

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA SOCIAL
LINHA: LINGUAGENS, ESTÉTICA E HERMENÊUTICA**

RENAN FERNANDES

**A PRODUÇÃO INTELECTUAL DE DÉCIO DE
ALMEIDA PRADO SOB O SIGNO DA MODERNIDADE:
TRANSIÇÕES ENTRE A CRÍTICA TEATRAL E A
HISTORIOGRAFIA DO TEATRO BRASILEIRO**

**Uberlândia/MG
2017**

RENAN FERNANDES

**A PRODUÇÃO INTELECTUAL DE DÉCIO DE
ALMEIDA PRADO SOB O SIGNO DA MODERNIDADE:
TRANSIÇÕES ENTRE A CRÍTICA TEATRAL E A
HISTORIOGRAFIA DO TEATRO:**

TESE apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos.

**Uberlândia/MG
2017**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F363p
2017

Fernandes, Renan, 1984-

A produção intelectual de Décio de Almeida Prado sob o signo da modernidade : transições entre a crítica teatral e a historiografia do teatro brasileiro / Renan Fernandes. - 2017.

346 f.

Orientadora: Rosangela Patriota Ramos.

Tese (doutorado) -- Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2017.18>

Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. Prado, Decio de Almeida, 1917-2000 - Crítica e interpretação - Teses. 3. Teatro brasileiro - Historiografia - Teses. 4. Teatro Brasileiro - História e crítica - Teses. I. Ramos, Rosangela Patriota. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

RENAN FERNANDES

**A PRODUÇÃO INTELECTUAL DE DÉCIO DE ALMEIDA
PRADO SOB O SIGNO DA MODERNIDADE:
TRANSIÇÕES ENTRE A CRÍTICA TEATRAL E A
HISTORIOGRAFIA DO TEATRO**

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos (Orientadora)
Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Prof. Dr. André Luís Bertelli Duarte
ESEBA - UFU

Prof.^a Dr.^a Thaís Leão Vieira
Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT/Rondonópolis

Prof. Dr. Julierme Sebastião Morais
Universidade Estadual de Goiás – UEG/Morrinhos

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer às inúmeras pessoas que, de forma direta ou indireta, foram importantes para a materialização deste trabalho. As leituras realizadas, as trocas de experiências, as conversas informais e o apoio incondicional de professores, amigos e colegas de pesquisa foram fundamentais para a conclusão dessa jornada. O crescimento proporcionado pelos estudos e a finalização de mais uma etapa é, sem dúvida, um momento recoberto de grande carinho e de imensa gratidão.

Primeiramente gostaria de agradecer à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos, que ao longo desses anos sempre foi prestativa, me auxiliando de forma clara e objetiva nos caminhos muitas vezes tortuosos pelos quais o pesquisador se aventura.

Da mesma maneira, agradeço imensamente ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, sempre atento e arguto em seus comentários, me proporcionando diálogos instigantes e acrescentando às minhas ideias iniciais novos olhares e problematizações.

Ao Prof. Dr. Julierme Sebastião Moraes, amigo de longa data e que agora tenho a felicidade de tê-lo como membro da minha banca de defesa. Muito obrigado pelas leituras, pelas conversas e pelos desafios que partilhamos durante nossa formação acadêmica.

Ao Prof. Dr. André Luís Bertelli pela amizade e pelas reflexões sempre pontuais, pelas sugestões de leituras e pelo carinho com o qual sempre atendeu às minhas inquietações.

À Prof.^a Dr.^a Thaís Leão Vieira por gentilmente ter aceito o convite para compor a minha banca de defesa. Obrigado pela leitura, pelas proposições e pela contribuição intelectual que me foi de inestimável valor.

Ao meus colegas do NEHAC pela companhia, pela amizade e pelo companheirismo de sempre. Vocês foram fundamentais na minha vida. Muito obrigado.

Aos meus pais e irmãos pelo amor, pela paciência e por acreditarem em mim. Sem vocês esse trabalho não se concretizaria. Amo vocês.

RESUMO

FERNANDES, Renan. **A produção intelectual de Décio de Almeida Prado sob o signo da modernidade: transições entre a crítica teatral e a historiografia do teatro.** Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2017.

O presente trabalho teve como intenção a investigação a produção intelectual Décio de Almeida Prado para o estabelecimento das relações entre suas críticas teatrais e seus textos historiográficos através de um tema central na documentação por nós elencada: a modernidade no teatro brasileiro. Nesse sentido, através da análise das obras *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*, *Teatro em Progresso*, *Exercício Findo* (correspondente às publicações de suas críticas teatrais no jornal *O Estado de São Paulo*) e *O Teatro Brasileiro Moderno* (texto historiográfico), procuramos estabelecer as nuances interpretativas que nos possibilitaram compreender as transformações de posicionamento existentes nessas duas formas discursivas. O objetivo central foi, sobretudo, perceber como os textos de Décio de Almeida Prado foram fundamentais no estabelecimento de uma hierarquia estética para as produções nacionais, delimitando, dessa maneira, uma organização que norteou a escrita de uma história do teatro nacional. E, por fim, estabelecemos em que medida a transição do discurso da crítica para o discurso historiográfico possibilitou o deslocamento de temas e ideias realizou o processo transformação das interpretações sobre a modernização do teatro nacional. Essa transição, portanto, foi responsável pelo estabelecendo de rupturas, legitimações e ressignificações das posturas de Décio de Almeida Prado na determinação de uma história para o teatro moderno no Brasil.

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

ABSTRACT

FERNANDES, Renan. **A produção intelectual de Décio de Almeida Prado sob o signo da modernidade: transições entre a crítica teatral e a historiografia do teatro.** Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2017.

The present work intends to investigate the intellectual production Décio de Almeida Prado for the establishment of the relations between his theatrical critiques and his historiographic texts through a central theme in the documentation by us listed: modernity in Brazilian theater. In this sense, through the analysis of the works Presenting the Modern Brazilian Theater, Theater in Progress, Findo Exercise (corresponding to the publications of his theatrical critiques in the newspaper O Estado de São Paulo) and The Modern Brazilian Theater (historiographical text), we try to establish the nuances Interpretations that enabled us to understand the positional transformations existing in these two discursive forms. The main objective was to understand how the texts of Décio de Almeida Prado were fundamental in establishing an aesthetic hierarchy for national productions, thus delimiting an organization that guided the writing of a history of national theater. And, finally, we establish to what extent the transition from the discourse of the critique to the discourse historiográfico made possible the displacement of themes and ideas carried out the process of transformation of the interpretations on the modernization of the national theater. This transition, therefore, was responsible for establishing ruptures, legitimations and resignifications of the positions of Décio de Almeida Prado in the determination of a history for modern theater in Brazil.

Keywords: Décio de Almeida Prado - theatrical critique - historiography - modern Brazilian theater.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Capítulo 1 – Décio de Almeida Prado: um crítico em formaçāo.....	28
I. Breves considerações metodológicas	29
II. Primeiras incursões pelo mundo da crítica: os anos iniciais	34
III. O campo intelectual: a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFLC-USP)	54
IV. As primeiras impressões sobre a modernidade: o contato com Jouvet	77
V. O “clima” de uma geração	80
VI. As validades do discurso crítico	103
Capítulo 2 – Uma crítica para a modernidade.....	107
I. Definindo posições	108
II. A construção do marco: <i>Vestido de Noiva.</i>	132
III. A apresentação do teatro moderno: o padrão internacional	155
IV. Um teatro em progresso	179
IV. O fim do exercício	205

Capítulo 3 – Uma historiografia para a modernidade: *O Teatro Brasileiro Moderno*

.....	237
I. Transições entre o discurso crítico e o historiográfico	238
.....	
II. Um novo papel social: o professor Décio de Almeida Prado	247
.....	
III. Um prólogo para a moderno: os anos 30 como a antítese da modernidade teatral	256
.....	
IV. A elaboração dos antecedentes	270
.....	
V. <i>Vestido de Noiva</i>: a fixação de um marco para a modernidade	289
.....	
VI. A criação de um sistema teatral moderno: o Teatro Brasileiro de Comédia	299
.....	
VII. Entre o nacional e o popular.	306
.....	
VIII. Momento de rupturas: a radicalização da cena e o fim dos grandes temas.	317
.....	

Considerações Finais

.....	326
-------	-----

Referências Bibliográficas

.....	339
-------	-----

Introdução

A motivação que nos levou à tessitura dessa pesquisa encontra suas bases na elaboração da dissertação de mestrado intitulada *Cena teatral e recepção estética – o olhar dos críticos para os espetáculos Trono de Sangue (1992) e Macbeth (1992)*¹, defendida no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal de Uberlândia no ano de 2011. Naquele momento, nossas intenções se voltaram para a reflexão sobre a maneira pela qual a crítica teatral nacional havia interpretado as encenações de um mesmo texto teatral – *Macbeth*, de William Shakespeare – e levadas aos palcos por Antunes Filho e Ulysses Cruz. Nossa intuito foi estabelecer quais as referências foram utilizadas como guias para a elaboração de uma crítica sobre os espetáculos e, ao longo do trabalho, discutimos como um mesmo corpo de críticos havia produzido uma série de conclusões negativas sobre o texto levado aos palcos, ainda que seus encenadores tivessem optado por recursos cênicos distintos. Dentre nossas constatações, observamos que as críticas realizadas possuíam, de alguma maneira, uma matriz interpretativa que não havia encontrado naqueles espetáculos características que os enquadrasssem dentro de uma avaliação positiva. Por outro lado, nossa pesquisa apontava outro dado sintomático: o processo de redemocratização nacional ocorrido após o fim da Ditadura Militar parecia ter estabelecido uma ruptura no pacto antes instituído entre crítica e os agentes sociais do meio teatral que, desde a década de 40, caminhavam juntos dentro de um projeto de consolidação do teatro como representante do processo de civilização e modernização da sociedade pelo viés artístico. Nesse interim, o teatro produzido nas décadas de 80 e 90 não havia encontrado ainda seus marcos definidores:

O processo histórico ainda continuava em aberto, os marcos não haviam sido definidos: os anos 80 e 90 não possuíam seus fatos legitimadores que os colocariam na história do teatro nacional. Ainda hoje esse período parece desprovido de referências representativas. [...] A rejeição por parte da crítica demonstrava o desencontro entre a proposta dos grupos e as perspectivas das críticas. Sem dúvida, as diferentes concepções cênicas de *Macbeth* e *Trono de Sangue* já denotam a pluralidade do período que comportava várias propostas sob um mesmo espaço social. A unidade conceitual, estética e temática dava lugar a pluralidade das

¹ FERNANDES, Renan. *Cena teatral e recepção estética [manuscrito]: o olhar dos críticos para os espetáculos Trono de Sangue (1992) e Macbeth (1992)*. Uberlândia, 2011, 153 f. Orientadora: Rosangela Patriota Ramos. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.

possíveis interpretações da sociedade. Paradoxalmente, nem mesmo esse fator marcou historicamente o momento pelo qual passou o teatro nacional. *A tradição crítica e histórica reservou a esse período a insignia da apatia. As tradicionais categorias de interpretação vigoraram, exercendo pressão sobre o tipo de interpretação feita sobre as práticas teatrais. Em verdade, assim como dito por Vesentini “essa época ainda projeta sua força, suas categorias sobre o presente e sobre quem a historia”. Marcaram a maneira pelas quais as encenações de Macbeth e Trono de Sangue foram recebidas e interpretadas. Marcaram ainda como atualmente essas interpretações vigoram e assumem estatuto de verdade inconteste. Certamente esse processo ainda não está encerrado. Os agentes ainda estão atuantes, os marcos e os fatos em construção*². (grifo nosso)

Sob esse olhar, nosso trabalho terminava exatamente no momento em que nos colocávamos algumas questões que, à época – e devido a outros enfoques – permaneceram sem o devido aprofundamento, embora soassem pertinentes dentro da perspectiva que englobava a crítica e a historiografia do teatro nacional. Tais indagações ganhavam ainda mais força quando analisadas à luz da história do teatro no Brasil: em sua grande maioria, os textos historiográficos foram escritos por críticos teatrais, o que sugeria um alinhamento de perspectivas entre o posicionamento que demarcava o valor estético de uma obra e aquele que a inseria dentro no panorama histórico. Os mesmos agentes, em dois campos discursivos diferentes, projetavam a força de suas opiniões sobre nosso teatro, transformando-as em balizas interpretativas que, via de regra, tornaram-se, ao longo do tempo, capazes de suplantar o processo histórico, tornando-se a própria história. Dito de outra maneira:

[...] a legitimação dessa postura encontra suas bases localizadas em pelo menos dois pontos fundamentais. O primeiro diz respeito aos agentes envolvidos no processo do que se constituiu como história do teatro nacional; o segundo tangencia a função que esses agentes tiveram na construção dessa ideia de trajetória do teatro nacional. Dessa forma, [...] percebemos como os agentes envolvidos no processo de modificação do teatro nacional atuaram como vozes ativas na seleção, organização e projeção dos fatos históricos. Elegeram aqueles que mereciam figurar como indispensáveis no percurso do teatro brasileiro, projetando, ainda hoje, a força dessa interpretação. Em grande parte, a fixação do conteúdo da história se deu, seja pelas críticas teatrais tornadas documentos, seja pelos agentes históricos que partilhavam daquele momento. Assim, findado o processo, foi possível localizar os marcos – como, por

² FERNANDES, Renan. *Cena teatral e recepção estética [manuscrito]: o olhar dos críticos para os espetáculos Trono de Sangue (1992) e Macbeth (1992)*. Uberlândia, 2011, 153 f. Orientadora: Rosangela Patriota Ramos. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, p. 138.

exemplo, a peça que marca o início do modernismo ou o crítico que moderniza seu trabalho – e cristalizá-lo como significativo historicamente³.

Findada nossa dissertação, retomamos essas constatações a partir de uma nova ótica, agora vinculada às discussões em torno das matrizes interpretativas que orientaram, organizaram e legitimaram dada construção sobre o fenômeno teatral no Brasil. Primeiramente, as seguintes perguntas foram fundamentais: quais foram os agentes históricos responsáveis por estabelecer a hierarquia estética das encenações teatrais? Em que medida essa hierarquização confluiu para a construção de uma narrativa histórica que assimilou tais posicionamentos a ponto de convertê-los em verdades incontestes? E, por último, quais as intencionalidades respaldavam a assimilação do teatro segundo uma perspectiva que guarda em si mesma os embates e as tensões de uma época?

Nesse interim, dois trabalhos ressaltavam a validade de nossas inquietações, bem como permitiam o esboço de um novo olhar sobre as relações entre a produção, a crítica e a historiografia do teatro nacional. O primeiro trata-se do artigo *Historiografia do cinema brasileiro diante das fronteiras entre o trágico e o cômico: redescobrindo a chanchada*⁴, escrito por Alcides Freire Ramos. Nele, o autor estabelecia as aproximações entre as críticas cinematográficas e a historiografia do cinema brasileiro, munindo-se do gênero chanchada como o *medium de reflexão* desses embates. A conclusão é significativa: a historiografia do cinema brasileiro, ao partir das críticas cinematográficas da época, organizou uma tradição na qual a chanchada cristalizou-se como uma produção menor e esvaziada de valor estético ou político, o que “acaba reproduzindo uma tradição que estabelece fronteiras rígidas entre o trágico e cômico”⁵. Desse modo, a historiografia evidenciou certas obras – no caso aquelas produzidas pelo Cinema Novo –, estabelecendo, assim, uma hierarquia estética das formas artísticas.

O Segundo trabalho trata-se da dissertação de mestrado intitulada *Eficácia*

³ FERNANDES, Renan. *Cena teatral e recepção estética [manuscrito]: o olhar dos críticos para os espetáculos Trono de Sangue (1992) e Macbeth (1992)*. Uberlândia, 2011, 153 f. Orientadora: Rosangela Patriota Ramos. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, p. 136

⁴ RAMOS, Alcides Freire. Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico e o cômico: redescobrindo a chanchada. *Fénix — Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 2, Ano II, n°. 4, outubro/novembro/dezembro de 2006, p. 1-15. Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

⁵ Idem.

*política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da História do cinema brasileiro*⁶, de Julierme Sebastião Morais. Seguindo os apontamentos anteriores de Alcides Freire Ramos, o autor realiza o esforço de construir uma ferramenta teórico-metodológica capaz de mapear a matriz interpretativa que dá origem à historiografia do cinema nacional. Com efeito, após o levantamento das críticas cinematográficas da época, o autor delimita o local de surgimento desta matriz e ressalta a importância dos textos de Paulo Emílio Salles Gomes para a consolidação de uma linha interpretativa para a história do cinema no Brasil.

Pensados à luz de nossos questionamentos, a menção desses trabalhos não se configura como mero artifício retórico. Ambos apontam para a possibilidade de investigação acerca das diretrizes interpretativas da produção artística no Brasil a partir do uso de críticas especializadas. Diante da grande quantidade de material crítico produzido no campo teatral, tal documentação, quando pensada sob essa ótica, permite a elaboração de um novo olhar sobre as relações entre arte e sociedade, agora mediadas pela reflexão histórica. Nesse sentido, o comentário de Rosangela Patriota é pontual ao afirmar que

Tal perspectiva da escrita da História do Teatro tornou o material escrito pela crítica teatral, ao lado do depoimento de profissionais da área, documentos privilegiados para esse campo de pesquisa do conhecimento. Nesse sentido, a despeito do tratamento dispensado, no nível metodológico, outras questões podem ser trazidas ao debate, a partir do material crítico que deu sustentação à importantes análises⁷.

As considerações de Patriota, somadas aos nossos comentários anteriores, reiteram a validade e a importância das críticas teatrais para o historiador interessado nas discussões acerca das relações entre História e Teatro no Brasil. Isto porque, à medida que tal documentação é analisada sob o jugo da historicidade outras questões, assim como pontuou Patriota, tornam-se evidências para a construção da historiografia do teatro nacional. Partindo desse debate, a associação entre as críticas teatrais e a historiografia tornou-se o centro das discussões por nós pretendidas nos

⁶ MORAIS, Julierme. *Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da História do cinema brasileiro*. Uberlândia, 2010.

⁷ PATRIOTA, Rosangela. Reflexões sobre a historiografia do teatro brasileiro das décadas de 1950 e 1960 como fragmentos da história da recepção. Florianópolis: *Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas* (Memória ABRACE VII), 2003, p. 57. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/48748555/22/Rosangela-Patriota>.

levando, diante da pesquisa junto às críticas e dos textos historiográficos que abordam o campo teatral, a alguns polos interpretativos iniciais.

Nesse sentido, a escolha pela produção intelectual⁸ de Décio de Almeida Prado como objeto de nossa tese reside na sua importância para o cenário teatral brasileiro, no qual atuou ativamente até finais da década de 1990.

Formado em Direito e Filosofia, Décio também esteve, em 1943, à frente da fundação do GUT – Grupo Universitário de Teatro (ligado à USP) no qual atuou como ator e diretor. Como professor, ministrou aulas na Escola de Artes Dramáticas (EAD) e no Departamento de Letras da Universidade de São Paulo. Como crítico teatral, escreveu, entre 1946 e 1968, para *O Estado de S. Paulo*, no qual foi responsável pela edição do Suplemento Literário – importante veículo de discussão sobre cultura do período.

Com efeito, o momento no qual Décio de Almeida atua intelectualmente corresponde a um período significativo para o teatro nacional, pois foi marcado pelos debates em torno da necessidade de modernização das práticas teatrais, assim como de todas as atividades associadas à ela. Temas como a criação de companhias profissionais, formação de atores, novas possibilidades estéticas e a produção de uma crítica especializada emergem como assuntos de urgência na ordem do dia. Nos palcos, a encenação de *Vestido de Noiva* (1943)⁹ pela companhia Os Comediantes se torna o marco da moderna encenação brasileira, a partir do momento em que rompe com os preceitos estéticos ligados exclusivamente ao realismo e ao naturalismo. Em 1948, como a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia¹⁰, a produção teatral ganha contornos profissionais e consolida a experiência modernista com a contratação de técnicos e encenadores estrangeiros. Dentro da historiografia sobre o teatro brasileiro, esse momento torna-se o marco das redefinições criativas e reafirma novos ditames

⁸ Dentre sua produção intelectual destacam-se *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno* (1956); *Teatro em Progresso: Crítica Teatral, 1955-1964* (1964); *João Caetano: o Ator, o Empresário e o Repertório* (1972); *João Caetano e a Arte do Autor* (1984); *Procópio Ferreira* (1984); *Exercício Findo* (1987); *Teatro de Anchieta a Alencar* (1993); *Peças, Pessoas e Personagens* (1993); *O Drama Romântico Brasileiro* (1996); *Seres, Coisas, Lugares: do Teatro ao Futebol* (1997); *História Concisa do Teatro Brasileiro* (1999).

⁹ Aprendíamos, com *Vestido de Noiva*, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através de representação, o imaginário e o alucinatório. O espetáculo, perdendo a sua antiga transparência, impõe-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto. Cf: PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 21.

¹⁰ Sobre o assunto conferir: GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

interpretativos sobre as experiências que agora parte do cenário local.

Em meio a essas transformações, a crítica teatral também passou por reavaliações, uma vez que as suas estruturas correspondiam, anteriormente, a determinado modelo de realização ligado às antigas práticas teatrais. Segundo Márcia Da Rin:

No final da década de 30, com o antigo teatro brasileiro fundamentado na figura do ator-empresário, trabalhando ainda com suas formas preconcebidas, convivia uma crítica antiga. Sua função era basicamente a cobertura jornalística e seu sentido muito mais anedótico do que reflexivo. [...] na realidade,a função do crítico era confundida com a do divulgador [...] exemplo disto são Henrique Campos, crítico e divulgador, e Ney Machado, que era, ao mesmo tempo membro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, presidente da Associação de Empresários Teatrais e divulgador¹¹.

Tal situação começa a se transformar a partir de 1941, com surgimento da revista *Clima*, periódico gestado por alunos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Financiada por Alfredo Mesquita¹², a publicação tinha como objetivo elaborar um panorama crítico sobre diversas áreas do conhecimento na sociedade, ao mesmo em tempo em que se distanciava das antigas práticas analistas, consideradas superficiais e não profissionais. Influenciada tanto pelas ideias modernistas quanto pelos debates promovidos no interior da academia – sobretudo pelos referenciais franceses de seus professores – os integrantes da revista *Clima* articularam um novo discurso no qual um projeto de modernização, a estruturação científica da análise crítica e a busca pela identidade nacional davam o tom dos artigos publicados.

Nesse sentido, a formação de *Clima* incorporou à crítica o que se exigia dela no período: o refinamento de ideias, a fuga para análises mais consistentes, um repertório de base para averiguação, seriedade e o compromisso de contribuir para o aperfeiçoamento da arte. Do grupo, emergeriam nomes como os de Antonio Cândido, Paulo Emílio Salles Gomes, Gilda de Mello e Souza e Décio de Almeida Prado, opondo-se radicalmente à chamada crítica de rodapé¹³, atividade recorrente à época.

¹¹ DA RIN, Márcia. Crítica: a memória do teatro brasileiro. *O percevejo*, ano III, n. 3, p. 38, 1995

¹² Alfredo Mesquita (1907 – 1986) foi autor, ator e fundador da Escola de Arte Dramática (EAD) em 1948, hoje vinculada à Universidade de São Paulo – USP.

¹³ O crítico de rodapé era, fundamentalmente, um “homem de letras”, um bacharel. Embora com outro status e ocupando maior espaço no jornal, a crítica literária apresentava, em certos pontos, uma natureza semelhante àquela que constatamos na crítica teatral da mesma época. Muito mais próximas da crônica e da nota jornalística do que da análise propriamente dita, ambas obedeciam critérios cujo valor residia, antes de tudo, no culto, na “personalidade” que os empregava. Se para os homens de letras a crítica servia, em grande parte, como exercício de retórica, veículo de *intellect* pessoais ou *intellectu* de publicidade para referendar uma posição *intellectual*, em contrapartida, a geração

Sobre o início da revista *Clima* e sua inserção como crítico de teatro, o próprio Décio de Almeida Prado relembra o período:

[...] nós ainda estávamos no começo quase absoluto. Eu, por exemplo, não pretendia ser crítico de teatro; pretendia primeiro ser escritor, depois professor de filosofia (que fui durante muito tempo). Nesse período é que comecei a perceber, por exemplo, que o Lourival tinha uma vocação para as artes plásticas, através de conversas e também pelo fato de ir mais às exposições, comentar mais, falar mais sobre arte. Mas ele não escreveu nada antes do *Clima*, como eu também não escrevi nada sobre teatro antes do *Clima*, como o Antonio Cândido não escreveu nada sobre literatura e nem o Paulo Emílio sobre cinema¹⁴.

