquela escola do que os da profissionalização e da excelência artística onde quer que estas vicejassem. Discreto por temperamento, contido por formação, Décio examinava os espetáculos a partir de um enfoque descritivo e em tom sereno, que jamais resvala seja para a apologia, seja para o libelo. Terá sido implacável, talvez, unicamente em relação ao ator Procópio Ferreira, que dominava os palcos na

fase pré-TBC e cujo êxito comercial servia de entrave à modernização. Calcadas em textos de sucesso garantido e no magnetismo de seu carisma, as performances de Procópio Ferreira dispensavam ensaios, diretor e todo o arsenal de recursos técnicos aportado pelos encenadores italianos que viriam desempenhar, no teatro, função análoga à dos professores estrangeiros que haviam dado impulso à USP. Sem forçar o paralelismo, é possível afirmar que estava em curso um processo de “substituição de importações” também na esfera artístico-intelectual, em tudo análogo àquele que se verificava no nível da economia.

Boa parte da reputação de nosso crítico proveio da forma certa com que soube identificar as inovações interessantes que surgiam, a exemplo da dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri ou do desempenho de Cacilda Becker, considerada a maior atriz brasileira, cuja carreira ele estimulou desde a mais remota origem. As tendências mais promissoras mereceram seu apoio decidido: a incorporação de conflitos sociais ao domínio do palco, o advento de assuntos vinculados à sexualidade, a montagem de autores “problemáticos” tais como Brecht e Tennessee Williams, o apreço por um estilo coloquial de diálogo e pelo experimentalismo das formas – ao menos enquanto ele não se dissolveu em delírio coletivo, no estilo das performances do *Living Theatre*, que deixou um rastro de imitadores após sua conturbada passagem pelo país.

Para elucidar esse ponto, vale lembrar que a primeira geração do modernismo paulista não demorou a se cindir em duas vertentes ligadas respectivamente às figuras dos dois Andrade, Mário e Oswald, numa separação que o rompimento pessoal entre ambos veio reforçar. É evidente que essas atribuições são duvidosas, não faltando, na biografia e na obra desses escritores, elementos capazes de desdizê-las, mas a tradição consagrou a idéia que associa uma corrente mais conteudística, sociológica e “séria” ao autor de *Macunaíma*, cabendo a Oswald de Andrade a liderança do que seria o ramo formalista, radical e irônico do movimento. Mário de Andrade, autor de estudos importantes na área da etnografia e da música popular, é julgado uma espécie de precursor da Universidade de São Paulo, sendo natural que se tomassem os jovens do grupo “Clima” como seus discípulos, ainda que a convivência deles tenha sido maior com Oswald, que os batizara inesquecivelmente, entretanto, de *chato-boys*.

Duas décadas mais tarde, o paroxismo da experimentação formal no teatro, do qual Décio manteve desgostosa distância pouco antes de se afastar definitivamente da crítica jornalística, foi conduzido por José Celso e seu Teatro Oficina sob invocação do exemplo deixado por Oswald. Desse modo, em meio a incidentes pessoais e caminhos cruzados, é possível discernir duas linhas no modernismo paulista, que evoluem em paralelo ao longo de pelo me-

nos sessenta anos, num contraponto cujos ecos ressoam ainda hoje. Seria grave erro, porém, imaginar que para Décio e seus amigos o aspecto formal da obra de arte estivesse subordinado ao conteúdo. Sua abordagem em nada se assemelha a esse tipo de simplismo, sendo mais acertado dizer que seu foco estava na imbricação – dialética, digamos – entre aqueles dois elementos.

Que sirva de testemunho dessa atitude o apurado nível estilístico de sua prosa, outro traço em comum com os demais integrantes do grupo. Herança, talvez, da influência francesa sob a qual sua geração foi a última a se formar, a linguagem do crítico é cristalina, equilibrada e elegante, exata sem incidir em preciosismos, despojada sem que nem por isso se reduzam sua capacidade expressiva e suas possibilidades plásticas. Do confronto entre a superioridade da cultura européia que eles, mercê do estudo com os mestres estrangeiros, conheciam, por assim dizer, de dentro, e a debilidade da tradição nativa, resultou uma prosa desambiciosa nas aparências, tingida de uma modéstia quem sabe excessiva se levarmos em conta as dimensões da tarefa a que eles se propuseram – o estabelecimento de uma crítica adulta entre nós – e o perfeccionismo com que dela se desincumbiram.

Otávio Frias Filho é jornalista, diretor de redação da *Folha de S. Paulo* e autor de peças teatrais, entre elas, *Tutankaton* [Iluminuras, 1991].