Embora as palavras de Décio ressaltem a inexperiência dos autores, Antonio Cândido observara, em outro depoimento¹⁵, que, naquele momento, todos os envolvidos no projeto da revista *Clima* possuíam, de algum modo, algum projeto de crítica sendo gestado, assim como os da geração anterior possuíam obras literárias em andamento. O comentário de Cândido abre espaço para questões importantes: por um lado, havia desejo de reordenação crítica das interpretações sociais em um projeto que, gerado academicamente, correspondia à institucionalização de abordagens pautadas pelo rigor teórico e metodológico dos seus membros. Por outro, deixava escapar o pensamento da época, no qual ditava-se a urgência de textos teóricos que discutessem, sob um ponto de vista artístico, o incentivo e o esboço de um projeto cultural nacional em plena gestação.

Nesse âmbito, o papel de Décio é salutar, pois seus textos no grupo da revista *Clima* consistem, inicialmente, em pelo menos duas importantes inovações: em primeiro lugar, reconheceram e incentivaram as práticas teatrais, alinhando-se com as mudanças observadas no período; em segundo lugar, instituíram a chamada “moderna crítica” teatral, voltada para análises formais e estruturais dos espetáculos reconhecendo, ao mesmo tempo, o caráter histórico desse processo de transformação.

Essa dupla característica – de incentivo e de formação – coloca a produção intelectual de Décio de Almeida Prado como o início de um novo momento em que

formada pela universidade a entendia “como princípio, como meio e como fim [...]. Cf: BERNSTEIN, Ana. *A crítica címplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 69-70.

¹⁴PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940 – 1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 98.

¹⁵Segundo Cândido todos tinham “em preparo um trabalho de história, ou de sociologia, ou de estética ou filosofia como os maiores (da geração anterior) tinham romances. E todos começam pelo artigo de crítica, como seus maiores começavam pela poesia. E são críticos e estudiosos “puros”, no sentido de que, neles dominará, sempre esse tipo de atividade. In: PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940 – 1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 13.

tanto crítica quanto produtores dialogam a partir de um mesmo referencial, possibilitando a articulação do discurso crítico ao da realização da arte. Essa característica marcaria o trabalho de Décio sob a égide da crítica como cúmplice de uma geração, pois

[...] desde suas primeiras críticas, por se colocar declaradamente ao lado da nova geração, defendendo interesses comuns, criticando o que havia de velho no teatro profissional de então. Daí a noção de uma crítica cúmplice, engajada, próxima à produção teatral, dialogando ininterruptamente com aqueles que se encontravam ao lado da experiência “pratica” do palco. Além disso, Décio se preocuparia, sobretudo, com a formação de uma consciência teatral.

O trabalho de Décio ficaria, portanto, marcado pelo caráter de ruptura em relação ao antigo modelo crítico, uma vez que propunha um estabelecimento de um novo papel para o crítico teatral. Dessa maneira, seu trabalho profissionalizava – no sentido de estabelecer um método de investigação – o trabalho do crítico, mas também se colocava no papel de fomentador e legitimador de um determinado fazer teatral que irrompia durante a década de 1940.

Em 1946, como o fim da revista *Clima*, essa experiência renovadora se cristalizaria na atuação de Décio como crítico teatral frente ao jornal *O Estado de São Paulo*, no qual editaria, a partir de 1956, o caderno de cultura Suplemento Literário¹⁶, importante veículo de divulgação cultural. A mudança do ambiente acadêmico para o periódico de circulação nacional permitiu alguns reflexos: as discussões em torno do teatro ganhassem amplitude de público, formalizando junto à população determinada forma de apreciação e juízo sobre a produção teatral. São dessa época as críticas reunidas nos três volumes: *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*¹⁷, *Teatro em Progresso*¹⁸ e *Exercício Findo*¹⁹.

A partir de 1966, Décio passa a integrar o quadro de docentes do Departamento de Letras da USP, redimensionando sua produção para outro campo: é o momento em que surgem seus principais trabalhos acerca do estudo sobre a História do Teatro Brasileiro: *João Caetano: o Ator, o Empresário e o Repertório*²⁰, *João*

¹⁶ Cf. BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

¹⁷ PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

¹⁸ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

¹⁹ PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

²⁰ PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o Ator, o Empresário e o Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

*Caetano e a Arte do Autor*²¹ e *Teatro: 1930 – 1980*, ampliado e posteriormente republicado sob o título de *O Teatro Brasileiro Moderno*²². Para além da crítica, seu trabalho passa a se debruçar sobre o lugar que o teatro ocupa na sociedade brasileira observando, do ponto de vista histórico, questões referentes à sua formação, principais transformações e agentes importantes na definição do fazer artístico nacional.

De fato, importância intelectual do trabalho de Décio de Almeida é inegável para a produção teatral como crítico e, posteriormente, como historiador, dispensando – ao menos por hora – maiores considerações de nossa parte. Contudo, nosso interesse volta-se para as aproximações entre as três áreas de atuação do autor, uma vez que, no teatro, na crítica e na historiografia sua produção tornou-se a referência da transformação e formação de uma nova maneira de se fazer e refletir sobre o teatro:

Em todas as três áreas Décio é, acima de tudo, um formador, a cujo trabalho estão diretamente vinculadas algumas das mais importantes iniciativas nas áreas de *dramaturgia* e da *pesquisa universitária* voltada ao teatro brasileiro. Se o trabalho jornalístico viria a torná-lo, conforme observa Miroel Silveira, o fundador da moderna crítica teatral brasileira, a atuação paralela no campo da docência viria a desdobrar-se por um período consideravelmente mais longo, durante o qual ele teria um papel importante na preparação de atores, encenadores e dramaturgos, quer na de professores e pesquisadores ligados aos estudos teatrais no país²³.

Concordando com a afirmação de Maria Silva Betti, cabe-nos uma ponderação: a formação de um novo modelo para a interpretação crítica do teatro transformou-se, ela mesma, em ferramenta para a constituição da historiografia do teatro brasileiro. Portanto, crítica e historiografia, no caso de Décio, foram reguladas por uma mesma matriz interpretativa.

Nesse sentido, nossa intenção inicial foi articular o trabalho crítico e historiográfico de Décio de Almeida Prado, atentando para as aproximações entre esses dois campos de atuação autor. Pretendíamos com isso estabelecer o diálogo que contemplasse o estudo das críticas teatrais articuladas ao processo de delimitação da historiografia sobre o teatro no Brasil. Vimos, nesse exercício, a possibilidade de articular as nuances dessas duas áreas do conhecimento, questionando como elas tornaram-se retroalimentadoras, ou seja, influenciadoras do discurso uma da outra.

²¹ PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano e a Arte do Autor*. São Paulo: Ática, 1984.

²² PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

²³ BETTI, Maria Sílvia. Na trilha do mestre: Décio de Almeida Prado como formador. In: FARIA, João Roberto. *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 94.

Dito de outra maneira: abordamos – a partir do estudo das críticas teatrais e do trabalho historiográfico de Décio de Almeida Prado – a ideia de que tanto as críticas teatrais quanto a historiografia do teatro brasileiro surgem de um mesmo âmbito teórico-metodológico, ordenando um discurso que se constituiu como base interpretativa do fazer teatral nacional, seja pela historiografia ou pelas críticas, sendo legitimada através dos tempos.

Realizado esse primeiro movimento, coube ao nosso trabalho organizar o eixo sob o qual nossas investigações incidiriam. Mediante nossas intenções, optamos por realizar o recorte da produção de Décio de Almeida Prado para além das questões de temporalidade. Vimos a possibilidade de realizar o estudo que privilegiasse a experiência do autor dentro do processo histórico – o seu momento de atuação como crítico – e, posteriormente, a produção historiográfica que tomava por base esse mesmo momento, ou seja, a articulação que permitia ao crítico resgatar o passado do qual ele mesmo foi agente histórico, porém sob a batuta da reflexão historiográfica. Desse modo, elencamos o compêndio de suas críticas que, posteriormente, traçariam o recorte temporal utilizado por Décio em um de seus textos historiográficos realizando, assim, as reflexões sobre as transições entre o discurso da crítica e o da historiografia na tentativa de evidenciar o engendramento temático e teórico-metodológico proposto pelo autor.

Por esse motivo, nosso trabalho apreendeu o recorte temporal que se inicia na década de 40 e se estendeu até meados da década de 80. De fato, tal período corresponde aos anos de formação de Décio como crítico teatral e, posteriormente, trata de sua atuação como professor da Universidade de São Paulo, momento no qual se dedicará à sua produção historiográfica de forma mais efetiva. Obedecendo a esse critério, tomamos como fontes primárias de nossa pesquisa o ensaio historiográfico intitulado *O Teatro Brasileiro Moderno*, publicado em forma de livro em 1988 e os três volumes das críticas produzidas por Décio: *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*, *Teatro em Progresso* e *Exercício Findo*. O conjunto dessas obras apresentam proximidades tanto do ponto de vista temático quanto do ponto de vista temporal, além de corresponderem ao período de atuação de Décio de Almeida Prado na cena teatral brasileira.

Feitas as leituras e os recortes iniciais, nos foi possível estabelecer sob qual horizonte interpretativo nossa tese recairia. Ao longo de toda a nossa documentação, as discussões em torno da modernidade, do modernismo e da modernização do teatro

nacional sobressaíram enquanto temáticas recorrentes. Nossas leituras apontavam, dessa maneira, para uma possível matriz interpretativa sob a qual o discurso de Décio de Almeida Prado organizava-se, estabelecendo um vínculo entre seu texto historiográfico e suas críticas teatrais. A modernidade como fio condutor nas transições entre crítica e história do teatro elaboradas por Décio aproximavam-se, portanto, daquilo que Jacó Ginsburg e Rosangela Patriota classificaram como ideias-força:

[...] buscamos, no decorrer dos momentos históricos analisados, apreender as ideias-forças que nortearam as reflexões sobre o teatro brasileiro. Dito de outra forma: ao observarmos as premissas estéticas e culturais que impulsionaram as criações artísticas, constatamos que as reflexões construídas sobre as mesmas foram elaboradas a partir de ideias que, ao serem, sistematicamente, defendidas, tornaram-se referências para práticas teatrais transformadas em marcos ordenadores da temporalidade que conhecemos como História do Teatro Brasileiro. Por esse motivo, tais ideias transmutaram-se em forças polarizadoras, isto é, foram capazes de sintetizar dinâmicas e processos que, invariavelmente, são constituídos por perspectivas plurais que, em seu próprio desenvolvimento, acolhem ideias diferenciadas. Entretanto, a capacidade de agregar distintas percepções fez com que temas como nacionalismo, modernização, nacionalismo crítico, politização, entre outros, tornassem-se ideias-forças e adquirissem um poder hipnótico para subsidiar reflexões, por um lado, e qualificar inúmeras iniciativas, de outro²⁴.

Concordando com Guinsburg e Patriota, acreditamos que a ideia-força contida nos textos por nós tomados como objeto de pesquisa está vinculada na obra de Décio de Almeida Prado à ideia de modernidade, tornando-se a matriz interpretativa responsável pela inteligibilidade do discurso elaborado pelo autor tanto em suas críticas quanto no ensaio por nós analisado. *Tal preocupação foi, portanto, nosso leitmotiv: discutir, junto à obra de Décio de Almeida Prado, como o horizonte de expectativas referente à modernidade no teatro foi utilizado enquanto baliza para a consolidação de dada visão sobre o processo histórico contido nas encenações teatrais abordadas em seus textos.*

À luz dessas questões, a modernidade no teatro se transformou para nós em um ponto de inflexão capaz de ordenar tais movimentos dispersos e contrastantes sob o jugo de um artefato conceitual mais amplo – e nem por isso menos problemático – que conseguisse abranger a miríade de ações, interpretações e disputas contidas no

²⁴ GUINSBURG, Jacó.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 23-24.

projeto crítico e historiográfico de Décio de Almeida Prado. Esse movimento é dual: primeiramente, isso significou compreender os mecanismos de apropriação e transformação da ideia de modernidade uma vez que ele se forjou dentro do próprio processo histórico, estabelecendo as nuances que permitiram recompor os interesses envolvidos na consolidação de uma nova identidade social e estética.

Em segundo lugar, essa tarefa diz respeito ao exame das maneiras pelas quais esses embates se consolidaram ao estabelecer um regime de historicidade²⁵ próprio das épocas de transição. Sob esse signo, o que se apresenta como artefato conceitual está associado, ele mesmo, ao significado que lhe foi atribuído no momento de sua utilização: a ideia de um tempo e de uma produção teatral moderna. Em sua delimitação geral, o conceito “moderno” possui força conceitual suficiente para crivar em si o olhar para o passado sem perder de vista os vínculos que lhe impulsiona para o estabelecimento do novo. Historicamente analisado, consegue imprimir em sua utilização aquilo que é particular no recorte temporal eleito como objeto de pesquisa.

Nos propósitos por nós elaborados, esse posicionamento serviu ainda a uma outra intenção: compreender em que medida o pressuposto da modernidade ofereceu o esteio teórico para a superação de determinado passado cultural, bem como a construção de um presente ressignificado a partir de seu caráter artístico. Dito de outra maneira, trata-se de averiguar o peso da modernidade na apreensão de uma historicidade que é, simultaneamente, o espaço de disputas pela consolidação da identidade nacional e, por consequência, foro privilegiado para a tessitura de um tempo próprio às questões estéticas.

Tais apontamentos, quando pensados à luz dos embates sociais, revelam os significados contidos na apropriação do termo mediante o entrecruzamento das percepções sobre as estruturas temporais, estabelecendo, através dessa relação, a delimitação de um passado a ser superado e abertura para o futuro a ser definido. Nesses termos, a atividade que liga a ideia de moderno a um lugar de discussão será, em suma, sempre uma ação inscrita no presente: é por meio dele que se estabelecem as reflexões sobre os limites que separam o antes e o depois no espaço da experiência. Conforme o próprio autor,

Para podermos chegar à experiência de um novo tempo, vamos recorrer a uma distinção semântica que já está presente na expressão "tempo moderno". Esta expressão pode significar ou a simples

²⁵ KOSELLECK. Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à Semântica dos tempos Históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 301.

constatação de que o "agora" é novo, de que o tempo atual se opõe ao tempo passado, seja qual for a profundidade desse passado. Neste sentido se forjou a expressão "modernus", que desde então não perdeu o significado de "atual". Por outro lado, o novo tempo pode indicar uma reivindicação qualitativa, a de ser novo no sentido de inteiramente diferente, ou até mesmo melhor, do que o tempo anterior. *Então o novo tempo indica novas experiências que jamais haviam sido experimentadas dessa maneira, ganhando uma dimensão que confere ao novo um caráter de época*²⁶. (grifo nosso)

O que é próprio do tempo moderno articula-se, portanto, ao seu aspecto contemporâneo. É através desse reconhecimento que se estabelece a possibilidade de delimitar um passado como fundamentalmente diferente e confere ao tempo a percepção de movimento. À história em curso cabe, no seu processo de desenvolvimento, fornecer a percepção daquilo que confere novidade a uma época, fruto da dialética com o momento imediatamente anterior.

Esse reconhecimento trará mudanças significativas na percepção do tempo pelos agentes históricos. O moderno assume feições de transitoriedade em sua marcha rumo ao futuro e a sua inevitabilidade estende-se à percepção dos indivíduos em sua atuação no campo das possibilidades históricas. Tal fato, portanto, prescinde da tomada de consciência sobre a condição do papel ocupado na história. Mais do que isso, prescinde um significado que é, ele mesmo, atribuído através das especificidades da época em que ele se desenvolve enquanto possibilidade de renovação do passado.

Com efeito, a tomada de consciência sobre a mudança temporal foi fundamental para nossa pesquisa. A ela é atrelada uma nova variação da relação contida no espaço de atuação das transformações, à medida que institui o redimensionamento das projeções que afastam o presente de determinados signos de época atrelados ao passado e, por outro lado, cobra-lhe o salto rumo ao novo. No limiar dessa perspectiva, Koselleck aponta a ferramenta analítica capaz de sintetizar essa relação enquanto categoria aplicável na investigação histórica. Experiência e expectativa são, nesse sentido, fundamentais para o binômio tempo/moderno, pois “são duas categorias adequadas para nos ocuparmos com o tempo histórico, pois elas entrelaçam passado e futuro²⁷”.

Trata-se, portanto, da verificação *in loco* dos condicionantes sociais que representam a síntese do experimentado como ponto de partida para a superação de

²⁶ KOSELLECK. Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à Semântica dos tempos Históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 310.

²⁷ Ibidem., p. 317.

um passado que já não consegue ser reconhecido como representante de um novo tempo. Socialmente, essa constatação repercute em ações que – dada a aproximação simultânea entre abandono e transitoriedade – almejam o controle da temporalidade em seus aspectos palpáveis. Essa apreensão revela-se no ideário circunspecto pela noção de “progresso”:

O "progresso" é primeiro conceito genuinamente histórico que apreendeu, em um conceito único, a diferença temporal entre experiência e expectativa. Sempre se tratava de superar experiências que não podiam ser derivadas das experiências anteriores, e, portanto, de formular expectativas que antes ainda não podiam ser concebidas²⁸.

As considerações de Koselleck nos são particularmente importantes, pois deixam entrever a possibilidade de reflexão na obra de Décio sob o signo da modernidade em dois momentos distintos: o do crítico que acompanha o processo de modernização e o do historiador que analisa esse mesmo processo após o seu encerramento. Modernidade teatral e modernidade social articulam-se formando, nesse sentido, o exercício que pressupõe o progresso da sociedade e, ao mesmo tempo, o articula à própria modernização das formas estéticas como determinadoras do grau de desenvolvimento e civilização de um povo. Embora esses dois esteios nem sempre tenham andado de forma paralela no Brasil – algo analisado por nós ao longo de nossa pesquisa – acreditamos que Décio, ao pensar a modernidade do teatro, anteviu o momento no qual essa possibilidade começava a se tornar realidade.

O reconhecimento dessa necessidade/possibilidade orientou, em um primeiro momento, suas críticas, tornando o exercício de reflexão sobre as formas estéticas o parâmetro capaz de conduzir os agentes teatrais por um caminho que alinhava perspectivas dispares em um mesmo projeto estético e artístico. Amiúde, se, nesse momento inicial, a própria noção de modernidade teatral encontra-se sob franca construção – capaz inclusive de delimitar um antes e um depois para o teatro –, a perspectiva crítica de Décio permite-nos resgatar os embates que permeavam o período, revelando quais interesses e disputas circundavam o projeto de modernidade teatral entre as décadas de 40 e 80.

Encerrado esse período, Décio pôde, já aclimatado enquanto professor da Universidade de São Paulo, voltar-se para o passado com vistas a lhe organizar

²⁸ KOSELLECK. Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à Semântica dos tempos Históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 317.

inteligivelmente, reordenado suas críticas teatrais mediante o processo de desenvolvimento do curso da história. Nesse momento, seus trabalhos anteriores tornaram suas próprias fontes históricas, agora transformadas em um material de pesquisa capaz de legitimar sua urdidura de enredo. O tema da modernidade assume, nesse momento, o fio condutor para sua análise, evidenciando um conceito e uma linha interpretativa que será observada ao longo de todos os textos por nós selecionados.

O moderno, dentro desse panorama, deixa de ser um conceito em aberto no processo histórico e, posteriormente, converte-se em matriz interpretativa legitimado pelas críticas e pela própria vivência de Décio de Almeida Prado no momento por ele analisado. A memória histórica da qual o historiador foi agente ativo é, sob essas circunstâncias, vitoriosa, projetando a força de sua interpretação sobre o passado e sedimentando dessa maneira quais os parâmetros necessários para a consolidação de um itinerário moderno na história do teatro no país.

Dito de outra maneira, se tornou inevitável perceber como, no momento de transição da crítica para a historiografia – ou, em outros termos, do processo vivido para o seu resgate enquanto história – ocorreu a sedimentação da ideia de modernidade, tornando possível a sua utilização enquanto referência para a organização de uma narrativa inteligível sobre a história do teatro moderno no Brasil. Isto porque, quando examinada à luz da historiografia elaborada por Décio de Almeida Prado, a memória histórica construída – assim como a demarcação dos marcos e dos fatos – possuía predomínio sobre o processo histórico, fazendo com que a análise se voltasse para esses “locais de modernidade” já sedimentados, cristalizando assim os pontos de partida para a construção de uma reflexão que conseguisse articular em torno desses locais a explicação sobre o desenvolvimento da modernidade no teatro. Os fatos, portanto, transformaram-se nos ganchos sob os quais a interpretação foi elidida. Nesse momento, as considerações de Carlos Alberto Vesentini foram iluminadoras, pois nos permitiram vislumbrar as consequências desse movimento teórico:

Aqui, novamente, o risco de aproximar-se de uma armadilha. Do ser atraído e gravitar em torno do fato. De certos fatos, não de abstrações. Daqueles dotados da singular capacidade de, ao mesmo tempo, impor-se e iniciar um movimento de despojamento recebendo camadas interpretativas, revisões em sequência. Aparentemente relido, re-elaborado [...], ele carrega a ideia nele mesmo, como sua substância. Nesse caso, na postura do

distanciamento e do rigor, continuamos com essa ideia e a tornaríamos, o que já é sua história, um suporte, para outras interpretações²⁹.

A armadilha assinalada por Vesentini – quando colocada à prova no trabalho de Décio de Almeida Prado – possui implicações singulares para a reflexão sobre o teatro moderno no Brasil. Encerrado o processo, e tendo à frente os marcos delimitados, as análises recorreram aos fatos já previamente estabelecidos, fazendo com que a história se voltasse para o marco, e não para o processo no qual ele esteve inserido. Essa força de atração, como demonstrada por Vesentini, permite ao historiador ligar os demais eventos, relacionando-os, estabelecendo as hierarquias e legitimando as validades do discurso que pretende realizar a explicação do período abordado. Dessa forma,

A lógica e a independência da interpretação, o estatuto do fato, o próprio tratamento dado aos textos encontram-se com aquele outro conjunto e colam-se perfeitamente. A temporalidade, os agentes definidos (entrevistados como tema, motivo de reelaborações) e os fatos (ou seja, situações definidas, em que vínculos precisos ter-se-iam estabelecido) podem integrar-se tranquilamente, com aquele instrumental, num entendimento em que os tomamos pelo passado – a ser explicado e, por sua vez, tornado explicador. E a relação facilmente estabelecida entre a época e a análise posterior (obra da ciência) quando se estabelece um “real” entre o que era consciente e perceptível aos próprios agentes e aquilo fora de seu alcance, uma vez que age em outro prazo e obedece a outra lógica, pode perfeitamente dar-se as mãos com relação muito próxima, já definida pela memória³⁰.

No caso de Décio, a observação ganha pertinência ainda maior, pois o autor atuou decisivamente na construção de um modelo para a modernidade teatral, ou seja, foi um agente histórico ativo no processo. O distanciamento – entre o momento da crítica e o da historiografia – lhe permitiu realizar o balanço capaz de unir dois momentos distintos a partir da memória histórica da qual ele fez parte, conferindo-lhe legitimidade em diversos níveis (como crítico e como historiador, por exemplo). A modernidade como matriz conseguiu, ao longo do tempo, encontrar nos fatos os significados que autorizavam a sua utilização enquanto baliza, realizando assim o retorno ao passado que elaborou um discurso verificável e válido tanto pelos objetos quanto pela experiência do autor.

²⁹ VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato*: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 90.

³⁰ Ibidem., p. 163.

Justamente por esse motivo, realizamos a tarefa de localizar, no próprio processo histórico, os momentos em que a construção de um itinerário para a modernidade correspondeu às questões que foram partilhadas por Décio de Almeida Prado ao longo de sua carreira intelectual. Ao abandonarmos a modernidade como um dado pré-estabelecido e, portanto, como ponto de partida já cristalizado, recuperamos a historicidade de sua elaboração nas tensões, nos limites e nas intencionalidades dos agentes históricos que estiveram envolvidos na história do teatro no país. Posteriormente, já na análise da historiografia de Décio, esse dado nos permitiu o confronto entre o moderno(ou melhor, na construção de sua ideia) e, depois, enquanto matriz interpretativa após o encerramento do processo histórico.

Realizado esse movimento – e mediante nosso diálogo com as fontes documentais – pudemos, por fim, elaborar nossa hipótese inicial, mais tarde convertida em nossa tese central: *sob o viés da modernização do teatro nacional, a transição do discurso crítico de Décio de Almeida Prado para o discurso historiográfico esvaziou-se do seu teor reflexivo, transformando-se em uma ferramenta de legitimação estética para a história da modernidade teatral no Brasil. Em última instância, tal afirmação significa o reconhecimento de um discurso vitorioso que, permeado pela participação ativa de Décio, cristalizou no interior de seus textos uma visão que se tornou, ela mesma, a versão definitiva sobre o teatro brasileiro moderno, suplantando de suas narrativas os embates travados do processo histórico.* Por meio dessa perspectiva, organizamos nosso trabalho com vistas a perceber no próprio processo histórico as disputas, as discussões e os acontecimentos que se vinculavam a essa constatação.

No primeiro capítulo, propusemos o resgate da historicidade de Décio de Almeida Prado, buscando, em sua experiência, no processo histórico, os diálogos que possibilitaram a compreensão sobre os campos de atuação no quais o crítico estava inserido. Dessa maneira, e através da utilização dos conceitos de (Pierre Bourdieu) e *experiência e expectativa* (Reinhart Koselleck), procuramos discutir quais os embates e os posicionamentos foram tomados por Décio diante de sua formação como crítico teatral. Tal movimento foi-nos fundamental, pois nos permitiu enxergar o papel de Décio diante das disputas estéticas e políticas dentro inseridas na sociedade durante primeira metade do século XX.

Em nosso segundo capítulo, os objetos de estudo foram as críticas teatrais produzidas por Décio de Almeida Prado publicadas nos livros *Apresentação do*

Teatro Brasileiro Moderno, Teatro em Progresso e Exercício Findo. Nossa intenção foi, ao longo da análise dos textos, perceber as matrizes interpretativas utilizadas por Décio enquanto balizas para a apreciação dos espetáculos teatrais. O intuito, portanto, recaiu sobre a possibilidade de realizar o diálogo que nos permitisse enxergar nas críticas as disputas e intencionalidades oriundas das perspectivas estéticas e dos esteios sociais e intelectuais dos quais Décio foi agente ativo. Para além desse interesse, o capítulo nos possibilitou – mediante o diálogo com Hans Robert Jauss e seus trabalhos sobre a estética da recepção –, resgatar a historicidade de um modelo estético tomado como moderno e pretendido por Décio de Almeida Prado, forjando, dessa maneira, uma hierarquia para as encenações teatrais.

No terceiro capítulo, propusemos o diálogo hermenêutico com o ensaio historiográfico de Décio de Almeida Prado que versa justamente sobre a modernidade no teatral nacional. Assim, ao analisarmos *O Teatro Brasileiro Moderno*, tivemos a oportunidade de realizar o estudo que elencou os objetos, os temas e os marcos que foram selecionados como pertinentes diante de um panorama histórico que tomou por base a ideia-força de modernidade. Esse exercício buscou – a partir das discussões sobre a construção do sentido na história – perceber a temática da modernização do teatro brasileiro a partir de um modelo estético hierarquizado e sedimentado primeiramente nas críticas teatrais, sendo posteriormente transportados para a historiografia. Assim, evidenciamos a transição que, deslocando-se da crítica para a historiografia, perdeu sua força de reflexão e atuou como legitimação de uma postura, de um modelo e de uma estrutura capaz de cristalizar na história os marcos de nossa modernidade teatral.

Dessa forma, esperamos estabelecer um paralelo entre a produção crítica e historiográfica de Décio de Almeida Prado, lançando mão de um novo olhar para sua obra e contribuindo para o debate que tem como objeto o teatro e a sua incursão na historiografia sobre a produção artística no Brasil.

Capítulo I:
Décio de Almeida Prado: um crítico em formação

I. Breves considerações teórico-metodológicas

Devido à grande importância de Décio de Almeida Prado no panorama do teatro nacional – seja como crítico teatral, diretor, jornalista ou historiador –, inúmeras obras³¹ foram escritas a respeito de sua trajetória. Tais obras permitiram estabelecer um perfil biográfico e intelectual capaz de delimitar o peso e o impacto de seus trabalhos em suas áreas de atuação.

Valendo-nos dessas obras anteriormente dedicadas ao mesmo agente histórico, nossa intenção é contribuir para as reflexões já realizadas, incorporando-lhes novos temas e ideias sem perder, contudo, o viés concernente ao ofício do historiador, ou seja: resgatar no próprio processo histórico as questões que se vinculam ao nosso objeto de estudo. Com isso, há o alinhamento ao nosso *métier* e, como bem assegurou Michel de Certeau, parece-nos apropriado realizar o gesto que liga as ideias aos seus lugares de origem³², pois mediante esse procedimento será possível estabelecer a historicidade necessária para que o desenvolvimento das especificidades de nosso trabalho possam emergir com maior clareza.

³¹ Dentre os trabalhos publicados sobre Décio de Almeida Prado, merecem destaque as publicações realizadas por Ana Bernstein e a coletânea de textos organizados por João Roberto Faria, Vilma Arêas e Flávio Aguiar. O primeiro, embora traga em sua feitura o perfil mais conservador da biografia *ipsis litteris*, organiza sua urdidura de enredo sob as premissas da crítica teatral enquanto cúmplice do então nascente teatro moderno no Brasil ressaltando, assim, a importância de Décio nesse processo. A vasta gama de documentos, bem como a série de entrevistas concedidas pelo crítico à pesquisadora foram de fundamental importância para nossa pesquisa. A segunda publicação, em tom mais ensaístico, reúne uma série de depoimentos e estudos sobre Décio e sua produção intelectual. Os textos, em sua grande maioria, representam o esforço analítico de elaborar um quadro geral e reflexivo sobre as diferentes frentes de atuação em que Décio efetivamente deixou as marcas de seu posicionamento frente ao teatro nacional. Cf. BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, e FARIA, João Roberto, ARÊAS, Vilma, AGUIAR, Flávio (orgs.). *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

³² A passagem referida, já célebre entre os historiadores, ainda mantém sua validade teórico-metodológica. Examinadas junto ao nosso objeto de pesquisa, as concepções de Certeau ganham força interpretativa ainda maior. Nas palavras do próprio autor, “o gesto que liga as ideias aos *lugares* é, precisamente, um gesto de historiador. Compreender, para ele, é analisar em termos de produções localizáveis o material que cada método instaurou inicialmente segundo seus métodos de pertinência”. As implicações desse posicionamento são pragmáticas: a construção de um modelo interpretativo (crítico ou historiográfico, no caso de Décio), encontra sua validade à medida que se torna possível o estabelecimento do *lugar social* onde são realizadas as produções de sentido no campo da intelectualidade. A tarefa do historiador é, portanto, inscrever no processo histórico as tessituras que envolvem essa operação. CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 3ª edição. Rio de Janeiro: Forense, 2013, pp. 45-111.

Ao optarmos pela discussão acerca do papel de Décio de Almeida Prado na elaboração do projeto de modernidade para o teatro nacional, valer-nos-emos de recortes específicos dentro de um arcabouço maior de investigação, evitando, inicialmente, as tentações associadas aos perigos da ilusão biográfica³³. Amiúde, ela permitir-nos-á organizar nossa investigação a partir de outro caminho, aqui entendido como essencial: em que medida as experiências e as expectativas de Décio de Almeida Prado foram fundamentais para sua formação intelectual e para sua atuação para a cena teatral brasileira? Quais embates travados no campo social foram responsáveis por aglutinar perspectivas que engendraram em torno de si a tônica teórica e artística de uma época? Em relação à modernização do teatro brasileiro, qual o peso do alinhamento de Décio de Almeida Prado no projeto cultural que guarda as marcas de sua geração?

Primeiramente, esse movimento realizará o estabelecimento do diálogo entre Décio de Almeida Prado e o seu tempo, evidenciando, no próprio processo histórico, as singularidades de sua trajetória. Para tal efeito, duas linhas mestras serão utilizadas por nós: a primeira, marcada pelo campo diacrônico, tomará de empréstimo as considerações feitas por Reinhart Koselleck sobre os conceitos de “experiência” e “expectativa³⁴”; a segunda, pautada pelos aspectos sincrônicos, valer-se-á da noção de “campo intelectual³⁵” empreendida por Pierre Bourdieu. Por se tratarem de conceitos

³³ O perigo apontado por Bourdieu diz respeito à elaboração formal de um discurso narrativo que pressupõe seu feitio a ordenação dos fatos em ordem meramente cronológica buscando, posteriormente, os sentidos e as conexões entre esses acontecimentos. O pressuposto ilusório, nesse caso, é a crença no *continuum* da vida localizado a partir das noções de início, meio e fim (entendido também como finalidade alcançada), o que erroneamente pode levar ideia da vida enquanto progresso permanente. A história (de vida, ou enquanto discurso narrativo sobre o passado) trata, ademais, não das linearidades a partir das suas relações de causa e efeito, mas sim das rupturas e descontinuidades existentes na experiência localizável no tempo. Cf. BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: MORAES FERREIRA, Marieta de. AMADO, Janaina (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996, pp. 183-191.

³⁴ A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias. Algo semelhante se pode dizer da expectativa: também ela é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem. Cf. KOSELLECK, Reinhart. Espaço de experiência e horizonte de expectativas: duas categorias históricas. In: KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. de Wilma Patrícia Maas e Carlos Alberto Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, pp 309-310.

³⁵ Para Sérgio Miceli, o conceito de “campo intelectual” elaborado por Bourdieu corresponde a “um ponto de vista do qual se podia captar posições produtoras de visões, obras e tomadas de posição,

analíticos mais gerais e que adquirem significado somente quando aplicados à historicidade que é inerente ao objeto de pesquisa, acreditamos que tal recurso teórico-metodológico não acarretará prejuízos ao trabalho, pois não abordaremos ferramentas associadas ao anacronismo que comumente recai sobre o mau uso de posturas vinculadas à filosofia da história³⁶. Ao longo do capítulo – e a partir das fontes utilizadas – o posicionamento por nós adotado mostrar-se-á pertinente às nossas intencionalidades, legitimando, assim, nossas escolhas.

Desse modo, pensar o papel de Décio de Almeida Prado em seu tempo estabelecerá o olhar estendido às experiências sob as quais o agente do processo histórico construiu seu aparato reflexivo. À luz da temporalidade inerente a esse aspecto, esse diálogo relaciona o passado localizável e legitimado à possibilidade de elaboração do futuro circunspecto pela consciência de suas intencionalidades. Para Koselleck, essa relação entre passado/futuro é verificável por meio da dialética entre o experimentado e as expectativas em torno daquilo que se apresenta ao longo das tomadas de posição possíveis, ou seja: “é a tensão entre experiência e expectativa que, de uma forma sempre diferente, suscita novas soluções, fazendo surgir o tempo histórico”³⁷. Adiante, essa perspectiva será fundamental para nos voltarmos para o projeto de modernização do teatro brasileiro no qual Décio estava inserido.

a que correspondiam classes de agentes providos de propriedades distintivas, portadores de um *habitus*, também socialmente constituído. O conceito basilar de “uma ciência rigorosa dos fatos intelectuais e artísticos” deveria permitir uma análise tríplice: primeiro, acerca da posição dos intelectuais e artistas na estrutura da classe dirigente; segundo, a respeito da concorrência interna entre as diversas categorias e grupos em torno da legitimidade cultural; terceiro, a construção do *habitus* como sistema de disposições socialmente constituídas de um grupo de agentes. Tais passos deveriam efetuar-se contanto que respeitassem a exigência de explicitar as margens de autonomia do campo intelectual, devido, bem entendido, às suas relações com o campo do poder”. Cf. MICELI, Sergio. Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura. In: *Tempo Social*, v. 15, nº 1, São Paulo, Abril de 2003, p. 65.

³⁶ A utilização das reflexões gestadas no campo da sociologia por historiadores é um hábito por vezes frequente, uma vez que os objetos (guardadas as suas particularidades) possuem similitudes. Não é nossa intenção realizar aqui a discussão acerca das contribuições do campo sociológico para a história, embora seja necessário ressaltar as reflexões que autorizam as nossas escolhas. Nesse sentido, as considerações de Roger Chartier sobre essas aproximações são pertinentes, pois em nossa pesquisa se tornaram fundamentais. Especificamente sobre Bourdieu, Chartier aponta que “parece ser essa uma lição essencial do trabalho de Bourdieu: sempre pensar as relações que podem estar visíveis nas formas de coexistência, de sociabilidade, ou de relações entre indivíduos, ou ainda de relações mais abstratas, mais estruturais que organizam o campo – conceito essencial, nesse sentido – da produção estética, filosófica, cultural, num momento e num lugar dados. Os campos, segundo Bourdieu, tem suas próprias regras, princípios e hierarquias. São definidos a partir dos conflitos e das tensões no que diz respeito à sua própria delimitação e constituídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que são seus membros”. Para as nossas intenções, essas considerações serão fundamentais. Sobre o assunto, conferir: CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a história. *Topoi*, Rio de Janeiro, set. 2001, pp. 181-185.

³⁷ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. de Wilma Patrícia Maas e Carlos Alberto Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 313.

A partir dessas premissas, é pertinente o exame das esferas sociais nas quais Décio de Almeida Prado estabeleceu sua formação como crítico teatral e historiador. Esses espaços foram importantes dentro do quadro de transformações sociais em que a ruptura com o passado instituído no campo das artes cobrou de uma geração – aquela em torno da formação da própria Universidade de São Paulo – o posicionamento capaz de superar, em termos intelectuais, a tradição observada tanto nos fazeres artísticos quanto em suas análises posteriores.

O campo intelectual é, portanto, o local de gestação das ideias em consonância com os interesses dos grupos sociais envolvidos na disputa pela legitimação de determinado crivo crítico. Segundo Bourdieu, esse olhar consiste em entender o campo intelectual da seguinte maneira:

[...] (por maior que seja sua autonomia, ele é determinado em sua estrutura e em sua função pela posição que ocupa no interior do campo do poder) como sistema de posições predeterminadas abrangendo, assim como os postos de um mercado de trabalho, classes de agentes providos de propriedade (socialmente construídas) de um tipo determinado. *Tal passo é necessário para que se possa indagar não como tal escritor chegou a ser o que é, mas o que as diferentes categorias de artistas e escritores de uma determinada época e sociedade deveriam ser do ponto de vista do habitus socialmente construído, para que lhes tivesse sido possível ocupar as posições que lhes eram oferecidas por um determinado estado do campo intelectual e, ao mesmo tempo, adotar tomadas de posição estéticas ou ideológicas objetivamente vinculadas a essas posições*³⁸ (grifo nosso).

Essas observações iniciais são valiosas, pois, ao longo de nossa pesquisa, tornou-se inevitável a reflexão sobre os espaços de circulação frequentados por Décio de Almeida Prado. O que emerge dessa escolha metodológica ressalta a participação ativa do crítico nos meios intelectuais que se converteram em importantes locais de produção e reflexão cultural no país, sobretudo, após 1930.

Com efeito, elegemos, a princípio, quatro núcleos de investigação para a articulação de nossos interesses. O primeiro diz respeito aos anos iniciais da formação de Décio de Almeida Prado, constituindo-se no primeiro contato mais próximo com os artistas e intelectuais modernistas de 1922, assim como sua presença no debate em torno do marxismo-leninismo/stalinismo que vigorava no período. É também nesse momento que suas relações pessoais com o amigo Paulo Emílio Sales Gomes possibilitam as primeiras incursões no campo da crítica de arte, sobretudo, após a

³⁸ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 190.

publicação da revista *Movimento*, em 1935. Resultado das pretensões de Paulo Emílio, o periódico se tornaria o ponto de diálogo entre os precursores da estética modernista e a nova geração de pretensos críticos que, embora estivessem dispostos a assinar a identidade de num novo movimento, não se furtaram do debate com seus antecessores.

O Segundo momento por nós elencado diz respeito aos anos de formação acadêmica de Décio de Almeida Prado. Integrante das primeiras turmas que frequentaram a recém-inaugurada Universidade de São Paulo, o historiador teve em sua formação o contato com os professores integrantes da chamada *Missão Francesa*. Responsáveis por criar o escopo teórico-metodológico que impregnaria a identidade dos cursos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFLC-USP), esses docentes tornar-se-iam as bases iniciais da renovação da produção intelectual compartilhada por Décio de Almeida Prado. Essa matriz, portanto, repercutirá adiante nas escolhas tomadas pelo crítico.

O terceiro momento, embora mais curto, realiza um esboço sobre os primeiros aprofundamentos de Décio no ambiente teatral, seja como ator, seja como espectador privilegiado. Devido a uma série de viagens realizadas à Europa e aos Estados Unidos, foram-lhe apresentados os bastiões das concepções teatrais modernas no período. Nesse instante, o contato efetivado ainda pairava sob o olhar do espectador, mas o impacto das encenações deixariam referências em sua concepção sobre a cena teatral. Esse curto período de viagens (entre 1939 e 1941) seria uma espécie de interlúdio no processo de integração de Décio de Almeida Prado ao cenário do teatro brasileiro.

Por fim, esboçaremos a análise inicial da importância preconizada pela revista *Clima*, periódico no qual Décio inicia sua carreira como crítico teatral. Fruto do esforço de renovação da produção intelectual sobre a produção artística, o periódico seria responsável por firmar toda uma geração de críticos que ficaria marcada pela ruptura com os antigos padrões analíticos que até então vigoravam no Brasil. Vale ressaltar que a revista *Clima* possibilitou aos seus membros o pontapé para a consolidação de um espaço de atuação marcando a identidade de uma época pautada pelo ideário de modernização das práticas culturais e de suas respectivas críticas. Coube a Décio, nesse interim, o papel de fundamentar essa proposta no meio teatral.

Cabe-nos aqui uma última ressalva: dados os nossos interesses, optamos por analisar as estratégias de atuação de Décio de Almeida Prado como crítico teatral no

jornal *O Estado de São Paulo* (especificamente na seção referente ao *Suplemento Literário*) e como professor na Universidade de São Paulo nos capítulos específicos sobre sua produção crítica e historiográfica do autor. Esse movimento possui duas justificativas: primeiramente, acreditamos que o diálogo mais rente entre a produção de seus textos e seus espaços de elaboração serão mais eficientes para a averiguação de nossas hipóteses. A segunda justificativa é de ordem estrutural: devido a dimensão da discussão, incorreríamos no risco de apresentar um capítulo sobrecarregado e, ao mesmo tempo, superficial em relação às abordagens. Por esse motivo, pareceu-nos uma melhor alternativa para a realização do movimento dialético, integrando o campo intelectual à sua produção.

II. Primeiras incursões pelo mundo da crítica: os anos iniciais

A trajetória intelectual de Décio de Almeida Prado inscreve-se – pelo menos em termos conceituais – como partidária do processo histórico que é marcado pelo que Raymond Williams definiu como aspectos socialmente ligados às bases dominantes, residuais e emergentes³⁹. Em meio às transformações oriundas das agitações políticas que levaram Getúlio Vargas ao poder, em 1930, os anos iniciais da formação de Décio são frutos, em sua essência, das questões implícitas nos processos de transitoriedade que marcaram a primeira metade do século XX. Décio, ao rememorar a década de 30, afirmou:

Não sei se estou sendo saudosista. Como não sei também se não o estou sendo ao considerar 1930 uma data-chave, uma virada histórica para quase todos os setores da vida brasileira. Caía a República Velha, que só soube que o era ao estatelar-se no chão. Despencava a economia cafeeira e, com ela, todo um quadro político. O cinema começava a falar, a cantar, acostumando os ouvidos nacionais a sons e ritmos do inglês americanizado. O rádio impunha-se como a primeira entre as diversões de massa. Na

³⁹ Williams, ao estabelecer as relações existentes entre esses três conceitos, propõe um análise social da cultura estabelecida pelos aspectos que tangem as transformações observadas a partir do processo histórico criado por seus movimentos e tendências. Desse modo, os traços dominantes são verificados como processos reais no interior de uma sociedade. À medida que estabelecem referências e caracterizam a produção de uma época, podem ser analisados não como um dado estático, mas sim como o resultado das tensões e disputas localizáveis no interior das produções culturais de sentido. É justamente por esse motivo que o residual – entendido como elemento cultural ativo no presente, embora produzido no passado – e o emergente (novas práticas, valores e relações constantemente criadas) se articulam como instâncias significativas no engendramento e delimitação de determinantes culturais de um dado momento. Cf. WILLIAMS, Raymond. Dominante, residual, emergente. In: *Marxismo e Literatura*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, pp. 124-129.

literatura, o modernismo paulista, ou marcadamente urbanizado, celebrando o automóvel e a velocidade, ou mítico, buscando as raízes primitivas da nacionalidade, cedia lugar, com vantagem para o leitor comum, ao regionalismo rural do Nordeste, mais próximo das realidades econômicas brasileiras e mais distante das vanguardas artísticas europeias⁴⁰.

Embora receoso, Décio – ao rememorar e estabelecer 1930 como marco – procurou evidenciar as singularidades que delimitaram o marco político como balizador do passado que paulatinamente cede lugar às mudanças verificáveis na vida cotidiana. Entrelaçando questões do plano nacional e internacional, o que emerge do discurso realizado pelo crítico assenta-se sob o reconhecimento da modernidade como elemento específico da época. O caráter urbano, associado ao surgimento de novas correntes estéticas, imbricam-se no espaço que opõe a cidade ao ambiente ruralizado do anos anteriores. Nota-se, na fala do crítico, a dicotomia entre passado/futuro, expressa pelo ordenamento dos elementos que configuram a passagem do ambiente em declínio para a ascensão de novos modos de vida, típicos dos espaços urbanos em desenvolvimento.

Especificamente em São Paulo, essas observações tornam-se ainda mais contundentes. Passados pouco mais de trinta após o fim do século XIX, a capital paulista havia ultrapassado a marca de 1 milhão de habitantes e se vangloriava de ser a cidade que mais crescia no mundo, dando-lhe o ar de metrópole⁴¹. Os efeitos desse rápido crescimento produziram sua identidade peculiar: o descompasso entre o vertiginoso processo de desenvolvimento e a presença ainda não superada de esteios oligárquicos formavam a paisagem contrastante e profundamente contraditória⁴² de sua composição social, urbana e arquitetônica.

⁴⁰ PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 109.

⁴¹ Cf. MORSE, Richard. *Formação histórica de São Paulo (Da comunidade à metrópole)*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970, pp. 380-381.

⁴² Roberto Schwarz apontou esse processo de transitoriedade em seu ensaio intitulado “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. Ao analisar o poema “Pobre alimária”, de Oswald de Andrade, o autor recupera as relações existentes entre as transformações do espaço urbano paulista (representado pelo bonde, símbolo da modernidade) e o espaço de experiência do poeta modernista na composição de um panorama contraditório e contrastante do Brasil nas primeiras décadas do século XX. Segundo Schwarz: “A cidade em questão é adiantada, pois tem bonde, atrasada, pois há uma carroça e um cavalo atravessada em seus trilhos. Outro sinal de adiantamento são os advogados e os escritórios, embora adiantamento relativo, já que o bonde só de jurisconsultos sugere a sociedade simples, o leque profissional idílica ou comicamente pequeno. Sem esquecer que o progresso requeria engenheiros, o que neste sentido, corrente até hoje, o batalhão de bacharéis está na contramão e aponta para o “lado doutor, o lado citações, o lado autores desconhecidos”. O progresso é inegável, mas a sua limitação, que faz englobá-lo ironicamente com o atraso em relação ao qual ele é progresso, também”. Cf.

Claude Lévi-Strauss, por ocasião de sua chegada ao Brasil em 1935, ofereceria um olhar pouco lisonjeador sobre a cidade. Estendendo sua observação para os aspectos estéticos contidos nos elementos urbanísticos e arquitetônicos de São Paulo, a interpretação do jovem antropólogo não abarcou a generosidade saudosista empreendida por Décio. A respeito do processo de urbanização da cidade, Lévi-Strauss assim definiu suas impressões:

(...) os novos bairros nem sequer são elementos urbanos; são brilhantes demais, novos demais, alegres demais para tanto. Mais se pensaria numa feira, numa exposição internacional construída para poucos meses. Após esse prazo, a festa termina e esses grandes bibelôs fenecem: as fachadas descascam, a chuva e a fuligem traçam seus sulcos, o estilo sai de moda, o ordenamento primitivo desaparece sob as demolições exigidas, ao lado, por outra impaciência. Não são cidades novas contrastando com cidades velhas; mas cidades com ciclo de evolução curtíssimo, comparadas com cidades de ciclo lento. Certas cidades da Europa adormecem suavemente na morte; as do novo mundo vivem febrilmente uma doença crônica; eternamente jovens, jamais saudáveis, porém⁴³.

Na continuação de suas impressões, o antropólogo ressalta o caráter aparentemente virtualizado das edificações, dando-lhes um aspecto irreal, “como se tudo aquilo não fosse uma cidade, mas um simulacro de construções edificadas às pressas para atender a uma filmagem cinematográfica ou a uma representação teatral⁴⁴”. A urgência na adequação, o ritmo acelerado das construções – assim como sua inerente efemeridade – denotavam para Lévi-Strauss o ritmo singular de apropriação das novidades arquitetônicas e o seu contraste com o abandono daquilo que imediatamente passou a ser considerado ultrapassado. Para o antropólogo, pouco interessado nos marcos de ruptura com o passado, a superficialidade erigida era senão a identidade de uma sociedade que “passou da barbárie à decadênciia sem conhecer a civilização⁴⁵”, repercutindo na falsa sensação de desenvolvimento e modernidade.

Ainda sobre o mesmo período, Antonio Cândido ressaltou, especificamente no plano cultural, o momento como pertencente ao nascimento e difusão de novas ideias. Assim como Décio de Almeida Prado, sua análise delimitou o caráter de marco contido em 1930. Contudo, sua investigação recaiu sobre o reconhecimento da

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 13.

⁴³ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 29.

⁴⁴ Ibid., p. 31.

⁴⁵ Ibid., p. 26.

continuidade existente entre as novas propostas estéticas e o movimento modernista de 1922:

Quem viveu nos anos 30 sabe qual foi a atmosfera de fervor que os caracterizou no plano da cultura, sem falar de outros. O movimento de outubro não foi um começo absoluto nem uma causa primeira e mecânica, porque na história não há dessas coisas. Mas foi um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova. *Neste sentido foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um "antes" diferente de um "depois". Em grande parte porque gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões. A este aspecto integrador é preciso juntar outro, igualmente importante: o surgimento de condições para realizar, difundir e "normalizar" uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes e inúmeras mudanças*⁴⁶. (grifo nosso)

As três observações iniciais revelam – para além de suas complementaridades – o campo aberto das possibilidades que permearam o país após 1930. Do ponto de vista governamental, as mudanças ocorridas marcaram o fim da República Oligárquica, significando a ruptura com o antigo modelo hegemônico que dominou as práticas políticas no país desde o início do século XX. Embora não estivesse totalmente apartada do poder, a elite cafeeira paulista (ainda abalada pela crise econômica de assolara o mundo em 1929⁴⁷), passou a dividir o cenário nacional com novos grupos sociais que paulatinamente redefiniam os espaços de atuação política e econômica no Brasil.

O então provisório governo de Getúlio Vargas assumiu a tarefa de articular os distintos interesses que se manifestaram em torno do movimento que culminaria na tomada do governo federal pelos blocos alinhados à Aliança Liberal. Entre industriais, partidários do movimento tenentista, cafeicultores e as novíssimas classes médias urbanas, a amplitude das mudanças implicou no reconhecimento de um novo momento, agora aberto às disputas e à legitimação de posturas que encontraram o terreno propício para suas realizações. Culturalmente, o período foi revelador: embora mantivesse o diálogo com antigas concepções estéticas – resultado do impacto causado pela Semana de Arte Moderna, em 1922 – as aspirações recaíram sobre o alargamento das possibilidades de redimensionamento estético. Dito de outra maneira,

⁴⁶ CANDIDO, Antonio. *A Revolução de 30 e a cultura*. São Paulo: Novos estudos, 1984, p. 1.

⁴⁷ JÚNIOR, Caio Prado. Expansão e crise da produção agrária. In: *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2008, p. 225-257.

não se tratou do resgate irrestrito do passado, mas sim da definição de um *modus operandi*, sublinhando o estágio das novas produções em relação à centelha criativa dos anos anteriores.

Assim como Antonio Cândido e Lévi-Strauss, Décio foi espectador privilegiado desse período. Pertencente ao núcleo que se posicionou de forma favorável aos desdobramentos da “Revolução de 1930”, o universo transitado pelo crítico ainda na juventude orbitou em torno do tripé política/cultura/intelectualidade. Seu pai, Antônio de Almeida Prado, médico por formação e posteriormente professor universitário, participou efetivamente das disputas políticas que resultariam da República Oligárquica. No campo político, possuía vínculos pessoais com Júlio de Mesquita Filho⁴⁸, um dos membros fundadores do Partido Democrático (PD) – dissidência partidária que atuou no combate ao oligárquico Partido Republicano Paulista (PRP) – que, além disso, fazia parte do grupo detentor do jornal *O Estado de São Paulo*. Assim como Júlio de Mesquita Filho, Antônio de Almeida Prado era pertencente aos membros de uma nova elite urbana e liberal que assumiu a oposição às práticas governamentais que se desenrolaram no país desde a instituição da “política dos governadores” durante o governo Campos Sales. O posicionamento político da família de Décio repercutiria, mais tarde, em diversas frentes de atuação na sociedade. Face à derrocada das oligarquias tradicionais em 1930, a ala liberal associada ao Partido Democrático encontrou novo empecilho à sua consolidação como classe dirigente em São Paulo, visto que o governo provisório de Vargas havia nomeado João Alberto Lins de Barros como interventor do Estado, contrariando as expectativas de tomada do poder pelo grupo criado em torno dos pedebistas. O fato, que culminaria na “Revolução Constitucionalista de 1932”, tornar-se-ia em um marco decisivo para os ditames políticos e intelectuais do país: reconhecida a derrota no

⁴⁸ Aqui nos cabe uma observação importante: Júlio de Mesquita Filho possui um papel fundamental na trajetória de Décio de Almeida Prado. O “Dr. Júlio”, como era conhecido, fazia parte da família Campos Sales por via materna. Sua mãe, Lucila Cerqueira César era sobrinha de Manuel Ferraz de Campos Sales (1841-1913), presidente do país entre 1898 e 1902 e um dos primeiros acionistas do jornal *O Estado de São Paulo*. Seu pai rompera politicamente com a família Sales por discordar da então instituída “política dos governadores”. Júlio de Mesquita filho herdara essa oposição política: em 1926 contribuiu com a formação do Partido Democrático, deliberadamente criado para fazer frente ao Partido Republicano Paulista, apoiando a Revolução de 30. Após da tomada do governo federal por Getúlio Vargas, presenciou o não cumprimento das promessas realizadas pelo então presidente provisório, iniciando o movimento que repercutiria na Revolução Constitucionalista de 1932, no qual exigia-se a elaboração de uma nova Carta Constitucional para o país. Derrotado, fora exilado por Vargas, permanecendo em Portugal até o final de 1933, quando retorna ao Brasil. Em 1934 participa da fundação da Universidade de São Paulo (USP) junto com seu cunhado, Armando Salles Oliveira parte da construção de um projeto de vanguarda intelectual e política para São Paulo.

plano político, coube aos paulistas a redefinição de seu papel na intervenção social, orientando se por meio do viés intelectual na formação de uma nova elite letrada no Brasil⁴⁹.

Orquestrada em torno da família Mesquita, a criação da Universidade de São Paulo, em 1934, representou a guinada rumo ao projeto de efetivação do poder a partir da construção de um novo itinerário acadêmico, alinhado à modernização das práticas de pesquisa e vinculado às tendências europeias em voga no período. Nesse interim (dada a indicação de Júlio de Mesquita Filho), coube a Antonio de Almeida Prado o cargo de diretor da então recém-criada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL), na qual Décio de Almeida Prado faria parte do corpo de alunos regulares nos anos seguintes.

Décio, sob esse olhar, foi o filho de uma elite assentada sobre o processo de reestruturação dos papéis políticos e culturais que emergiam no espaço de disputa causado pelo desmonte do aparato político proveniente da República Velha. Desvincilhados em sua maioria dos esteios tradicionais, coube a esse grupo orientar-se em torno de novos espaços de atuação criando alternativas de ocupação dos espaços de poder. O chamado grupo do *Estado* – agentes sociais gravitaram em torno da família Mesquita – representam essa manobra, realizando uma dupla interferência: utilizavam ao mesmo tempo das relações de parentesco e da posição social para se estabelecerem como camadas dirigentes. Assim, essas alianças também moldaram elementos da cultura, seja pelo fomento de uma mídia jornalística, seja pelo viés intelectual e artístico. Para Sérgio Miceli,

O êxito comercial desse órgão está na raiz da diversificação das atividades do grupo Mesquita, que, tendo-se pois convertido numa facção partidária, pode assumir a liderança das sucessivas frentes de oposição ao comando perrepista. A posição de força relativa de que o chamado “grupo do *Estado*” dispunha como baluarte do “liberalismo” oligárquico é, portanto, indissociável de sua condição de empresários culturais. [...] Nas condições da época, a atuação do grupo é, de fato, o exemplo contundente das margens de manobra de que poderia dispor uma facção da classe dirigente cujos trunfos políticos provinham do mando exercido em instâncias de produção cultural⁵⁰.

⁴⁹ Cf. GOMES, Ângela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: SCHWARCS, Lilia Moritz (Org.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Vol. 4, São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 518.

⁵⁰ MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 90-91.

As nuances exploradas por Miceli são pontuais, pois examinam as proximidades que integram o projeto institucional no qual a família de Décio estava inserida. Ademais, entrevê-se que as tendências políticas e culturais assumidas por essa camada atuaram em sentido mais amplo, estendendo-se para o domínio das produções de sentido sobre a realidade, assumindo a representação dos interesses vinculados à burguesia liberal, urbana e modernizante que se destacava na capital paulista.

Contudo, e embora vinculado às classes dirigentes que pouco a pouco disputavam seu espaço no cenário político nacional, os anos iniciais da formação de Décio de Almeida Prado encontrariam ainda outras influências basilares. Nesse sentido, e ao longo dos anos 30, houve também o contato com uma série de vertentes políticas e estéticas, inaugurando sua incursão no diálogo com os grupos modernistas, passando, inclusive pelo debate aberto com o marxismo-leninismo e o stalinismo. Em relação ao comunismo, Décio aponta que:

[...] era uma conversa muito frequente, já que um pouco antes de 1930 o famoso Plano Quinquenal tinha causado grande impressão, o plano de eletrificação da Rússia parecia uma coisa extremamente modernizante. *O meu pai achava que o comunismo iria vencer, se espalhar pelo mundo inteiro, seria uma coisa talvez penosa para nós, para nossa família para nossa classe, mas no fundo seria uma coisa mais ou menos justa*⁵¹. (grifo nosso)

Nota-se, ao mesmo tempo, o reconhecimento dos avanços causados pelo modelo leninista aplicado à Rússia, ainda que atrelado ao receio de classe por parte do grupo social no qual Décio estava incluído. A crise do setor cafeeiro no país e as medidas varguistas de controle e regulação do preço do café provocaram a incerteza de uma economia baseada no modelo agrícola de exportação que incorporava lentamente os setores de industrialização emergente. O modelo estatizante surgia, portanto, como a possível solução para a crise desencadeada em 1929, assim como a aceleração da modernização e incorporação das classes emergentes no complexo tecido das relações econômicas do país.

Integrante da emergente elite liberal e urbana, Décio de Almeida Prado ficaria circunspecto pela dubiedade de posicionamento: de um lado, a herança político-partidária em defesa da manutenção dos interesses de uma linhagem que a duras

⁵¹ Depoimento de Décio de Almeida Prado, 17/02/1978, São Paulo, Museu da Imagem e do Som, p. 11. Apud: MELO SOUZA, José Inácio de. *Paulo Emílio no paraíso*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002, p. 21.

penas tentava se firmar como representante de um novo grupo social; por outro lado, a sedução das ideias que incitavam os ânimos de uma geração ávida por mudanças significativas. No que tange o diálogo com o comunismo, a imersão de Décio no ideário marxista seria mediada pela proximidade com Paulo Emílio Salles Gomes⁵² que, desde os tempos de Liceu, tornara-se figura presente na vida do crítico.

Essas relações foram fundamentais: por meio do amigo, a familiaridade com as discussões da época ganham contornos mais precisos, estabelecendo as linhas mestras para as decisões tomadas posteriormente, tanto do ponto de vista político quanto profissional. De antemão, a opção pela tradicional área médica foi descartada por ambos:

Durante um breve período iríamos fingir que estudávamos para Medicina, não obstante a nossa inapetência pelas ciências da natureza. Eu fingia com uma certa aplicação, no limite das minhas frágeis forças. Paulo Emílio, com extrema displicênciâa. Limitou-se, a partir de certo momento, a intitular-se, ocasionalmente, “acadêmico de Medicina”, passando por cima dos horríveis vestibulares como num sonho⁵³.

A desistência de se juntarem à carreira seguida por seus pais ocorreu em meio às agitações do cenário político paulista: 1934 marcou o embate entre comunistas e integralistas na Praça da Sé⁵⁴, evidenciando a polarização ideológica face ao

⁵² Paulo Emílio Sales Gomes (1916 – 1917) foi um escritor, crítico de cinema, historiador e militante político brasileiro. Sua atuação junto à esquerda desempenharia um papel fundamental sobre a formação intelectual de Décio de Almeida Prado à medida que, em vários momentos, a trajetória de ambos se cruzaram, tanto do ponto de vista intelectual quanto profissional nas áreas de cinema e teatro. Inicialmente, Paulo Emílio foi o responsável por estabelecer o diálogo mais rente ao comunismo, projetando em Décio, para além da amizade, os debates acerca de suas convicções políticas. Mesmo diante de uma trajetória atribulada (marcada por prisões e um consequente exílio em Paris), Paulo Emílio seria peça fundamental no estabelecimento das diretrizes ideológicas que organizariam a formação do *Grupo Clima* (do qual Décio faria parte), sob o qual a revista homônima lançaria as bases da revitalização da crítica cultural nacional, elevada ao profissionalismo e ao científicismo oriundo da geração de jovens intelectuais que firmavam seu espaço na Universidade de São Paulo. Historiograficamente, seus trabalhos foram seminais na determinação de uma matriz interpretativa para o cinema nacional. Cabe-nos aqui uma importante menção: pela proximidade do tema e pelas discussões impostas no período, este trabalho é, em grande parte, tributário das discussões anteriormente realizadas por Julierme Sebastião Morais Souza, acerca da eficácia estética do discurso de Paulo Emílio sobre o cinema brasileiro. Os apontamentos feitos pelo autor sobre o crítico e historiador foram de fundamental importância para as questões por nós aqui levantadas. Sobre o assunto, conferir: MORAIS, Julierme. *Paulo Emílio Sales Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro*. Uberlândia: Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

⁵³ Depoimento de Décio de Almeida Prado, 17/02/1978, São Paulo, Museu da Imagem e do Som, p. 11. Apud: MELO SOUZA, José Inácio de. *Paulo Emílio no paraíso*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002, p. 19.

⁵⁴ O episódio, conhecido como a “revoada dos galinhas-verdes” (alusão pejorativa ao uniforme integralista) levou à morte o amigo de Paulo Emílio que o havia levado para esquerda. Cf. PRADO,

estabelecimento do Governo Constitucional de Vargas. A consolidação dos movimentos totalitários na Europa, assim como os novos rumos do governo soviético, representaram nacionalmente o acirramento das tensões entre os projetos políticos emergentes. Diante desse quadro, as posições perpetuadas por Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio seguiriam rumos distintos. Caberia ao segundo a intensificação das atividades no Partido Comunista, enquanto o primeiro se restringiria à participação mais tímida, limitando-se quase exclusivamente aos diálogos com o amigo⁵⁵.

Nesse interim, o modernismo se apresentou como a faceta estética alinhada ao posicionamento ideológico de esquerda. Entendido como o foco da modernização no campo das artes, essa tendência aclimatou-se com mais precisão em Paulo Emílio, dado sua contundente participação no debate preterido pela esquerda brasileira:

Em 1934-35, a vanguarda passava, na política, pelo Partido Comunista, e, na cultura, pela efervescência dos clubes modernistas que agitavam o meio intelectual paulistano desde fins de 1932. Paulo Emílio submeteu-se a este vórtice iniciático em que nada lhe passou a ser estranho. Tudo o que era moderno atraía sua atenção, mesmo que isso correspondesse à mistura de elementos díspares [...]⁵⁶.

O comentário é salutar, demonstrando o turbilhão intelectual no qual Paulo Emílio e Décio de Almeida Prado estavam imersos. A fusão marxismo/modernismo marcaria profundamente a trajetória de Paulo Emílio, constituindo-se na base intelectual que futuramente se tornaria a pedra de toque em sua produção crítica. O afeiçãoamento por esse nicho – símbolo de dissidência política e da modernidade artística – reflete não só as discussões sobre o caráter fundamental da produção cultural à época, mas também a reorganização dos elementos dispersos que compunham o cenário de São Paulo após a “Revolução Constitucionalista de 1932”.

Décio, assim como havia ocorrido no campo político, foi introduzido por Paulo Emílio nessas reflexões. Em 1934, surgem os primeiros contatos com os modernistas da primeira fase, nos quais já se fazia presente a assimilação, sobretudo

Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 148.

⁵⁵ Em relação ao contato com as ideias de esquerda, Décio afirmaria o seguinte: “De repente, eu notei que o Paulo Emílio estava ficando muito mais sabido em matéria de comunismo que eu. Eu senti até um pouco de ciúme. Logo ele me passou de longe. Ele passou a ler e estudar o comunismo”. Cf. MELO SOUZA, José Inácio de. *Paulo Emílio no paraíso*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002, p. 21.

⁵⁶Ibid., p. 19.

na produção literária, das temáticas voltadas para a realidade nacional, o caráter social da obra e da livre criação artística como preceitos da originalidade estética. O exemplo desse alinhamento pode ser expresso na narrativa de Décio sobre um de seus primeiros encontros com Mário de Andrade. O assunto central, capitaneado por Paulo Emílio, dizia respeito às possíveis leituras sobre a Revolução Russa e o desdobramento das vertentes marxistas que eclodiram na União Soviética após a morte de Lênin.

Eu acompanhara, é verdade, a primeira de suas incursões no terreno por nós pouco trilhado do modernismo de 1922. Fora com ele à casa de Mário de Andrade e assistira com certa emoção de iniciante a uma conversa sobre stalinismo e trotskismo em que os meus dois interlocutores – e por isso o diálogo gravou-se em minha cabeça – concordavam que se tratava de uma discórdia puramente interna, dizendo respeito apenas à Rússia e que não devia repercutir na esquerda brasileira⁵⁷.

O depoimento de Décio, e grande parte de seus escritos sobre o período, raramente fazem menção ao seu posicionamento ideológico. Na maioria das vezes, as observações versam sobre a paulatina adesão de Paulo Emílio ao Partido Comunista e, por conseguinte, à Aliança Nacional Libertadora, demonstrando sua menor participação e o pequeno – ou até mesmo inexistente - engajamento nas forças de oposição a Getúlio Vargas. A hipótese para esse dado possui raízes nos laços pessoais de Décio: seu pai, tendo assumido o cargo de diretor da recém-criada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL), pelo convite realizado por Júlio Mesquita, selou seu apoio ao projeto liberal-democrático estabelecido pela materialização da Universidade de São Paulo. Consequentemente, o fato demonstrou o apoio da família de Décio ao governo de Armando Sales de Oliveira, nomeado como interventor de São Paulo em resposta às reivindicações paulistas em 1932. Por esse motivo, Décio, provavelmente, ficou à margem do contato mais íntimo com a esquerda paulista, sugerindo seu partidarismo a favor dos caminhos políticos trilhados por seu pai⁵⁸.

⁵⁷ PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 157.

⁵⁸ Após a sua morte, foram publicados uma série de textos no jornal *O Estado de São Paulo* sob o signo de “testamento intelectual” de Décio de Almeida Prado. No compêndio intitulado *Em torno de Júlio Mesquita Filho*, três tópicos são dedicados à interpretações sobre o marxismo, o comunismo e o processo revolucionário ocorrido da Rússia. *Se a evolução sacrifica o fraco, a revolução promete salvá-lo, O mal do mundo não está na perversidade, mas na ignorância e Democracia moderna apoia-se sobre seu aparato jurídico* oferecem ao leitor a análise teórica e crítica de Décio sobre a teoria marxista, na qual o crítico faz a leitura sob a batuta da experiência pessoal, mas também elenca de

Se as opções ante o engajamento político foram diferentes para Décio e Paulo Emílio, as aproximações acerca do campo cultural demonstraram-se mais fecundas. Em 1935, ocorre a efetiva inclusão de ambos no cenário modernista de São Paulo. Por meio da gestação da revista *Movimento*, foram dados os primeiros passos rumo aos debates intelectuais que circundavam o período. Idealizada por Paulo Emílio, a proposta era apresentar a nova geração de autores que representassem a continuidade do projeto de 1922:

[...] 1935, havia sido o do nosso acesso à literatura. Terminado o ginásio, que cursamos juntos, já tendo ido por água abaixo o plano de nos tornarmos médicos como nossos pais, só nos restava fazer a nossa entrada triunfal na vida artística paulista. Conhecemos a dupla sagrada, Mário e Oswald de Andrade, fora outras divindades menores, e publicamos *Movimento*, “revista do presente que enxerga o futuro”. Embora a revista se referisse entusiasticamente aos “novíssimos”, não me recordo que houvesse mais do que dois. Um deles, o Paulo naturalmente, compensava essa deficiência multiplicando-se em meia dúzia de heterônimos, nascidos não de uma irresistível vocação à la Fernando Pessoa, mas da necessidade imediata de preencher as páginas do *Movimento* com alguns nomes inéditos, sugerindo toda uma geração ansiosa por subir⁵⁹.

A iniciativa foi fundamental para ambos. A princípio, nota-se a familiaridade de Paulo Emílio e Décio com os nomes mais destacados da primeira geração de modernistas o que, de antemão, já assinalava o possível aval para a continuidade do processo iniciado em 1922. As relações entre o presente e o passado são, nesse sentido, permeadas pela necessidade de dar voz aos novos modernistas que, assim como Décio destacou, estavam “ávidos por subir”, ou seja, demarcar seu espaço no debate em 1934-35, agora sob a tutela do marxismo-leninismo, do trotskismo e de

forma conceitual os acontecimentos que levaram à derrocada do projeto comunista após o fim da URSS. Em linhas gerais, há a oposição de Décio em relação às condutas esquerdizantes, principalmente no que diz respeito às práticas de atuação: a revolução por meio da violência, a consolidação do Estado de exceção, marcado pelo totalitarismo e ausência de participação democrática e, por fim, a falsa promessa de equivalência entre os homens, seja pelo crivo moral, seja pelo crivo econômico pois, segundo Décio, “o cotidiano do comunismo, a versão concreta de ideias generosas, em nada nos entusiasmava. Originava, quando muito, a suspensão temporária do juízo, à espera dos acontecimentos. De tantas injustiças e tantas mortes, nasceria, porventura, o novo homem? Firmamos nossa posição no Clima em torno de dois princípios: igualdade econômica e liberdade política. Alguns admitiam o recurso à violência [provavelmente em referência à Paulo Emílio], a “parteira da história”, no momento da arrancada revolucionária, porém não a sua subsequente institucionalização”. A saída, como veremos adiante, foi a opção de Décio e seus companheiros de *Clima* pela Esquerda Democrática, a ala mais branda do socialismo e de dissidência interna junto à União Democrática Nacional (UDN) durante o período do Estado Novo. Cf. PRADO, Décio de Almeida. Em torno de Júlio Mesquita Filho. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, pp. D5-D15, 27 fev. 2000.

⁵⁹ PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 109.

tantas outras tendências que, não raramente, soavam contraditórias⁶⁰. Merece destaque, na fala de Décio, a ausência dessa geração (criada virtualmente), o que refletiria no esforço de Paulo Emílio em produzir, mesmo virtualmente, uma série de autores que pudessem dar o *quórum* necessário para a existência da criação genuína, imprimindo, não só à revista, mas também à época, o caráter de novidade intelectual e artística. O processo que levou à feitura de *Movimento*, assim como de seus “autores” refletem sobretudo a tentativa de se forjar o nascimento de um novo ideário, elevando-o ao status de marco geracional. Por esse motivo, o resgate da primeira geração de modernistas (personificadas nas figuras de Mário e Oswald de Andrade) serviu, a um só golpe, para demarcar o passado (e suas permanências no presente) e o seu distanciamento por meio das pretensões que vislumbravam o futuro por meio da inovação dos temas, das orientações políticas e das reavaliações estéticas. Assim, embora haja o resgate referencial do passado, as indicações apontam para a formação de uma nova identidade, sugerida pelo próprio slogan utilizado na definição do periódico: “revista do presente que enxerga o futuro”. Para Julierme Morais,

Nesse momento de rotinização do modernismo (nesse ponto exposto no sentido mais amplo de movimento das ideias e não apenas da literatura) Paulo Emílio, já interessado por política de esquerda, também iniciara sua trajetória cultural na sociedade paulistana, idealizando *Movimento – revista do presente que enxerga o futuro*. Com tal iniciativa o autor, por um lado, flertava diálogo com a geração que havia concebido a Semana de Arte Moderna de 1922 e deixado como legado obras já canonizadas pela crítica e revistas muito bem aceitas e, por outro, paulatinamente buscava incursão sociocultural e política pelo viés da esquerda. Tal intento de inserção vinha ao encontro da necessidade de suprimir carências de orientação e moldar uma identidade, elementos fundamentais na ação prática num ambiente considerado por muitos rarefeito, elitista e derrotado politicamente em 1932⁶¹.

Décio participou do projeto de maneira bastante limitada. Ficaria com o cargo de codiretor, assinando apenas algumas resenhas sobre os livros lançados à época. O cargo institucional, que nem chegara a ocupar de fato, devido à brevidade da revista – ela durou apenas um único número – possuiu relativa expressividade, não contanto

⁶⁰ MELO SOUZA, José Inácio de. *Paulo Emílio no paraíso*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002, p. 19.

⁶¹ MORAIS, Julierme. *Paulo Emílio Sales Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro*. Uberlândia: Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2014, p. 28.

ainda com textos analíticos que repercutiriam na sua tomada de posição intelectual, assim como aconteceria com seu amigo.

Em meio à feitura da revista, Décio começou seus estudos preparatórios para o ingresso na recém-fundada Universidade de São Paulo. Recomendado por seu pai, ausentara-se de São Paulo por um curto período de tempo, permanecendo em Campos do Jordão por três meses. Durante sua estadia na cidade, pôde, mesmo a distância, manter o diálogo com o amigo sobre as diretrizes que orientariam o periódico. Em uma série de correspondências trocadas por ambos⁶², nota-se o contraste entre as posturas assumidas, no qual o tom mais sério de Décio opunha-se à sátira desmedida de Paulo Emílio. Interessado em redigir a apresentação da revista, a seguinte afirmação foi realizada:

Manifesto – V. talvez se lembre que eu queria fazer uma apresentação. Aí vai ela um pouco parecida nos estilos da Lúcia [Miguel Pereira]. No entanto é uma resposta ao dela. A minha apresentação, penso, seria mais prudente, menos arrebatada, melhor para os espíritos burgueses que a sua, não deixando de ter ao mesmo tempo um tom avançado. A sua tem a vantagem, importante no *Movimento*, de ser mais agitada, menos prudente (não sei se V. me comprehende) parecendo, mais que o meu, artigo de moço. Porque talvez eu não seja mais velho que V. mas seguramente sou mais antigo. Pelo o que eu disse creio que V. compreenderá as vantagens e os defeitos, intimamente ligados, que vejo em seu “Manifesto”. Como artigo pessoal a minha apresentação está melhor, como “Manifesto” o seu está melhor. Todo esse trecho está meio confuso mas a bom entendedor⁶³....

A apresentação enviada por Décio a Paulo Emílio assume o papel de certidão geracional. Há, durante todo o texto, a demarcação dos limites que separam a antiga geração de modernistas e os novos autores que marcam sua presença tanto pela continuidade quanto pelo originalidade das ideias. Uma das características de sua época, segundo Décio, seria o caráter de transitoriedade em relação às posturas assumidas pelos novíssimos escritores. Sem negar a importância da “velha geração” de modernistas, os escritos revelam a crítica sobre tais agentes: foram, sobretudo, um

⁶² O conjunto das correspondências trocadas por Décio e Paulo Emílio durante o período foram alvo da investigação de Lúcia Carolina Amante Aidar da Silva Teles em sua dissertação de mestrado, intitulada *Movimento em construção: correspondências entre Paulo Emílio Sales Gomes e Décio de Almeida Prado, de junho a agosto de 1935*, na qual todas as cartas foram publicadas integralmente. Cf. TELLES, Lúcia Carolina A. A. da Silva. *Movimento em construção: correspondência entre Paulo Emílio Sales Gomes e Décio de Almeida Prado, de junho a agosto de 1935*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

⁶³ Ibid., p. 76.

movimento incapaz de concretizar as suas ideias no plano prático e, na conjuntura em que se inscrevia a revista, estavam fadados à impossibilidade de se alinhar às tendências políticas do seu tempo, como o comunismo, o fascismo ou a liberal-democracia. Esse reconhecimento seria, portanto, um dos motivos pelo qual o grupo de Mário e Oswald de Andrade depositariam nos jovens a esperança de materialização das aspirações que, no passado, reduziram-se ao festejo de parte da burguesia paulista. A afirmação é explícita:

Por toda a parte, a geração “avant-guerre” reconhece que falhou, que não pode resolver nenhum dos problemas que afligem o mundo e dentro do seu ceticismo acredita, entretanto, nas novas gerações. Ainda no primeiro número do *Movimento*, Mario de Andrade, tratando de sua geração, alude a essa “horrenda, tiraníssima, martirizante incapacidade de ser socialmente” que os tornam incapazes de compreender e defender os novos credos, como o comunismo e o fascismo. Ao mesmo tempo, e é essa a tragédia, falta-lhes a convicção necessária para sustentar a liberal-democracia. Descrem ou não acreditam suficientemente na liberal-democracia e ao mesmo tempo não podem aceitar plenamente nem o comunismo, nem o fascismo, as novas tendências políticas. Daí os chamados “simpatizantes”, forma incolor, por enquanto mais ou menos neutros. Em tal situação não havia senão apelar para a mocidade. E esta, otimista, confiante em si mesma, com outra mentalidade e outras diretrizes, aceitou plenamente essa missão⁶⁴.

A urdidura de Décio exime-se do aprofundamento em relação aos temas abordados pela revista, restringindo-se ao apontamento daquilo que confere ao *Movimento* a possibilidade de situar o surgimento de um novo ideário. Não há explicitamente a menção ao marxismo-leninismo ou o stalinismo – talvez pela preocupação com a recepção da burguesia – como matriz política ou mesmo a delimitação das referências estéticas se contrapunham ao movimento anterior, assim como não há a apresentação dos novos autores. Um dos motivos, verificados posteriormente, seria justamente a ausência desse novo contingente ou, pelo menos, o reconhecimento dos “representantes” como um grupo coeso⁶⁵ e articulado a essas ideias.

⁶⁴ *Movimento em construção*: correspondência entre Paulo Emílio Sales Gomes e Décio de Almeida Prado, de junho a agosto de 1935. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012, p. 82.

⁶⁵ Em correspondência trocada com Paulo Emílio, Décio de Almeida Prado, de Campos do Jordão, em 10 de agosto de 1935, questionava o amigo: “Perdoe-me a indiscrição, mas quais são os componentes dessa famosa geração dos “novíssimos” tão falada em entrevistas e de quem o Oswald gosta tanto?” (APSG/CB, PE/CP 0044 Apud TELLES, 2012, p. 92). Paulo Emílio responderia em 21 de agosto de

A apresentação não agradara Paulo Emílio, que sugeriu a Décio a publicação do texto em um possível segundo número da revista. Dado a urgência de Paulo Emílio, a opção pelo seu “*Manifesto*” como artigo inicial seria mais contundente para momento. Seu texto, que caminhava na direção oposta ao de Décio, possuía vocação para a militância e posicionamento ideológico. Dadas as circunstâncias, pareceu-lhe sensato a opção pela postura bem definida. A esse respeito, o *Manifesto* não poupara críticas aos seus precursores, considerados por Paulo Emílio apodrecidos face à sua geração, propondo, na ordem do dia, o entrechoque de filosofias e a batalha de concepções⁶⁶. Décio demonstrara insatisfação com o tom do discurso, possivelmente, por não considerar o momento como uma ruptura abrupta, mas sim como a continuidade dos debates postos em 1922, agora cerceada por questões pertinentes à época.

Em relação aos artigos contidos na revista, outro aspecto fundamental destacava-se: era clara a intenção de Paulo Emílio em promover o estreitamento dos laços entre o marxismo-leninismo e a estética modernista⁶⁷. Chama a atenção os mecanismos utilizado por Paulo Emílio na elaboração das matrizes que compunham o *Movimento*: na ausência de um *corpus* cultural que representasse a revista, coube ao próprio autor a criação do nicho de escritores ficcionais que sintetizariam a novíssima

1935, o seguinte: “[...] tenho a dizer- lhe que somos eu, você, Paiva Dutra, Osmar Pimentel, Zucoloto, Sangirardi, Zé, Oswald de Andrade, umas meninas literatas, Paulo Afonso (que anda louco atrás de conhecimentos gerais sobre pintura desde o dia que deu uma “gafe” no atelier do ceramista Quirino da Silva) e etc. Agora, sinceramente, você sabe Décio o que é que eu considero a novíssima geração aqui em São Paulo, unicamente eu e possivelmente você. Esse trecho dessa carta deve ser guardado com grandediscrição” (APSG/CB, PE/CA 0461 Apud Ibid., p. 98). Cf. MORAIS, Julierme. *Paulo Emílio Sales Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro*. Uberlândia: Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2014, p. 29.

⁶⁶ Segundo Lúcia Carolina Teles, o *Manifesto* de Paulo Emílio “É um texto curto, apresentando as intenções políticas e estéticas que almejava a revista. No texto, destaca-se o percurso de sua elaboração: “Depois de cinco meses de planos, esboços, trabalhos, viagens, conversas, cansaço, risadas, imprecações, desânimos, alegrias, apresentamos à mocidade brasileira o primeiro número de sua revista. Sua revista sim!”; suas intenções: “A geração que nos antecedeu recua, apodrecendo. Nós precisamos avançar e ocupar os postos para os quais estamos sendo chamados por uma necessidade social de novas energias, novas concepções, novo sangue, nova moral...”; “MOVIMENTO é o entrechoque de filosofias, é a batalha de concepções”, e suas conquistas: “Neste nosso empreendimento temos o apoio intelectual e material de elementos de outra geração, que se puseram ao nosso lado”. Cf. TELLES, Lúcia Carolina A. A. da Silva. *Movimento em construção: correspondência entre Paulo Emílio Sales Gomes e Décio de Almeida Prado, de junho a agosto de 1935*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012, pp. 29-30.

⁶⁷ Embora nos seja pontualmente importante, não nos deteremos sob a análise dos artigos contido na revista *Movimento*, visto que ela operou de forma mais significante na trajetória de Paulo Emílio Sales Gomes. Nesse sentido, para um olhar mais atento às questões contidas nos artigos presentes no periódico, conferir: MORAIS, Julierme. Op. cit., 2014, pp. 26-38.

safra de intelectuais modernistas, apressando-se em dar-lhes identidade e pertinência histórica.

Surgem, assim, arquétipos que postulavam as referências sob as quais se assentavam as orientações de Paulo Emílio, como o operário judeu e filho de uma prostituta, o neto de Ruy Barbosa, o crítico teatral e o poeta da faculdade de Direito. Esses “novos homens da cultura” procuravam, em certa medida, compor um quadro amplo e significativo que seria capaz de demonstrar a existência de jovens interessados no ideário estético-político pleiteado por Paulo Emílio, realizando, como ordenamento geral, a ligação entre a velha guarda e as tendências que pretendiam serem marcos para a formação futura de uma estética da modernidade.

É que Paulo Emílio, achando provavelmente patusca (palavra de sua predileção) uma revista redigida quase do princípio ao fim por uma só pessoa, não podendo realizar o milagre da multiplicação de pseudônimos seus. Uns teriam vida efêmera, produtos de um capricho momentâneo. Pera Neto, por exemplo, era uma alusão fugaz a Pero Neto, poeta da Faculdade de Direito, e Ray Barbosa nascera apenas para ser, por um dia, neto natural de Ruy Barbosa. Hag Reindrahr (“um judeuzinho interessante, meio parecido com você”, Paulo me escrevera) ao contrário, estava fadado a possuir uma existência literária um pouco mais longa, ameaçando transformar-se num verdadeiro heterônimo⁶⁸

Com efeito, os personagens criados por Paulo Emílio transitavam entre símbolos da erudição (a menção ao civilista Ruy Barbosa é notória) e os novos integrantes da vida urbanizada que despontavam no cenário político imbuídos de poética e, ao mesmo tempo, revestiam-se de verve ideológica (o trabalhador que dedica seus poemas aos colegas de mictório da fábrica onde trabalha). Em suma, a abordagem de Paulo Emílio apresentava-se multifacetada: o flerte modernista, a consolidação de uma identidade intelectual e, por último, o posicionamento de base comunista.

Tais alternativas não passariam despercebidas por Décio de Almeida Prado. Em uma das correspondências, suas críticas apontavam para as incoerências cometidas pelo colega. A mais notória referia-se ao artigo sobre dramaturgia, no qual o personagem Joaquim Mauriti, o Quinquim, encarregado de substituir a participação de Renato Viana na seção correspondente ao teatro, teria se confundido ao estabelecer

⁶⁸ PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 158.

a função do teatro popular. Sobre a peça *Deus*, o comentário aludia ao erro conceitual da interpretação:

O artigo do Quinquim bastante fraco e exagerado. Aliás, nele o seu burguesismo fez V. cair numa bela contradição. Você, como bom comunista, escreveu: “Porque a arte deve à grande massa popular. Deve ser feita para dar alegria a essa massa e por isso deve ser, por ela, compreendida e amada”. Se V. diz isso da arte em geral, como muito mais razão deve dizer do teatro. No entanto, V. elogia, sem restrições nesse sentido, o teatro de Renato Viana, que é teatro de tese, freudiano, antipopular, feito para as elites que aguentam uma peça monótona, dialogada, porque acham interessante a tese⁶⁹.

A crítica demonstra familiaridade com o assunto, visto que, ao longo da correspondência, Décio explicitaria, a partir de suas leituras⁷⁰, o desagrado pelo texto de Renato Viana, pois o mesmo estaria longe de atingir o gosto popular, não lhe conferindo o engajamento estético e ideológico festejado por Paulo Emílio. Sobre *Sexo*, a análise fazia menção às deficiências do chamado “teatro escola” e a ausência de ação, que por si própria, poderia explicar a tese contida no espetáculo, sem a necessidade de personagens que fizessem o papel de explicar os desdobramentos da encenação. Para Décio, Paulo Emílio fizera confusão entre as distinções existentes entre literatura e teatro⁷¹. Posteriormente, “Quinquim” responderia-lhe em outra carta, na tentativa de justificar suas impressões sobre *Sexo*, a qual Décio não responderia, pois já supunha que Joaquim Mauriti e Paulo Emílio eram a mesma pessoa.

Mesmo diante de todas as divergências, o primeiro número da revista seria apresentado em julho de 1935, contando com a participação dos nomes mais expressivos da primeira geração de modernistas o que, no mínimo, sugeria o interesse pela iniciativa:

⁶⁹ TELLES, Lúcia Carolina A. A. da Silva. *Movimento em construção: correspondência entre Paulo Emílio Sales Gomes e Décio de Almeida Prado, de junho a agosto de 1935*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012, pp. 79-80.

⁷⁰ Ao longo das cartas trocadas entre os amigos, há a constante menção às leituras realizadas, versando sobre literatura, marxismo, economia e política. Merecem destaque: *Stálin, o Czar Vermelho* (Christian Windecke), *Crítica* (3 série) (Humberto de Campos), *Estudos* – 5 série (Alceu Amoroso Lima), *A crise do teatro e a sua causa* (Revista Contemporânea, número 1), *A vida de Mirabeau* (Henry Jouvenel), *Livro de San Michele* (Axel Martin Fredrik Munthe), dentre outros. Pode-se perceber que, embora a convicção de Décio sobre o comunismo fosse menor que a apresentada em Paulo Emílio, a leitura sobre o tema era constante, em parte pelo *frisson* causado na juventude paulista pela novidade teórico metodológica, assim como pelo panorama de consolidação do stalinismo na URSS. Cf. TELLES, Lúcia Carolina A. A. da Silva. *Movimento em construção: correspondência entre Paulo Emílio Sales Gomes e Décio de Almeida Prado, de junho a agosto de 1935*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

⁷¹ Ibid., p. 80.

Em fins de julho saiu *Movimento*, “revista do presente que enxerga o futuro”. A velha geração, conforme a divisão esboçada nas entrevistas, estava muito bem representada: Pontes de Miranda (filosofia), Mário de Andrade e Lúcia Miguel Pereira (literatura), Flávio de Carvalho (artes plásticas). Isso sem contar a capa de Anita Malfatti e a tradução de um documento da Terceira Internacional sobre a Revolução de 1932⁷².

De modo geral, Décio considerara a revista fraca, ressaltando que talvez houvesse pouco interesse pelo conteúdo contido em suas páginas e que, salvo o escândalo que porventura ela pudesse causar, não chegaria a despertar interesse maior no público da área. A suposição se concretizaria em meados de agosto: Nestor de Assis Ribeiro, bibliotecário do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, havia rasgado um exemplar que lhe fora enviado por considerá-la “imoral” e “dissolvente⁷³”. Paulo Emílio, encarando o incidente como misto de sucesso e galhofa, convidaria mais tarde o bibliotecário para resolver a situação em um duelo de tapas:

Um dia em Campos do Jordão, Décio recebeu de Paulo um “(...) cartãozinho rápido, escrito às pressas, com letra trêmula: ‘Rebentou um ótimo escândalo! Viva! A história é formidável! Mandar-lhe-ei os recortes seguintes.’ O motivo de tanto alvoroço era a destruição de um exemplar de *Movimento* pelo bibliotecário do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, que considerou a revista “imoral” e “dissolvente” dos bons costumes. [...] A matéria do Diário ouviu todas as partes envolvidas no caso. Depois dos estudantes e do bibliotecário, vinha uma carta de Paulo Emílio. Ela era curta, fechando o incidente com uma patuscada maior ainda: “(...) convido o Sr. Assis Ribeiro a provar ou desmentir o que disse, e, em caso contrário, desafio-o para um duelo a tapa.” A carta foi um sucesso. Jornais do Rio, como *O Globo* e *O Jornal*, reproduziram a notícia e a carta-resposta. Oswald de Andrade, de quem Paulo se aproximou em razão de *Movimento*, mandou-lhe um bilhete: “Você não tem nenhuma razão. Quem tem é o homenzinho. Ele quer fazer uma biblioteca de guarda-chuvas. Você atrapalha. Num conservatório de múmias, o menor movimento atrapalha. Quanto mais o seu que é certo. Disponha de testemunha. P.S.: se no duelo houver lugar para a Cruz Vermelha indico o Sr. Plínio Salgado⁷⁴,”

De fato, *Movimento* obteve fraca recepção, encerrando suas atividades logo no primeiro exemplar. Sua maior conquista foi estabelecer a relação mais próxima de

⁷² PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 157.

⁷³ Ibid., p. 159.

⁷⁴ TELLES, Lúcia Carolina A. A. da Silva. *Movimento em construção: correspondência entre Paulo Emílio Sales Gomes e Décio de Almeida Prado, de junho a agosto de 1935*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012, p. 80.

Paulo Emílio ao círculo de intelectuais paulistas, favorecendo sua crescente participação nos debates. A recepção do idealizador fora maior que a da própria revista e, de certa forma, firmou o nome de Paulo Emílio – assim como o mesmo pretendia – entre a nova geração aludida pelo seu *Manifesto*. Ao retornar de Campos do Jordão, Décio encontrou o amigo já próximo a nomes como os de Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Anita Malfatti, Flávio de Carvalho, Geraldo Ferraz, Vera Azevedo, Lúcia Miguel Pereira, Afrânio Zucolotto, Ângelo Sangirardi Jr., dentre outros tantos. Suas críticas passaram a contar com lugar próprio para a publicação na revista *Plateia*, de orientação marxista e, segundo Décio, com o viés populista⁷⁵.

Paralelo a isso, Paulo Emílio tentaria organizar um protótipo de clube modernista, *Quarteirão*, com a finalidade de reunir em torto de si todos os artistas, pensadores e simpatizantes do movimento em São Paulo. O clube, assim como a revista, mostrou-se infértil, não passando das reuniões institucionais para sua criação. Décio, ao se referir ao *Quarteirão*, atribuiu seu fracasso à diversidade de interesses no conjunto das pessoas arregimentadas que, segundo seu olhar, estariam mais preocupadas com suas idiossincrasias pessoais, o que impediria a unidade das atividades pretendidas pelo grupo:

A dificuldade, na prática, é que eles não possuíam as mesmas raízes e não exprimiam a mesma filosofia. Se o marxismo vinculava-se ao racionalismo, ao cientificismo, tendendo à disciplina social e a uma concepção puritana da vida, o modernismo em sua primeira versão brasileira, não desdenhava nem o lúdico, o “poema-piada”, nem o ilógico, nem o inconsciente o mágico, o mítico. Um não via com bons olhos o riso, a alegria de viver [...] o outro divertia-se com as invenções da própria fantasia, ou, no extremo oposto, com o espetáculo sempre renovado da estupidez humana⁷⁶.

A explicação para a falta de coesão expressa exatamente o movimento de transição típico do período, no qual a incorporação do marxismo distanciava-se da liberdade criativa e descompromissada dos integrantes de 1922. No entrecruzamento dos dois movimentos, a questão que emerge, do ponto de vista teórico, é, de acordo com os preceitos da produção cultural, situar qual o sentido e quais as finalidades devem possuir a obra de arte. Assim, , o frescor do marxismo, que cobra a ação prática e a intervenção social, colidiu com a vertente descompromissada de 1922 tanto

⁷⁵ PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 160.

⁷⁶Ibid., p. 161.

em relação à forma (rompendo com os padrões acadêmicos) quanto ao conteúdo (sem o aprisionamento dentro de ideologias políticas).

Nos anos 30, o entendimento sobre a modernidade passaria por todas essas questões. O desmembramento das unidades sociais, políticas e culturais da República Velha entraram em choque com a ascensão de um novo ritmo social, urbano e fragmentado. A constatação do ambiente diversificado, com múltiplos nichos sociais, alinhou-se – muitas vezes de forma irregular – à ascensão de projetos políticos voltados para o proletariado. Do outro lado, a burguesia acolhida pelo processo de industrialização nacional firmava seus passos em direção à consolidação do seu papel de dominação institucional e cultural. Se o modernismo de 1922 surgira como crítica da burguesia realizada pela própria burguesia, ela se limitou ao realizar essa tarefa de forma superficial. Na década de 30, embora o debate ainda estivesse calcado nos limites das elites dominantes, a necessidade de reflexão sobre a realidade cobrava urgência de seus integrantes como condição para as definições de uma nova etapa estética.

A geração de Décio se alinharia à segunda tendência, de cunho marxista e socializante. Primeiramente, por se tratar do fôlego revigorante que os distinguiam do grupo de 22, o que conferia certa originalidade ao movimento. Em segundo lugar, por acreditarem no papel de intervenção social possibilitado pela arte, deslocando-a da simples fruição estética. Para Décio,

Acontece que a nossa geração – e aqui também falo em meu nome – , por circunstância da idade, por ter chegado à vida literária por volta de 1935, passara quase sem transição de Eça de Queirós e Machado de Assis a Jorge Amado e José Lins do Rego. O romancismo do sofrido Nordeste é que encarnavam para nós a verdadeira modernidade, ampla, generosa, próxima do povo, ciente de suas responsabilidades sociais, sem os sestros e os maneirismos formais de 1922, sepultados em 1929, juntamente com a euforia econômica⁷⁷.

O impacto dessas escolhas recaiu sobre Paulo Emílio de forma acentuada. Devido à sua militância explícita, seria preso no final de 1935, retornando à liberdade apenas em 1937. Após o incidente, partiu para Paris, onde iniciou o aprofundamento de seus estudos sobre cinema. Décio ingressou na Universidade de São Paulo em 1936, optando pelo curso de Filosofia. Somado às experiências do período, a

⁷⁷ PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 161.

formação acadêmica se converteria no polo fundamental para seu refinamento intelectual, tanto pelo viés formal – o contato com os professores da chamada “Missão Francesa” – quanto pelos laços de amizade que repercutiriam mais tarde na formação do *Grupo Clima*, tido como responsável pela modernização da crítica cultural no Brasil durante a década de 1940.

III. O campo intelectual: a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFCL-USP)

Situada entre os acontecimentos que se seguiram à “Revolução de 30” e, posteriormente, à “Revolução Constitucionalista de 1932”, a criação da Universidade de São Paulo resguarda, pelo menos, três grandes esteios analíticos: o interesse ligado aos empresários do setor cultural⁷⁸, a reaproximação de Getúlio Vargas com o Estado de São Paulo⁷⁹ e, por fim, a elaboração do projeto de poder no campo intelectual⁸⁰. Analisados em conjunto, essas interpretações procurarão elucidar aspectos essenciais para a reflexão sobre o papel de Décio de Almeida Prado nesse contexto. Por ora, deter-nos-emos sobre a sua participação como aluno da instituição. Adiante, e no curso de nossas investigações, voltar-nos-emos para sua atuação como professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (FFLCH/USP).

Nesse sentido, as discussões acerca da criação de uma universidade em São Paulo era tema recorrente desde meados da década de 1920, momento no qual esse interesse já orbitava em torno da família Mesquita.

Em 1926, a pedido de Júlio de Mesquita Filho, Fernando de Azevedo⁸¹ – nome constante nas discussões sobre a educação no Brasil durante o período – foi solicitado para a elaboração de um inquérito sobre a situação educacional no país. O documento, publicado na íntegra no *Estado de São Paulo*, apontava as diretrizes sob

⁷⁸ Cf. MESQUITA NETO, Júlio de. Apresentação. In: FREITAS, Sônia Maria de. *Reminiscências*. São Paulo: Maltese, 1993. p. 11-12.

⁷⁹ Cf. SKIDMORE, Thomas E., FIKER, Raul. *História do Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

⁸⁰ Cf. PRADO, Maria Lígia Coelho. *A ideologia liberal de 'O Estado de São Paulo' (1932-1937)*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1974, P. 98.

⁸¹ Fernando de Azevedo (1894-1974) foi um crítico, professor, ensaísta e sociólogo brasileiro. Atuou na discussão acerca da precariedade do ensino no Brasil. Foi o fundador da Companhia Editora Nacional, além de professor catedrático do Departamento de Antropologia e Sociologia da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da Universidade de São Paulo, além de ser m responsável pela redação do “*Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*” (1932), texto seminal e que lançaria as bases para o novo modelo de educação no país.

as quais se assentavam a necessidade da formação de um centro de excelência para o nível superior. Segundo o autor, a necessidade se respaldava no reconhecimento das promovidas pelo processo de industrialização da capital paulista, o que sugeria um descompasso entre a formação de professores e alunos frente ao processo de desenvolvimento social. Posteriormente republicado em forma de livro⁸², o prefácio contido na obra é esclarecedor sobre esse aspecto:

O inquérito ou o livro em que se publicou, e que é antes de tudo o levantamento de uma situação, tem ainda esse valor documentário, de ser um testemunho sobre a evolução dos espíritos e das ideias nessa época. O que ele apanhou ao vivo, é a “mudança de atmosfera” cultural, resultante das transformações que se operavam na estrutura econômica de São Paulo, mas sem a intensidade necessária para influírem de modo decisivo na mentalidade do professorado e no aparelhamento institucional da educação. O sistema educacional, herdado da tradição, conservava ainda, por volta de 1926, uma continuidade sem ruptura, mas não sem desvios e acidentes. A perda da crença em certos valores antigos, a inquietação e o desejo de uma tomada de consciência da realidade e de planos de reconstrução já se acusam, no entanto, fortemente, na quase totalidade dos depoimentos tanto mais expressivos quanto mais se considerar a diversidade de posições ideológicas de seus autores⁸³

Alguns dos temas abordados por Fernando Azevedo são salutares. Segundo o autor, eram evidentes as transformações culturais promovidas pelo rápido processo de industrialização de São Paulo, no qual o desenvolvimento econômico ofereceu ao Estado o pioneirismo da modernização nas relações sociais e urbanas. Porém essa assertiva não correspondia com a mesma equidade no plano educacional, mantendo, por consequência, modelos de ensino que ainda estavam atrelados às antigas instâncias oligárquica tradicionais.

A criação de uma universidade corresponderia, antes de tudo, à aceleração da modernização nos seus ditames intelectuais, promovendo o alinhamento da modernidade econômica e social ao campo cultural, entendido aqui como a produção de sentido “desinteressada” sobre a realidade (em oposição às ciências práticas, marcadas pela sua aplicação pragmática). Sob esse viés, a iniciativa tomava por base um projeto de formação: era necessário, por meio da universidade, estabelecer as lideranças capazes de se converterem na elite intelectual apta para conduzir o

⁸² AZEVEDO, Fernando de. *A educação na encruzilhada*. São Paulo: Melhoramentos, 1960.

⁸³ Ibidem., p. 17-19.

processo de transição nacional, afastando-se, cada vez mais, dos esteios ligados às elites cafeeiras, consideradas atrasadas e retrógradas.

Politicamente, essa visão aproximava-se das fundamentações ideológicas partilhadas pelos membros do Partido Democrático (PD), fundado no mesmo momento em que o inquérito de Fernando Azevedo tomava as páginas do *Estado de São Paulo*. Como já assinalado anteriormente, a formação do partido contou com a participação ativa de Júlio de Mesquita Filho, em clara oposição ao Partido Republicano Paulista (PRP) e detentor do monopólio político até então. Alinhava-se, assim, a postura liberal que se estendia para núcleos políticos, culturais e educacionais da elite liberal em oposição à manutenção dos privilégios assentados sobre o oligárquico.

Visto dessa forma, o grupo em torno do *Estado de São Paulo* atuou nesse espaço de forma decisiva e em dois momentos distintos: inicialmente, devido as interesses de Júlio de Mesquita Filho – representando a dissidência do PRP – o periódico apoiaria no plano local as ações da ALN junto à derrubada de Washington Luís, esperando com isso a ascensão dos interesses vinculados à burguesia industrial. Na ação, vislumbrava-se a inserção do projeto liberal nos quadros políticos locais e regionais, o que de fato não ocorreria.

O segundo momento, após a vitória dos aliados, que repercutiu na efetivação do chamado “Estado de Compromisso”⁸⁴ minou o acesso dos grupos políticos emergentes às instâncias administrativas. A nomeação de um militar – João Alberto Lins de Barros – para o cargo de interventor do Estado seria interpretada com desagrado pelos setores da burguesia antes alinhados à Aliança Libertadora Nacional. A resposta paulista, em forma de revolução, viria em 1932, exigindo a substituição do governo provisório por outro, legitimado por ditames constitucionais. Júlio de Mesquita Filho, agora sob o comando do *Estado de São Paulo* (havia assumido o cargo após a morte de seu pai em 1927) fora um dos porta-vozes que arregimentaram o movimento constitucionalista.

⁸⁴ O chamado “Estado de Compromisso” procurou, ainda que simbolicamente, conciliar o interesse dos vários grupos sociais que apoiaram Vargas durante a revolução tentando, assim, amenizar as tensões existentes entre os setores oligárquicos, as camadas urbanas e os movimentos operários. Por outro lado, a concessão dos cargos de interventores federais aos militares ligados ao movimento tenentista – especialmente em São Paulo – significou a perda da autonomia estadual e o distanciamento dos grupos que originalmente apoiaram o presidente durante 1930. Sobre o assunto, conferir: FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 329.

Derrotados durante o processo, as tensões entre paulistas e Vargas seriam amenizadas somente pela nomeação do civil Armando Salles Oliveira para o cargo de interventor no Estado. Nas palavras de Décio de Almeida Prado, o nome fora indicado pelo reconhecimento de Armando Sales de Oliveira como um homem de boa projeção social e facilidade de trânsito nos setores políticos de São Paulo:

Getúlio, pretendendo aproximar-se dos políticos paulistas depois da revolução de 1932, pediu-lhes que fizessem uma lista com dez nomes bem aceitos por todos (foi a versão que eu ouvi naquela ocasião). Entre eles conforme aquele velho hábito seu de cooptar possíveis adversários, escolheu, para interventor federal de São Paulo, o engenheiro Armando Salles de Oliveira, genro de Júlio Mesquita, já falecido⁸⁵.

A cooptação mencionada por Décio referia-se à proximidade de Armando Sales com o Partido Democrático (PD), pois Sales era cunhado de Júlio de Mesquita Filho e, após a “Revolução de 30” e a derrota em 32, havia se convertido em oposição ferrenha ao governo varguista. A manobra realizada por Vargas esperava, nesse sentido, facilitar o diálogo com os liberais paulistas e realizar o ponto de intersecção entre as camadas dirigentes locais e os interesses do governo federal.

A criação da Universidade de São Paulo advém dessas relações: Júlio de Mesquita Filho, dada a proximidade com o governo estadual, levou a cabo o projeto de fundação de uma instituição acadêmica capaz de estabelecer o padrão de excelência frente à capacitação de professores, desenvolvimento de pesquisas de cunho científico e, sobretudo, a formação de uma elite intelectual apta a determinar os rumos da nação. Implicitamente, a justificativa respaldava-se na carência de orientação política que, ao longo das primeiros anos após a “Revolução de 30”, impediu a tomada de rédea dos quadros políticos de São Paulo pelos setores alinhados ao Partido Democrático⁸⁶.

Amplamente, tratava-se de fixar a hegemonia de uma classe⁸⁷: as subsequentes derrotas paulistas forçaram as lideranças locais a se reorganizarem em torno de um

⁸⁵ Décio de Almeida. Em torno de Júlio Mesquita Filho. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, pp. D5-D15, 27 fev. 2000, p.

⁸⁶ MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.101.

⁸⁷ Segundo Raymond Williams, o conceito de hegemonia está inserido dentro de um quadro mais amplo de relações sociais, o que torna necessário pensá-lo à luz de seus vínculos com outros dois pontos de análise: a cultura e a ideologia. Nesse sentido, o que se estabelece como hegemônico – ou as disputas pela hegemonia em si – encontra-se permeado por uma série de questões que se apresentam em constante processo de dominação e subordinação. Não são, portanto, categorias virtuais e isoladas, mas sim processos reais e vivenciados pelos agentes históricos. Por esse motivo, consideramos o processo de consolidação hegemônica como o campo de disputa para a instituição da *práxis* social,

projeto de poder que, em longo prazo, fosse capaz de instituir seus interesses como condição para o desenvolvimento nacional. Sob esse estigma, a Universidade de São Paulo representaria a vanguarda intelectual disposta a servir aos interesses burgueses, liberais, urbanos e modernizadores na consolidação desse projeto de poder. Os comentários de Maria Lígia Coelho Prado sobre as relações entre o grupo do *Estado* e a criação da USP são representativos nesse sentido:

Para o ‘O ESP’ as causas dos problemas políticos com que se defrontava a Nação (...) residiam na ausência das ‘élites intelectuais’ e a superação desses problemas só se poderia conseguir mediante o forjamento de uma nova elite à altura das necessidades do país (...) na perspectiva de ‘O ESP’ um dos fatores determinantes do caos político do país residia precisamente na ausência de uma elite intelectual, capaz de compreender os problemas de sua época e de dar a eles solução adequada. O preenchimento desse ‘vazio intelectual’ foi a tarefa que ‘O ESP’ reservou às universidades, por cuja criação desencadeou intensa campanha (...) O projeto inicial de Júlio de Mesquita Filho previa a criação de três universidades – uma ao norte, outra no centro e a terceira no sul – que seriam responsáveis pela transformação da mentalidade brasileira. Foi em função desse plano que se fundou a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da atual Universidade de São Paulo (...) Assim, a formação de ‘élites intelectuais’, capazes de discernir e equacionar os problemas brasileiros, liga-se ao desenvolvimento da consciência nacional e à própria elaboração da cultura do país. O papel que lhes era reservado, no plano político e cultural, revestia-se de suma importância, de vez que ‘O ESP’ entendia que as soluções para os intrincados problemas nacionais deveriam brotar da educação. Mesmo quando afastados do contato direto com as coisas da política, caberia a esses intelectuais – a partir da imprensa, da cátedra ou da literatura – formar e dirigir a massa inculta, forjando a ‘opinião pública’, esteio sobre o qual se assentava, na concepção do jornal, o destino político da nação⁸⁸

Guardadas as proporções, 1934 teria a função de, no campo intelectual, converter-se em marco de ruptura, a mesma anunciada pelo viés político subsequente a 1930, ou seja: deveria determinar um antes e um depois na produção acadêmica

assim como a sua interpretação. Dessa maneira, a hegemonia engloba “ [...] toda a substância de identidade e relações vividas, a uma tal profundidade que as pressões e limites do que se pode ver, em última análise, como sistema econômico, político e cultural, nos parecem pressões e limites de simples experiência e bom senso. A hegemonia é então não apenas o nível articulado superior de “ideologia”, nem são as suas formas de controle apenas as vistas habitualmente como “manipulação” ou “doutrinação”. É todo um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida; [...] Em outras palavras, é no sentido mais forte uma “cultura”, mas uma cultura que tem também de ser considerada como o domínio e a subordinação vividos de determinadas classes”. Cf. WILLIAMS, Raymond. Hegemonia. In: *Marxismo e Literatura*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, pp. 113.

⁸⁸ PRADO, Maria Lígia Coelho. *A ideologia liberal de “O Estado de São Paulo”*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1974, pp. 98-101.

nacional, simbolizando o efeito modernizador que ocupava as discussões do período demarcando, dessa forma, o passado que figuraria como a antítese do desenvolvimento urbano-industrial burguês. Em termos simbólicos, o mito do bandeirante é resignificado ao pretender unificar toda a nação a partir de um projeto civilizador, tomando São Paulo novamente como a locomotiva do progresso⁸⁹.

Foram institucionalizados, nesse período, além da Universidade de São Paulo, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, a Escola de Sociologia e Política e o Departamento Municipal de Cultura de São Paulo. Segundo Antonio Cândido, a perspectiva política que orientava a criação da universidade partia de três princípios: “(1) o saber trará felicidade aos povos, (2) este saber é aquele que veio da Europa, trazido pelo colonizador, (3) os detentores desse saber formariam uma elite que deveria orientar o destino das jovens nações⁹⁰. No *Manifesto* elaborado por ocasião da inauguração da Escola de Sociologia e Política, esses argumentos soam mais claros:

A “Escola Livre de Sociologia e Política” foi criada em 1933 sob os auspícios de um grupo de empresários, professores e jornalistas. A Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e a Universidade de São Paulo, foram criadas em 1934, com o apoio do grupo Mesquita, durante a gestão Armando Salles de Oliveira na gestão do Estado. A primeira procurou adotar um modelo de ensino e pesquisa de inspiração norte-americana e a segunda deu preferência aos modelos europeus. A contratação de professores estrangeiros visava a formação de “quadros técnicos, especializados em ciências sociais (...) de uma “elite numerosa e organizada, instruída sob métodos científicos, a par das instituições e conquistas do mundo civilizado, capaz de compreender antes de agir, o meio social em que vivemos (...) personalidades capazes de colaborar eficaz e conscientemente na direção da vida social⁹¹”

As matrizes expressas no *Manifesto* delimitam o processo elaborado em torno da criação da Universidade de São Paulo. São notórios os apontamentos sobre os principais interesses envolvidos. Primeiramente, destaca-se o grupo sob o qual o projeto é instituído, há um foco no papel da família Mesquita, que alinhada ao governo de Armando Sales de Oliveira, denotando o aparelhamento do Estado com os interesses de cunho privado. Adiante, há a constatação sobre o modelo adotado: a

⁸⁹ Sobre as questões referentes à ressignificação do bandeirante na origem intelectual paulista e sua respectiva consolidação dentro dos aparatos institucionais, consultar: FERREIRA, Antonio Celso. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1840)*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

⁹⁰ Décio de Almeida. Em torno de Júlio Mesquita Filho. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, pp. D5-D15, 27 fev. 2000, p.

⁹¹ CARNEIRO, Edílson. *As ciências sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: CAPES, 1955, pp. 16-17.

inspiração europeia, marcada pela importação de professores, assemelha-se aos princípios que, anteriormente, nortearam a própria formação do modelo modernista de ruptura estética agora redimensionado para o campo intelectual⁹². Por último, chama a atenção as justificativas da iniciativa que, aos moldes do pensamento europeu do século XIX, estabelece a distinção entre o colonizador e o colonizado, bem como a aceleração do processo civilizador que opera por meio da instrução acadêmica. A consequência, nesse caso, seria a formação da elite nacional munida da missão civilizatória, responsável pela análise e condução da nação.

Notoriamente elitista, a iniciativa percorre a consolidação do projeto burguês ao se amparar na formação na universidade e, utilizando-se dos meios de comunicação como extensão na propagação de suas ideias. Forma-se, assim, uma ferramenta efetiva de controle e disseminação do ideário ligado aos setores dominantes. A construção do saber e sua difusão - nesse caso justificada como formação cultural – elabora, hierarquicamente, a interpretação sociopolítica nacional sob duas frentes distintas: oposição ao tradicional e arcaico e, ao mesmo tempo, a modernização civilizatória. Para Antonio Candido,

A Universidade (...) nasceu realmente de um projeto político de setores esclarecidos da classe dominante, e seu idealizador, a pessoa que mais lutava, que mais tinha vontade de que houvesse uma Universidade em São Paulo, foi Júlio de Mesquita Filho. Isso foi possível quando o cunhado dele, Armando Salles de Oliveira, se tornou interventor federal, quer dizer, o homem que dirigia o Estado. Tendo os instrumentos políticos na mão, os referidos setores esclarecidos das classes dirigentes de São Paulo realizaram o projeto da Universidade, que acarretou a criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Júlio de Mesquita Filho disse mais de uma vez que eles desejavam que São Paulo, derrotado pelas armas em 1932, recuperasse a sua força através da cultura. É curioso que, numa espécie de paranoia de classe, ele compara a situação de São Paulo com a situação da França depois de derrotada pela Alemanha em 1870, como se fosse um país. Acho que esta é a versão mais próxima da realidade: um projeto político, a fim de equipar o Estado com os instrumentos culturais necessários para ele assumir em nível elevado a liderança da Federação⁹³.

⁹² Especificamente sobre esse apontamento, a afirmação de Décio é sintomática, pois reforça a construção da ruptura intelectual semelhante à pretensa ruptura artística pleiteada pelos modernistas de 1922. Segundo o autor: “Para o ensino paulista a nova escola, criada para ser o centro teórico da Universidade de São Paulo, representava um esforço de arejamento, de modernização, que não estava longe de lembrar o que, em relação às artes, significara a Semana de Arte Moderna, dez ou quinze anos antes”. Não era por acaso que Oswald rondava a nossa faculdade, em que por duas vezes tentaria entrar como professor (logo ele, o menos professoral dos homens), como também não foi por acaso que Mário de Andrade, então à frente do Departamento de Cultura municipal, recebeu tão bem o casal Lévi-Strauss”. In: PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 176.

⁹³ FREITAS, S. M. *Reminiscências: contribuição à memória da FFCL/USP, 1934- 1954*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992, pp. 35-36

O interesses apontados por Cândido foram, desde o início, próximos à família de Décio de Almeida Prado. Seu pai, amigo íntimo da família Mesquita, acompanhou toda a elaboração do projeto, tornando-se, inclusive, o primeiro diretor da FFCL-USP em 1934. Já habituado ao magistério e familiarizado com as cátedras, coube a Antônio de Almeida Prado a efetiva organização dos cursos que compunham a recém-inaugurada universidade.

O fato, relembrado por Décio anos mais tarde, apresenta, em dois momentos distintos, o posicionamento de seu pai – assim como o do grupo social ao qual ele pertencia – indícios sobre as intencionalidades contidas na criação da Universidade. No primeiro momento,⁹⁴ há a consolidação de dois aspectos fundamentais: o caráter cívico da missão civilizadora e o papel de fundador. No texto, ressalta-se a importância dada ao grupo do *Estado*, reafirmando a importância de Júlio de Mesquita Filho e Armando Salles de Oliveira:

Armando Salles de Oliveira, e Júlio de Mesquita Filho, para preencher aquele súbito vazio administrativo, lembraram-se de meu pai, que alinhava a experiência no magistério superior ao gosto pelas ideias gerais e pela literatura. Ele, por sua parte, não ignorava que não seria nada fácil instalar de uma hora para outra uma faculdade ampla e complexa como a que se planejara [...] Mas nem por isso recusou o convite, como o aconselhava talvez a comodidade pessoal, movido seja pelo sentimento de dever cívico, nele muito imperioso, seja pela amizade que o ligava aos dois fundadores da Universidade de São Paulo⁹⁵.

O segundo momento resguarda contornos de época. Ao rememorar as questões presentes do ano de fundação da USP, Décio salienta não só as intenções que se voltavam para a criação da universidade, mas também oferece um olhar sob as discussões que permeavam a iniciativa. Desse rememorar, surgem os traços ligados às impressões pessoais partilhadas por seu pai e por Júlio de Mesquita Filho. A crença no modelo de ensino superior europeu, a preocupação com a formação cultural do país surgem em primeiro plano como a tônica discursiva. Somado a essa perspectiva, aparecem delineados os posicionamentos ideológicos, marcados pela oposição aos grupos de esquerda, assim como a afirmação sobre o papel das elites sociais na missão civilizatória. Essas constatações – grosso modo – correspondem aos discursos elaborados tanto no *Manifesto* de criação da universidade quanto no inquérito de

⁹⁴ O texto fora elaborado para a homenagem prestada ao seu pai pela Faculdade de Medicina em 1989, por ocasião do centenário de seu nascimento. Cf. PRADO, Décio de Almeida. Antônio de Almeida Prado. In: *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 136-146.

⁹⁵ Ibid., pp. 138.

Fernando de Azevedo, demonstrando a sintonia entre as ideias iniciais e o discurso que, posteriormente, tornar-se-ia oficializado. Nas palavras de Décio,

Compreendo bem esse ponto de vista, que o Dr. Júlio compartilhava com os amigos, porque o vi várias vezes expresso por meu pai, Antonio de Almeida Prado [...] O tópico 2, relativo à superioridade de saber europeu, dispensava argumentação para um médico, como meu pai, que recebera, e continuava recebendo, todo o seu ensinamento, de livros e revistas europeias, com preferência, entre as línguas latinas, para o francês. Quanto ao item 3, o da missão formadora que caberia às classes altas, parece-me tratar de uma das tónicas da época, isso na melhor das hipóteses, para aqueles que tinham por mira, ainda que distante, quase a perder de vista, encurtar o imenso fosso que separa, no Brasil, ricos e pobres. Estes necessitariam de alguém que tomasse conta deles – exatamente a função atribuída às elites, que mereciam esse nome caso cumprissem tal papel⁹⁶.

Décio passou a integrar esse projeto em 1936, quando ingressou no curso de Filosofia. À época, o curso contava com o corpo docente composto, em sua maioria, por professores franceses, com pouca ou nenhuma experiência no ensino superior. A chamada *Missão Francesa* tinha a difícil tarefa de compor o quadro de professores capazes de elaborar um quadro intelectual condizente com as necessidades da instituição e que, ao mesmo tempo, pudesse criar a identidade acadêmica responsável por formar o padrão das elites responsáveis por orientar a nação rumo ao desenvolvimento social.

Quanto aos professores, destacavam-se os ainda desconhecidos Claude Lévi-Strauss e Fernand Braudel, além de Roger Bastide, Jean Maugué, Paul-Arbousse Bastide. De formações diversas, esse corpo inicial seria responsável por imprimir algumas das características que marcariam a geração de Décio de Almeida Prado.

Para a *Missão*, o Brasil foi o local de maturação de ideias e, em alguns casos, transformou-se no ponto de partida para suas pesquisas. A possibilidade de formatação intelectual em um país sem tradição acadêmica – pelo menos no sentido moderno, como pretendiam seus fundadores – permitiu aos jovens professores estabelecer o espaço de experiências e o exercício reflexivo que firmou-se como parâmetro de pesquisa. Fernand Braudel, embora alocado no curso de Sociologia, afirmou que essa característica era a marca dos chamados “países novos”. Sem a

⁹⁶ Décio de Almeida. Em torno de Júlio Mesquita Filho. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, pp. D5-D15, 27 fev. 2000, p.

consolidação de uma identidade social e intelectual, essas sociedades estariam predispostas a incorporar a tradição europeia como balizadora de suas formações. No *Anuário* de 1936, o texto de Braudel para a FFCL trata exatamente do tema. Segundo o historiador,

A sociedade brasileira é dotada de extrema flexibilidade. Seus elementos não são aglutinados, dispostos em quadros rígidos, observando ordem certa. O maior reacionário equivale sempre a um *whig* e um *whig* bem liberal. *Há uma maleabilidade espantosa da massa social, móbil, predisposta sempre a se remodelar do princípio ao fim da escala, sob quaisquer condições econômicas, talvez demasiado maleáveis, com borrascas que outras sociedades não poderiam suportar, entregue ao sopro das ideias, a todo pano, e o progresso com todas as inovações.* Na sociedade francesa, em todo tempo, um movimento contínuo – a etapa de Bourget – faz subir os elementos dos níveis inferiores para as camadas mais elevadas da sociedade, mas apenas no que é necessário para restaurar e conservar o alto do edifício, constantemente renovado, porém sempre o mesmo. Aqui, os movimentos verticais têm força de torrentes, mas se processam tanto no sentido ascensional como no do naufrágio. *Além disso, estranhas correntes horizontais arrastam o médico para o magistério, do magistério para a política, da política para as fazendas de café ou para as culturas de algodão* (grifo nosso)⁹⁷.

A constatação de Braudel toma por princípio o reconhecimento das transições que ocorriam no país à época de sua chegada. É particularmente interessante observar o estratos sociais compreendidos pela análise do historiador, pois são elencados agentes históricos muito próximos àqueles envolvidos na criação da Universidade de São Paulo. Nesse sentido, a maleabilidade apontada diz respeito às migrações dos postos ocupados pelas elites e camadas médias da sociedade que formam em torno de si o aparato e o domínio de diversos setores que, interligados, corresponderiam às classes dominantes no setor intelectual. O exemplo dado ao final da citação é sintomático: mesmo não citado nominalmente, a figura do médico que transita horizontalmente em diversos campos de atuação se assemelha à figura de Antonio de Almeida Prado, participante de todas as atividades citadas por Braudel e que, no momento de elaboração do artigo, exercia o cargo de diretor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.

Além dessa abordagem, a ânsia pelo progresso e a modernização nacional apontam para a tônica da época, na qual a necessidade de ruptura com o passado emerge como prioridade, distinguindo-se de processos mais lentos e condizentes com

⁹⁷ BRAUDEL. Fernand. Conceito de País novo. In: *Revista de História*. São Paulo, n. 146, 2002, 53-60, pp. 57-58.

as mudanças inerentes à sociedade. Nesse sentido, as constatações de Braudel sobre os países novos repercutem no projeto de gestação acelerada por camadas dirigentes como forma de controle de seus norteamentos.

A interpretação de Claude Lévi-Strauss sobre os alunos do curso de Filosofia segue o raciocínio análogo ao de Braudel. As primeiras impressões do etnólogo sobre o corpo discente descreve a ânsia pela novidade intelectual e a ausência da formação de base em relação às matrizes clássicas do pensamento ligado às humanidades. Tudo aquilo que se referia ao passado não interessava aos jovens alunos, dispostos apenas a se verterem das mais novas correntes de pensamento ou das doutrinas que surgiam em voga nas revistas de vulgarização importadas da Europa. Essa discrepância entre a sintonia com as tendências contemporâneas e o desprezo pela tradição intelectual refletia o *ethos* modernizador que imprimia ao país as marcas de uma sociedade em que passava pela aceleração forçada de seu desenvolvimento. Segundo Lévi-Strauss,

Nossos estudantes queriam saber tudo; mas, em qualquer campo que se fosse, só a teoria mais recente parecia merecer-lhes a atenção. Fartos de todos os festins intelectuais do passado, que aliás só conheciam por ouvir dizer, já que não liam as obras originais, conservavam um entusiasmo sempre disponível pelos pratos novos. No caso deles, conviria falar da moda que de gastronomia: ideias e doutrinas não ofereciam, em seu entender, um interesse intrínseco, consideravam-nas como instrumentos de prestígio cujas primícias deviam conseguir. Partilhar uma teoria conhecida com outros equivalia a usar um vestido já visto; expunham-se a um vexame. Em compensação, praticavam uma concorrência ferrenha às custas de muitas revistas de vulgarização, periódicos sensacionalistas e compêndios, para conseguir a exclusividade do modelo mais recente no campo das ideias⁹⁸.

Nesse sentido, o ideário presente na elaboração da Universidade de São Paulo apresenta-se na própria mentalidade partilhada pelos seus alunos, cujo o interesse e meta reforçam a sentimento de aceleração da modernização intelectual. Quanto aos professores da *Missão*, se a tarefa inicial correspondia à formação da matriz acadêmica com vistas à sua consolidação, por outro lado, ela também foi responsável por elaborar, desde o início, a *episteme* que orientaria a construção do conhecimento crítico sobre a realidade. Talvez por esse motivo, o texto de Lévi-Strauss para o *Anuário* de 1935 verse exatamente sobre esse tema, evidenciando as bases de sua concepção sobre a sociologia e qual a sua importância nas pesquisas voltadas para as

⁹⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 29.

ciências humanas. Tratava-se, portanto, de delimitar o quadro de atuação no espaço marcado pela ausência de um fio condutor preciso. No texto, aparecem as discordâncias do etnólogo em relação a Fernando de Azevedo, principalmente, sobre a função da Sociologia no campo das ciências sociais⁹⁹. Intitulado *A Sociologia cultural e seu ensino*, o texto sugere uma “carta de intenções” sobre a condução teórico-metodológica dos cursos ministrados pelo etnólogo, pois apresentava suas concepções acerca da cultura como objeto de reflexão social:

Por mais paradoxal que pareça a afirmação, temos razão afirmando que o objeto da sociologia não é o social, mas o cultural. O social está compreendido no cultural, como uma de suas categorias. Não representa um conjunto de fenômenos específicos. Afirmando isso, não estamos em contradição com Durkheim, muito pelo contrário. Durkheim tinha perfeitamente apreendido a especificidade do estudo sociológico, mas não concebera ainda sua extensão. Quando afirma a especificidade das relações sociais, é relativamente às relações geográficas, psicológicas, etc. Apontamos apenas a seguinte precisão a seu comentário: o caráter de especificidade não pertence ao fato social como tal, mas, na medida em que exprime um dos aspectos, é um dos “complexos” cujo conjunto constitui o domínio da cultura¹⁰⁰.

A preocupação com a cultura nos anos iniciais da carreira de Lévi-Strauss seria sentida por seus alunos brasileiros. Décio de Almeida Prado, que fora seu aluno por um ano e meio, relembra o período como a cisão do conhecimento literário superficial e a incorporação de uma reflexão sobre a cultura de um ponto de vista totalizante, abrangendo todos os aspectos que envolviam as relações do homem com a sociedade e, como consequência, sua cultura. O rompimento com as estruturas positivistas redimensionaram o foco metodológico para a análise estruturalista herdada de Durkheim e posta em prática nos anos de docência no Brasil. O sociólogo francês, utilizado por Lévi-Strauss como ponto de partida para suas reflexões no texto destacado, seria inclusive o tema da arguição sob a qual Décio foi submetido para os

⁹⁹ “Com efeito, o que delimita uma ciência não é a natureza dos fatos que ela reserva para si. Falando estritamente, todas as ciências estudam os mesmos fenômenos. A usura de uma máquina é um fato físico, já que ela exprime a capacidade de resistência de um metal; químico, se um sal foi porventura introduzido na fundição; geográfico, na medida em que o fenômeno é explicável pelo clima; sociológico, finalmente, se decorrente da ação de um *saboteur*. Uma ciência não é, pois, definível pela categoria dos fatos que ela isola, mas pelo sistema de relações onde esses fatos são suscetíveis – ao mesmo título que muitos outros – de estarem implicados. Só esse sistema constitui por sua análise um objeto específico”. Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. A sociologia cultural e seu ensino. In: *Plural*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP. São Paulo, v.19.2, 2012, pp. 129-137, p. 131.

¹⁰⁰ Ibid., p. 132.

exames de ingresso na universidade em 1936¹⁰¹. Mediado por Lévi-Strauss, impacto dessas novas interpretações que se abriam diante dos alunos nacionais ofereceu outro horizonte de conhecimento: elimina-se o homem como um mero produtor de arte, encerrado em si mesmo e apartado das questões postas no seu tempo. No lugar, apresenta-se a teia de significados constituída nas diferentes esferas sociais, remanejando a pesquisa para caminhos mais abrangentes. Para Décio:

Agora, como os mestres franceses, de filosofia e ciências humanas, abria-se ao meu espírito um outro mundo, de acesso mais difícil [...] O objeto de estudo ainda era o homem, como na literatura, mas num grau de abstração incomparavelmente maior: o homem pensado em si mesmo, pensando a sociedade, pensando o universo como um todo. O que dava um prazer imenso a mim e aos colegas sensíveis ao que se chamava antigamente de estudo de humanidades¹⁰².

Anos mais tarde, Décio retomaria as influências de Lévi-Strauss na sua formação em uma série de entrevistas concedidas à Ana Bernstein¹⁰³. Nelas, o crítico teatral apontou que o etnólogo francês havia sido o responsável por apresentar o homem como ponto de partida para as análises culturais. Dito de outra maneira, Décio teria incorporado metodologicamente a elaboração da pesquisa que toma por princípio a unidade básica das relações sociais – o próprio homem – como ponto de partida para a reflexão das estruturas mais amplas que se articulam formando, assim, a delimitação necessária para a compreensão da produção cultural enquanto objeto de estudo.

Em uma de suas entrevistas, a seguinte afirmação é realizada:

Isso, aliás, exerceu influência sobre mim, porque eu nunca empreguei, por exemplo, o método de comparação para poder elogiar um ator contra outro ator, um autor contra outro autor. Quando fazia uma comparação, era mais para esclarecer o que um, o que é outro. [...] Eu procurei sempre estudar cada tipo de teatro como ele é. Por exemplo, o teatro de vanguarda é teatro de vanguarda, o teatro comercial é outra coisa. Você não pode dizer “Eu sou contra o teatro comercial, todo ele; aceita apenas o teatro de vanguarda”. Você pode fazer isso, mas aí você não pode ser crítico de jornal. Você pode ser crítico de um grupo de vanguarda; mas, pra

¹⁰¹ Estava em 1936 prestando exames vestibulares para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, fundada dois anos antes e dirigida por meu pai. Na prova oral de sociologia (não me lembro se houve escrita) caiu um ponto que eu sabia razoavelmente bem, porque o havia estudado num cursinho feito por alunos da faculdade: Tarde e Durkheim. Falei sem interrupção durante uns dez minutos. Quando me calei, satisfeita comigo mesmo, a pergunta seca do meu examinador desconcertou-me um pouco: “Isso é tudo que o senhor sabe sobre o assunto?” Tive de confessar que era. O meu interlocutor, que eu sabia se chamar Lévi-Strauss, dispensou-me e me deu 7, que pra os severos críticos franceses era uma boa nota” Cf. PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 175.

¹⁰² Ibid., p. 175

¹⁰³ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice*: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

ser crítico de jornal, você tem que aceitar as coisas como elas vêm e ver a maneira como foram pensadas, ver se desenvolveram a ideia. [...] Quer dizer, houve aí a influência de Lévi-Strauss¹⁰⁴.

Posteriormente, e especificamente no segundo capítulo de nosso trabalho, retomaremos essa questão, examinando os limites e as validades das afirmações realizadas por Décio sobre as suas influências no momento de sua formação acadêmica. À luz dessas considerações, a contribuição do etnólogo parece ocupar um lugar de destaque na formação de Décio, embora o mesmo afirmasse não ter sido um aluno de destaque nas aulas ministradas pelo professor¹⁰⁵. De fato, essa aproximação entre trabalho sociológico e as artes vigorou como o traço de formação dos intelectuais presentes na geração de Lévi-Strauss, constituindo-se na ruptura com antigos padrões epistemológicos. A chamada “geração de recusa” procurou o estabelecimento de novas inserções no meio acadêmico, distinguindo-se das antigos pesquisadores que dominaram o pensamento intelectual até o final da Primeira Guerra Mundial¹⁰⁶. Tal interesse pode ser comprovado pela publicação, em 1935, do artigo *“O cubismo e a vida cotidiana”*, na revista do Arquivo Municipal de São Paulo.

Para Lévi-Strauss, o cubismo foi o responsável pela elaboração de uma nova visão de mundo, incorporada da vida cotidiana e a alterando significativamente. Desse modo, o cubismo cobraria da sociedade os elementos para sua significação, cabendo à cultura o mediador desse viés interpretativo:

Portanto, o artista não mais substituiria essa realidade pela perturbação afetiva que ela provoca – como fazia o impressionismo. Precisa-se, ao contrário, de toda colaboração da imaginação, do sentimento, da vida social para atingir, depois desse longo rodeio, a individualidade própria da coisa considerada [...] O cubismo vai ainda mais longe: cada objeto, considerado individualmente, não é, por si mesmo, uma disposição complexa dos elementos? Uma garrafa é uma coisa do ponto de vista utilitário; para a percepção objetiva é uma justaposição de formas, de contornos, de superfícies de sombra e luz, de manchas coloridas¹⁰⁷

¹⁰⁴ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 296.

¹⁰⁵ Ibid., p. 175.

¹⁰⁶ MASSI, Fernanda Peixoto. *Estrangeiros no Brasil: A missão Francesa na Universidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Campinas, São Paulo, 1991, p. 50.

¹⁰⁷ Lévi-Strauss, Claude. O cubismo e a vida cotidiana. Apud: MASSI, Fernanda Peixoto. *Estrangeiros no Brasil: A missão Francesa na Universidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Campinas, São Paulo, 1991, p. 139.

Vemos, nesse momento, a preocupação de Lévi-Strauss com questões relativas às formas estéticas, deslocando sua análise para o campo das representações como possibilidade de reflexão sobre a sociedade. Distanciando-se do Realismo/Naturalismo, o ponto de inflexão são os mecanismos pelos quais o cubismo tornou possível a reorganização do olhar para o cotidiano, dando-lhe novos contornos. Esteticamente, a ligação com a pintura moderna exprimia não só o reconhecimento do estilhaçamento da unidade representativa da realidade, mas também a necessidade de se repensar o estatuto da arte diante da sua inserção no social. Esse traço interpretativo – que privilegia a forma como ruptura e ressignificação – buscou, nas técnicas artísticas (e em suas permanências e deslocamentos), o diálogo com as tensões existentes no trabalho do artista.

O questionamento é muito próximo àquele travado pelos modernistas da segunda geração, já aclimatados com o furor estético causado pelo cubismo no início do século XX, mas ainda interessados na discussão acerca do papel ocupado pela arte na sociedade, seja como sua representação ou mesmo como agente modificador por meio da reflexão que ela desperta. Esse fato responde em partes o interesse dos modernistas brasileiros pela figura de Lévi-Strauss e que não se resumiu ao seu papel como professor – não havia ainda a obra consolidada que nos anos seguintes lhe daria o lugar de destaque no pensamento contemporâneo -, o que favoreceu a possibilidade do estreitamento entre o mundo acadêmico e o mundo artístico, reunindo nessas duas esferas o posicionamento em comum. Por diferentes vias, o cortejo operou como tentativa de alinhamento dessas perspectivas sendo inclusive, em alguns casos, fortuito: Mario de Andrade, por exemplo, contaria com o apoio de Lévi-Strauss e sua esposa, Dina Dreyfus, para a elaboração da Sociedade de Etnologia e Folclore, alocado no Departamento de Cultura da Sociedade de São Paulo. De acordo com Décio de Almeida Prado,

Para o ensino paulista a nova escola, criada para ser o centro teórico da Universidade de São Paulo, representava um esforço de arejamento, de modernização, que não estava longe de lembrar o que, em relação às artes, significara a Semana de Arte Moderna, dez ou quinze anos antes". Não era por acaso que Oswald rondava a nossa faculdade, em que por duas vezes tentaria entrar como professor (logo ele, o menos professoral dos homens), como também não foi por acaso que Mário de Andrade, então à frente do

Departamento de Cultura municipal, recebeu tão bem o casal Lévi-Strauss¹⁰⁸

Para Lévi-Strauss, o interesse particular pela cultura faria do Brasil o ambiente propício para a consolidação de seu trabalho, especificamente em seus estudos realizados sobre os índios bororós. Entretanto, o gosto pelos aspectos culturais abrangiam uma escala maior dentro da Faculdade de Filosofia Ciência e Letras, estendendo-se a diversos professores que lecionaram durante da década de 30 na Universidade de São Paulo. Esse traço, condizente com as aspirações do período, produziu no interior da academia o favorecimento desse viés intelectual e, como consequência, a cristalização dessa perspectiva aos seus agentes históricos.

As mesmas intencionalidades são observadas em Jean Maugué, notoriamente o mais citado entre os professores que integraram a *Missão Francesa*. Menos professoral que Lévi-Strauss (e também menos acadêmico), Maugué se voltou para a própria sociedade como ponto de partida para as questões filosóficas ministradas em seus cursos, o que levou para a academia o tom mais informal e menos científico, majoritariamente utilizado por seus colegas. A afeição pelas artes e o desinteresse pelo formalismo universitário aparecem, durante os nove anos morando no Brasil, como uma das grandes marcas de sua trajetória. Antonio Cândido, ao rememorar a importância de Maugué, salienta sua postura em relação à finalidade da Filosofia, conferindo-lhe validade na vida cotidiana como ferramenta de análise social:

Percebendo que provavelmente não poderia exigir de nós o que se exigia de um estudante francês, procurou ajustar o ensino à situação local. Dizia, por exemplo: “Quero que a filosofia lhe sirva para melhor ler o jornal, analisar melhor a política, compreender melhor o seu semelhante, entender melhor a literatura e o cinema”. Com essas ideias, se não formou filósofos, influenciou a vida intelectual de seus alunos¹⁰⁹.

O tom saudosista sobre a figura de Maugué também é encontrado nos relatos memorialistas de Décio de Almeida Prado. Assim como Antonio Cândido, o resgate da figura do professor é permeado pela afetividade e reconhecimento da importância de suas aulas na formação dos alunos do curso de Filosofia. Décio ressaltaria ainda o interesse de Maugué pelas artes em geral e sua finalidade na sociedade. Esse aspecto, segundo o crítico, teria sido fundamental para a sua formação, pois teria lhe

¹⁰⁸ PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 176.

¹⁰⁹ CANDIDO, Antonio. A importância de não ser filósofo. *Discurso*, São Paulo, n. 37, 2007, p. 9.

despertado o interesse pela arte moderna. Dessa forma, o professor aparece como uma espécie de catalizador e mediador entre a vida acadêmica e a artística, congregando em torno de si a mobilidade capaz de aproximar esses dois universos de forma coerente, tanto do ponto de vista teórico quanto metodológico.

O teor das discussões – embora muitas vezes informal – exerceu grande impacto sobre seus alunos: se por um lado a importância da arte moderna na sociedade não era em si uma novidade para os círculos frequentados pelos jovens estudantes, por outro lado a sua dimensão intelectual consolidada e legitimada pela universidade encontrou em Maugué seu grande ponto de apoio. Para Décio,

Ele tinha o interesse geral pela arte. Citava frequentemente literatura, comentava filmes às vezes, ou alguma exposição importante de arte francesa, de pintura. Maugué tinha um interesse amplo, variado. Nesse sentido, talvez tenha exercido sobre nós, da filosofia servir apenas assim, de ponto de partida para compreender o mundo moderno, a arte moderna¹¹⁰.

Para além de salientar o papel de Maugué, o depoimento de Décio reforça o foco de interesse partilhado pelos estudantes de sua geração. A compreensão da modernidade liga-se aos conteúdos apreendidos nas aulas ministradas, o que sugere o esforço interpretativo da realidade imediata e que seja, ele mesmo, pautado por elementos teóricos modernos e que atendessem às necessidades do período. Em outro momento de seu depoimento, Décio ocupa-se especificamente dessa questão: para a geração de Maugué – assim como para a sua – o marxismo e a psicanálise foram relevantes nos anos de formação:

Ele, aliás, também era marxista. Embora nunca tenha dado aula sobre [Karl] Marx, jamais. Mas, às vezes, ele fazia referências. Não era um marxista ortodoxo, pregador de doutrina. As duas bases dele, fora da filosofia, propriamente dita, eram a psicanálise e o marxismo¹¹¹.

Nesse sentido, Maugué encontrava-se no vórtice da Filosofia em que todas as áreas de conhecimento são apreensíveis pelo olhar filosófico. A abrangência de suas áreas de interesse, marcadamente pautada pelas artes, possibilitou a confecção de um modelo reflexivo que combinava as relações sociais mais gerais e os aspectos particulares do homem. Esteticamente, a metodologia significou a tentativa de

¹¹⁰ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice*: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 293.

¹¹¹ Ibidem., p. 293.

compreensão da sensibilidade artística e suas implicações na representação da realidade vivida.

Ao analisar o programa de curso elaborado pelo professor em 1936, essas constatações ganham contornos mais precisos. O curso idealizado por Maugué priorizava, em seu primeiro ano, temas voltados para a Psicologia, com destaque para o aprofundamento das questões referentes aos sentimentos, às sensações e às emoções. Há dois tópicos específicos nos quais são apresentados os nomes de Freud e Max Scheler como balizadores da disciplina. No que tange à Filosofia propriamente dita, interessava ao professor as discussões contemporâneas e a utilização da tradição filosófica apenas pontualmente e quando algum assunto específico cobrasse a tomada dessa posição. Dentre os nomes majoritariamente citados, aparecem os de “Sócrates, Platão e Aristóteles, depois Kant, Hegel, Marx, Freud, Max Scheler, Alain, Bergson, Merleau-Ponty e Sartre¹¹²”.

Do ponto de vista estético, a síntese das escolhas realizadas por Maugué podem ser observadas nas palavras de Antonio Cândido, principalmente sobre os trabalhos aplicados pelo professor. Partindo da análise literária, os temas apresentados nas aulas emergiam do diálogo com a obra a partir do movimento dialético. Longe da reflexão sobre a teoria pura, cobrava-se o empenho na produção do conhecimento substancial. As correntes filosóficas, portanto, eram instrumentalizadas, distanciando-se do solilóquio reflexivo:

Cheguei lá, primeiro dia de aula, o Maugué disse o seguinte: “eu vou dar um curso sobre a Teoria das Emoções, quem não leu Crime e castigo, de Dostoevski, e Hamlet, de Shakespeare, não precisa entrar nesse curso. Levei um susto, isso não fazia sentido. Ele nos deu como tema para o primeiro trabalho: “comentar esses dois versos de Alfred Musset: “*L'homme est un apprenant, la douleur est son maître, nul n'a vécu tant qu'il n'a pas souffert*”. Eu fiz uma prova estritamente científica, eu mostrei que a dor tinha uma realidade maior do que o prazer porque o prazer não tem localização num ponto, o prazer é difuso. [...]. Escrevi isso lá. Ele deu 6, uma nota muito baixa. E escreveu com tinta vermelha assim: “você não vai me convencer que na sua idade você tem mais formação científica do que literária, portanto porque é que não fez um comentário literário? E sapecou um 6. Ele era um professor

¹¹² SOARES CORDEIRO, Denilson. *A formação do discernimento: Jean Maugué e a gênese de uma experiência filosófica no Brasil*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 110.

completamente diferente. [...] Era um curso fascinante, eu nunca tinha visto um negócio daquele¹¹³.

Nota-se, portanto, que a intenção de Maugüé não estava associada à formação de filósofos – algo já esboçado no seu texto para o anuário de 1936 da Faculdade de Filosofia –, mas sim à construção de um modelo capaz de tornar a Filosofia um instrumento para a elaboração de análises críticas sobre a realidade. O campo das artes aparece como o foro privilegiado para esse movimento, à medida que permite o estudo das questões levantadas pelo professor com os temas elencados para suas aulas.

Para Denilson Soares Cordeiro¹¹⁴, a opção de Maugüé estava vinculada à finalidade de formação, o que responderia todo o caminho traçado pelo professor na desconstrução das superficialidades intelectuais anteriores à criação da Universidade de São Paulo. Ademais, essa formação corresponderia não só às suas atribuições formais e educacionais, mas também à elaboração de um sistema teórico capaz de responder aos problemas que eram particulares ao Brasil. Esteticamente – embora outros professores da *Missão* tivessem interesse pelo tema – os apontamentos de Maugüé foram preferencialmente internalizados por seus alunos, formando a base teórico-metodológica que se tornaria o ponto de partida para ampliação e renovação da atividade crítica nacional. Somadas a essas questões, Gilda de Mello e Souza aponta, em termos analíticos, as diferenças existentes entre o posicionamento de Maugüé e Lévi-Strauss sobre o estatuto da arte. Para a autora,

- o primeiro vê o quadro como manifestação dos aspectos permanentes da natureza e louva a pintura na medida em que, como *arte realista*, traduz a adequação entre o ritmo da natureza e o ritmo do trabalho humano;
- o segundo vê o quadro (ou o objeto artístico feito em série), como uma manifestação dos aspectos permanentes da pintura e louva esta última, na medida em que, como *disposição complexa de elementos* de que o artista dispõe e que transforma a seu gosto, traduz a adequação entre as imposições do mundo da técnica e as imposições do trabalho artístico¹¹⁵.

¹¹³ CANDIDO, Antonio. Depoimento concedido a Denilson Soares Cordeiro. Cf. *A formação do discernimento: Jean Maugüé e a gênese de uma experiência filosófica no Brasil*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 122-123.

¹¹⁴ Ibid., pp. 149-150.

¹¹⁵ MELLO E SOUZA, Gilda. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008, pp. 18-19.

O quadro comparativo oferecido por Gilda de Mello e Souza demonstra o contraste existente no pensamento dos dois professores, ressaltando em Lévi-Strauss a preocupação mais acentuada com as questões ligadas às técnicas da produção artística enquanto representantes dos embates próprios a cada época. Trata-se, portanto, da reflexão sobre os modos de produção da arte como parte do complexo sistema de significação contido nas relações culturais postas na sociedade. Maugué, por sua vez, reconhece na arte a responsável pela representação da realidade, posto que ela é capaz de salientar os aspectos da natureza, tornando-a passível de reflexão por meio da filosofia e as questões por ela suscitada.

Tais comentários demonstram a ausência de homogeneidade no discurso dos professores que compuseram a *Missão Francesa*, representando a diversidade de posturas existentes durante os primeiros anos do curso de Filosofia. Observa-se, sobretudo, a importância dada pelos professores à questão do método como fundamental para a análise crítica dos objetos de pesquisa. Se a *Missão* fora responsável pela introdução de novas leituras no *corpus* intelectual paulista em desenvolvimento, ela também propiciou a efetivação do rigor exigido nas pesquisas de cunho acadêmico, instituindo no país o caráter científico associado às tendências modernizadoras importadas da Europa.

Esses aspectos surgem novamente nas referências vinculadas à Roger Bastide, outro nome constantemente citado como basilar durante os anos de graduação de Décio de Almeida Prado. Tido como o mais brasileiro entre os professores franceses, Roger Bastide dedicou boa parte dos dezesseis anos em que viveu no país ao estudo da cultura, alternando seu interesse em vários campos, que iam do Barroco às religiões africanas. Nas lembranças de Décio de Almeida Prado,

O Bastidinho [apelido dado ao professor para diferenciá-lo de Paul Arbousse-Bastide, o “Bastidão”] chegava na sala, puxava uma porção de livros emprestados da Biblioteca Municipal, perguntava à classe: “Já leram isto?” “Não”. “Já leram aquilo?”. “Não”. A gente ficava envergonhado porque ele tinha acabado de chegar ao Brasil é já o conhecia melhor e já tinha lido mais coisas sobre o país do que nós¹¹⁶”

Para Heloisa Pontes, a modernidade existente na produção de Bastide advém da sua preocupação em articular teoria em metodologia naquilo que se expressa de mais particular em cada obra analisada, julgada tanto no âmbito interno quanto

¹¹⁶ MARIA, Sonia. *Reminiscências*. São Paulo: Maltese, 1993. p. 83.

externo¹¹⁷. Sob outro julgo, coube também a Bastide apresentar uma parte esquecida do Brasil aos brasileiros, demonstrando a importância da cultura regional no estabelecimento de um panorama social mais abrangente. Por esse motivo, seus estudos sobre o Barroco brasileiro propiciaram aos seus alunos o deslocamento do olhar que, majoritariamente, voltava-se para a Europa, forçando-os a produzir a reflexão sobre o seu próprio meio.

Concomitante a esse traço, Bastide incorporou às suas aulas a importância dada à pesquisa documental como essencial para o trabalho intelectual. Era recorrente em suas aulas as recomendações sobre a necessidade de ser visitar arquivos, a leitura de autos de processos, a consulta de jornais e toda sorte de fontes históricas que pudessem fornecer ao pesquisador o material necessário para sua pesquisa. Bastide, assim como seus colegas, apontava para o diálogo com os objetos de estudo, refutando o sistema até então consagrado que partia de elucubrações descoladas da realidade e que produziam, geralmente, sobrevoos especulativos sem resultados pragmáticos. Gilda de Mello e Souza aponta que

As aulas começavam com um conselho preliminar, que considerava fundamental: nos trabalhos de estética brasileira o estudioso deveria substituir o brilho às vezes infundado das hipóteses pela pesquisa minuciosa das fontes: documentos de arquivos, de confrarias religiosas, das Atas das Câmaras locais – enfim, por toda uma tarefa modesta e paciente que, no entanto, podia esclarecer uma série de problemas¹¹⁸.

A sistematização rigorosa da pesquisa proposta por Bastide encontrou nos seus estudos sobre o Barroco mineiro o tema por excelência de suas investigações. O estudo minucioso das diferenças existentes entre estética barroca europeia e aquela produzida no Brasil durante o século XVIII permitiu ao professor explicitar seu modelo de análise: as explicações sobre o modelo estético encontrado no país só ganhariam sentido se compreendidas a partir das questões que foram próprias às tensões políticas e religiosas presentes na colônia. Se a princípio a constatação soa óbvia, implicitamente ela carrega a premissa que distânciaria a abordagem estética da simples comparação entre modelos, tornando a experiência Brasileira apenas uma recepção dos condicionantes encontrados na Europa. Com isso, Bastide orientou-se pela condução do trabalho científico que gravitava em torno da sociologia da cultura,

¹¹⁷PONTES, Heloisa. *Destinos Mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 30.

¹¹⁸MELLO E SOUZA, Gilda. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008, p. 27.

mas que também lhe imprimia o caráter histórico. O barroco, até então relegado ao segundo plano da cultura nacional, obteve papel de destaque nas mãos do professor, pois foi reconhecido como um dos primeiros momentos da produção genuinamente brasileira.

Diante das nossas intencionalidades, não entraremos especificamente nas contribuições de Roger Bastide sobre os estudos relativos ao Barroco mineiro, dada a natureza de nossa pesquisa. Acreditamos, nesse sentido, que outros trabalhos cumpriram com competência essa finalidade. Nos é providencial perceber como o sociólogo, assim como seus contemporâneos de cátedra, instituíram um modo de pensar e realizar o trabalho acadêmico que impulsionou a identidade intelectual da Universidade de São Paulo em seus primeiros anos de existência. Sob esse olhar, os professores que fizeram parte desse momento ocuparam-se do estabelecimento das matrizes teórico-metodológicas responsáveis por fundamentar entre os alunos o posicionamento compromissado com o rigor da pesquisa científica. Esse marca se tornaria a característica do grupo ao qual Décio de Almeida Prado pertencia e que, nos anos seguintes, tomaria as rédeas da modernização referente à crítica de arte, agora tratada como parte de um projeto maior e preocupado não somente com a estética encerrada na própria obra, mas também com as suas relações no meio social em que foram produzidas.

Diante dessa pretensão, é salutar o incentivo dado à pesquisas voltadas para questões relativas ao país, trazendo para o centro do debate a realidade em que a geração de acadêmicos estava inserida. Para Décio de Almeida Prado, os anos de formação significaram o refinamento dos aportes que repercutiriam no seu posicionamento na cena cultural de São Paulo, inicialmente marcada pelo trabalho como crítico teatral. Embora não houvesse, nesse momento, a intenção da carreira de crítico, o período correspondente à sua graduação lhe permitiu tangenciar as discussões sobre a produção artística a partir de um olhar multifacetado: ao mesmo tempo em que vivenciava as transformações propiciadas pela segunda geração de modernistas, Décio pôde experimentar o arcabouço da renovação científica que aproximou a sua geração do redimensionamento intelectual que, a rigor, havia sido gestado por uma elite dominante da qual o crítico fazia parte.

Se o esforço de maturação da modernidade intelectual promoveu, na segunda metade da década de 30, o surgimento de uma nova casta de letRADOS, a sua realização imprimiu ao panorama cultural de São Paulo um perfil profissional alinhado às

mudanças concernentes à própria modernização social. Esse novo intelectual, agora integrado nas mediações que o ligava ao Brasil e à Europa, assumiu a responsabilidade de estabelecer no meio cultural um novo padrão nas atividades desenvolvidas, agora, preocupado com a sua validade científica. Assim como seus contemporâneos, Décio de Almeida Prado fez parte de uma *intelligentsia* criada pontualmente para atender aos interesses vinculados às novas classes sociais dirigentes. Com efeito, a Universidade de São Paulo foi a incubadora do projeto intelectual que atendesse às expectativas políticas desses grupos sem, contudo, abandonar os aspectos de renovação artística. O que se apresentaria, já nos anos seguintes aos de suas formações, ficaria marcado pela redefinição desse meio: munidos do reconhecimento e legitimação adquiridos na Universidade e pertencentes aos esteios da burguesia liberal urbana, esses jovens intelectuais passariam a atuar como balizadores da modernização cultural, adquirindo progressivamente a capacidade de delimitar as pertinências estéticas compatíveis com projeto artístico por eles pleiteado.

Ao retomarmos os lugares de fala ocupados por Décio de Almeida Prado, percebemos o alinhamento político/cultural/intelectual do qual o crítico fez parte foi aclimatado pelo favorecimento obtido junto aos grupos de poder que, no momento da fundação da Universidade de São Paulo, possibilitaram a modernização do campo intelectual a partir dos subsídios do Estado vinculados aos interesses políticos de grupos sociais em ascensão. A rigor, se o projeto gestado fora materializado por essas condições, a sua manutenção também advém desse mesmo núcleo, uma vez que se valeu do capital privado para a disseminação do novo ideário. Na continuação de nossas análises, abordaremos, posteriormente, os campos de atuação de Décio de Almeida Prado demonstrando a permanência desses vínculos iniciais durante toda sua carreira, o que reforça as nossas hipóteses sobre a modernização do teatro nacional a partir dos embates que foram, antes de tudo, capitaneados por questões políticas e pautadas pela legitimação de uma identidade cultural.

Inicialmente, o caminho para a realização desse movimento ocupou-se dos meios que representavam no período o novíssimo campo de atuação: a crítica de arte. Décio de Almeida Prado, assim como a maioria dos egressos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras à época, encontrou no trabalho do crítico o *locus* privilegiado para o desempenho da atividade intelectual, fazendo desse itinerário o passo inicial para a consolidação de carreiras em ascensão. Dos círculos de amizade

partilhados durante a vida acadêmica, surgiria o *Grupo Clima*, responsável pela modernização da crítica de arte e pelo estabelecimento de um novo olhar sobre a cultura nacional.

IV. Primeiras impressões: o contato com Jouvet

As inclinações de Décio de Almeida Prado rumo ao teatro encontram suas raízes mais fecundas na sua formação acadêmica. Embora fosse frequentador de espetáculos desde sua infância (hábito herdado de seu pai), a sua participação efetiva dentro das produções ocorreu durante os últimos anos de sua graduação. Convidado por Georges Raeders, à época professor de língua e literatura francesa e fundador do Teatro Universitário em 1936, Décio estrearia no teatro com a peça *A luva*, de Júlio Dantas, encenação que complementava o programa ao lado de *As preciosas ridículas*, de Molière. Em 1939, embarca para uma viagem à Paris, onde reencontra seu amigo de infância, Paulo Emílio Sales Gomes, que havia se exilado na França desde 1936. Durante sua estadia na capital francesa, Décio acompanhou com maior proximidade as encenações do chamado Cartel: Charles Dullin, Gaston Baty, Louis Jouvet e Georges Pitoëff, além dos espetáculos da companhia de Jacques Copeau e da *Comédie Française*. Junto a essas atividades, Décio assistiria ainda uma conferência ministrada Copeau que, segundo o próprio crítico, foi um dos primeiros contatos com a teoria teatral. Sobre a estadia em Paris, as seguintes afirmações foram feitas:

Na realidade eu não tinha formação teórica, mas tinha uma vantagem: eu havia estado na França em fins de 1938 e começo de 1939, uns seis meses antes da guerra. O Paulo Emilio estava morando lá e eu passei dois meses em Paris [...] Vi as companhias de teatro mais avançadas que existiam naquela época, o chamado Cartel do Jouvet, Dullin, Baty e Pitoëff. Vi as peças dos quatro grupos. Fora isso, vi muitas outras companhias, outros espetáculos. Vi também a Comédie Française. Enfim, vi bastante teatro, mas não pensava ainda em escrever para teatro, era apenas uma coisa dilettante¹¹⁹.

Retornando ao Brasil, Décio tentaria sem sucesso a montagem de uma das peças que havia assistido em Paris. Com Lourival Gomes Machado, a intenção era a montagem de *Asmodée*, de François Maurilac, projeto abandonado ainda na fase de

¹¹⁹ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 298.

tradução do texto teatral. Da iniciativa surgiria a aproximação com Gilda de Mello e Souza à época Gilda Moraes Rocha), Helena Gordo e, sobretudo, Antonio Candido, então aluno do curso de Sociologia da Universidade de São Paulo. Ainda em 1939, Décio atuaria no espetáculo *Dona Branca*, dirigida por Alfredo Mesquita sem, contudo, grandes repercussões.

Nos anos seguintes, Décio passaria uma curta temporada nos Estados Unidos, onde também acompanhou a cena teatral local. A menção, nesse caso, era sobre as grandes atrizes norte-americanas da época e que teriam lhe causado grande impacto. Ainda sobre o momento, o crítico destacaria que essa experiência teria lhe conferido um padrão visual e auditivo, em meio à ausência de aportes teóricos para a análise dos espetáculos. Continuando o seu rememorar, Décio afirma:

Eu vi, aliás, grandes atrizes, já formadas. Vi *The Corn is Green*, do escritor Emlyn Williams, do País de Gales, com a Ethel Barrymore, que era da famosa família Barrymore. Era uma mulher de uns 60 anos. Vi *Twelfth Night*, com a Helen Hayes, que era considerada uma das melhores atrizes americanas, e um ator shakespeariano, Maurice Evans. Você vê que marcou bastante, pois está na memória ainda. Vi um espetáculo com a Gertrude Lawrence, que era também uma grande atriz, e uma peça com a Katherine Cornell.[...] Então eu fiquei com um padrão cênico, vamos dizer assim, um padrão visual, um padrão também um pouco auditivo¹²⁰.

A apreciação estética, foi, de início, apenas superficial, sem incursões teóricas mais elaboradas. Embora essa constatação seja endossada pelo próprio crítico, os apontamentos sobre o teatro elaborado por Jouvet e Copeau como representantes da modernidade no teatro são significativas. Ao mesmo tempo, a temporada norte-americana conferiu às impressões de Décio um padrão normativo referente à atuação cênica que seria levado adiante em seus textos para a revista *Clima*.

De volta ao Brasil, as circunstâncias históricas se encarregaram de definir, em 1941, os rumos que a carreira de Décio de Almeida Prado. Primeiramente porque, devido à eclosão da Segunda Guerra Mundial, a companhia de teatro encabeçada por Jouvet iniciaria sua estadia no Brasil, o que promoveu de imediato a oxigenação cultural da cena teatral paulista. A chegada da companhia francesa representou para a cidade a possibilidade de experimentar aquilo que havia de mais moderno na cena

¹²⁰ Ibid., p. 298.

teatral internacional. Até o momento, como afirmou o crítico¹²¹, o teatro produzido em São Paulo era rarefeito, contando com poucas encenações anuais e desprovida, na maioria das vezes, de profissionalismo nas montagens dos espetáculos. Em segundo lugar, a importância de Jouvet residiu na orientação que levaria Décio de Almeida Prado a trilhar os seus primeiros passos como crítico profissional, oxigenando também essa área de atuação. Dito de outra maneira, as concepções teatrais preteridas por Jouvet tornaram-se os catalizadores das mudanças que ocorreriam no teatro brasileiro, tanto em sua estrutura estética quanto nos aparatos de reflexão sobre a própria arte.

Diante desses motivos, a estrutura e o rigor das montagens de Jouvet marcariam profundamente o público paulista, trazendo à tona a peça bem-feita, o rigor das encenações e, sobretudo, as marcas que seriam encaradas como identitária do teatro moderno: a ruptura com o naturalismo e com o teatro de *bulevar*. Em seu lugar, emergiam a primazia do texto, a atuação do ator e o papel do diretor na manutenção da unidade cênica. Para Heloisa Pontes,

A temporada de Jouvet entre nós serviu, entre outras coisas, para mostrar que o trabalho do diretor é essencial para garantir a unidade, a coesão interna e a dinâmica da realização cênica — sem o que o espetáculo deixa de ser uma totalidade para aparecer como sobreposição de cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos. Verdadeira lição prática sobre a importância e a função desse profissional que fizera a sua entrada nos palcos europeus no final do século XIX e se introduzira no Brasil com um atraso de quase cinquenta anos. Jouvet, sem dúvida, deu o pontapé inicial nessa direção e ajudou, mesmo que indiretamente, a subverter a hierarquia de valores que sustentava o nosso panorama teatral, cujos espetáculos "organizavam-se por assim dizer das partes para o todo. Cada ator interpretava a seu modo o seu papel e daí resultava o conjunto — quando resultava. Depois de suas duas iluminadoras temporadas no Brasil, não havia mais lugar para comédias de costumes ou para 'fantasias' em forma de festa, tampouco para o desconhecimento do significado das palavras "*mise-en-scène*" e "*metteuren-scène*". Com ele, os mais aficionados pelas artes do espetáculo aprenderam a conhecer o teatro por dentro, para ver como um texto se transforma em mecanismo vivo¹²²

Por hora, basta-nos destacar a importância da temporada de Jouvet no Brasil para a geração de Décio de Almeida Prado. Nos capítulos seguintes, retomaremos a influência teórica que o encenador francês imprimiu à crítica teatral nacional,

¹²¹ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 299.

¹²² PONTES, HELOISA. *Louis Jouvet e o nascimento da crítica e do teatro modernos no Brasil*. Novos Estudos, CEBRAP, n. 58, 2000, pp. 113-129, p. 118.

realizando uma análise mais acurada sobre essa questão. No que diz respeito, especificamente a Décio de Almeida Prado, o reencontro com Jouvet se deu a partir de sua estreia como crítico de arte na revista *Clima*. Seu primeiro artigo publicado no periódico foi exatamente sobre a temporada do diretor em São Paulo. O texto, mais do que uma análise profissional – fruto da formação acadêmica partilhada por Décio -, representou também o início da transformação que modernizaria a crítica teatral no país. Todavia, esse resultado fazia parte de um projeto mais amplo, que resguardava sua origem pelo menos três pontos fundamentais: a formação de uma nova intelectualidade nacional, a modernização da produção cultural e, por fim, a criação de um *modus operandi* capaz de analisar essas transformações sob um olhar científico.

Tal foram os esteios que alimentaram os anseios dos membros que compunham o grupo de *Clima*. Seus integrantes foram responsáveis por movimentarem todos os ditames relacionados com o ambiente artístico paulista e, assim como aprendido nas aulas dos professores franceses, redimensionaram o Brasil para o centro de suas discussões, ao passo que instituíram nessa empreitada as ferramentas teórico-metodológicas apreendidas nos anos de graduação. O impacto causado pelos textos elaborados em *Clima* não foram menores que aqueles preconizados por Jouvet. Resumia-se, assim, a síntese de uma época: o abandono das referencias tradicionais do passado e a consolidação de um marco geracional ávido por delimitar o seu lugar na sociedade.

V. “Clima” de uma geração

O agrupamento de jovens intelectuais que daria origem à publicação de *Clima* deve ser entendido, antes de tudo, como um círculo de amizades e afinidades em comum. Partidários do gosto pela literatura e pela filosofia, os alunos da Universidade de São Paulo que gravitaram em torno da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras construíram, ao longo dos anos, um espaço de sociabilidade no qual foi possível a gestação de um projeto intelectual. Se na maioria dos jovens o interesse pela arte já se apresentava anterior ao ingresso da universidade (tais são os casos de Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio Sales Gomes), foi nela que a elaboração do aparato teórico-metodológico de análise encontrou suas bases mais sólidas. Segundo Décio,

Bom, nos tivemos uma turma que no começo era só de amizade [...] Saímos muito juntos, fazíamos muitas comemorações, festivas e daí surgiu propriamente a revista *Clima*. Era um grupo social, vamos dizer assim, porque ainda não era formado em torno de projetos literários propriamente [...] Depois, em 1941, nós formamos a revista *Clima*, na qual, para alguns de nós, foi dada uma seção fixa. Literatura para o Antonio Cândido, teatro para mim, cinema para o Paulo Emílio Salles Gomes, artes plásticas para o Lourival Gomes Machado e assim por diante [...] Nós acabamos formando um grupo, que é esse grupo de 1940, e daí saiu a revista. Então a base realmente do encontro material dessa turma foram as aulas de filosofia do Maugüé¹²³.

A geração a qual pertencia o grupo em torno de *Clima* era, essencialmente, de críticos acadêmicos. Esse traço específico tornar-se-ia a marca identitária que redefiniria a postura da geração de 40 em relação aos seus antecessores no campo das artes. A opção pelo rigor do método, pela análise substancial e pelo compromisso com a crítica bem-feita dispuseram na sociedade a ruptura empreendida pelos contemporâneos de Décio de Almeida Prado.

Nesse sentido, *Clima* representou o esforço de superação no plano intelectual das gerações anteriores, servindo-se dos aspectos modernizantes empreendidos ela Universidade de São Paulo. Desse modo, os encarregados das sessões no periódico buscavam, acima de tudo, realizar a ponte que ligava os conhecimentos acadêmicos aos ditames da arte no seu diálogo com a sociedade. Afora essas pretensões, a revista se encarregaria ainda de estabelecer discussões no âmbito político. Aclimatada no período da Segunda Guerra Mundial, bem como na conjuntura do Estado Novo, foi de fundamental importância para a revista a incursão pelas abordagens que ligavam as produções artísticas ao temas políticos. Tratava-se, portanto, da fundação de um marco zero para a crítica de arte. Para Décio,

[...] nós ainda estávamos no começo quase absoluto. Eu, por exemplo, não pretendia ser crítico de teatro; pretendia primeiro ser escritor, depois professor de filosofia (que fui durante muito tempo). Nesse período é que comecei a perceber, por exemplo, que o Lourival tinha uma vocação para as artes plásticas, através de conversas e também pelo fato de ir mais às exposições, comentar mais, falar mais sobre arte. Mas ele não escreveu nada antes do *Clima*, como eu também não escrevi nada sobre teatro antes do *Clima*, como o Antonio Cândido não escreveu nada sobre literatura e nem o Paulo Emílio sobre cinema¹²⁴.

¹²³ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 298.

¹²⁴ PONTES, H. Destinos mistos: os críticos do Grupo *Clima* em São Paulo (1940 – 1968). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 98.

Embora as palavras de Décio ressaltem a inexperiência dos autores, Antonio Cândido observara, em outro depoimento¹²⁵, que naquele momento todos os envolvidos no projeto da revista Clima possuíam, de algum modo, algum projeto de crítica sendo gestado, assim como os da geração anterior possuíam obras literárias em andamento. O comentário de Cândido abre espaço para questões importantes: por um lado, havia desejo de reordenação crítica das interpretações sociais em um projeto que, gerado academicamente, correspondia à institucionalização de abordagens pautadas pelo rigor teórico e metodológico dos seus membros. Por outro, deixava escapar o pensamento da época, no qual ditava-se a urgência de textos teóricos que discutissem, sob um ponto de vista artístico, o incentivo e o esboço de um projeto cultural nacional em plena gestação.

Assim como nos interesses voltados para a criação da Universidade de São Paulo, a iniciativa que tornou possível a materialização de *Clima* também foi regida pelos interesses ligados ao chamado *Grupo do Estado*: coube, nesse interim, a Alfredo Mesquita a capitalização necessária para a publicação da revista. Pertencente à família dos detentores do jornal *O Estado de São Paulo*, Alfredo Mesquita enxergou na iniciativa dos jovens estudantes a possibilidade de consolidação de um pensamento moderno e condizente com as questões que lhe pareciam cruciais no momento. Homem de teatro, Alfredo Mesquita não seguiria a carreira de seus familiares, optando pela dedicação às artes cênicas, tendo, inclusive, estudado nas escolas de teatro presididas por Gaston Baty e Louis Jouvet que, à época, aportava no Brasil fugindo das perseguições nazistas empreendidas na França. Mais velho que a geração de Décio, coube a ele e Lourival Gomes Machado a articulação inicial da revista: a decisão das seções e o financiamento necessário para custear as publicações:

Alfredo e ele [Lourival Gomes Machado] determinaram quais seriam as seções fixas, em número de sete, e escolheram os seus encarregados, além de apontar alguns amigos como colaboradores íntimos. Essa atribuição foi importante em nossas vidas, porque definiu o que seria a atividade de cada um para sempre. Foi assim que nos tornamos praticantes de várias modalidades de críticas, cabendo a Décio o teatro¹²⁶.

¹²⁵ Segundo Cândido todos tinham “em preparo um trabalho de história, ou de sociologia, ou de estética ou filosofia como os maiores (da geração anterior) tinham romances. E todos começam pelo artigo de crítica, como seus maiores começavam pela poesia. E são críticos e estudiosos “puros”, no sentido de que, neles dominará, sempre esse tipo de atividade. In: PONTES, H. Ibidem., p. 13.

¹²⁶ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 64.

Para além das definição das carreiras de seus integrantes, a revista cumpriria ainda um outro papel: como pretendia Alfredo Mesquita, ela desempenharia a função de formatar não só um estilo de crítica, como também o próprio público de arte, definindo, assim, a reorientação da produção e recepção cultural. O movimento, nesse caso, orientaria a consolidação de um modelo de análise, de cultura e de público que atendesse aos interesses modernizadores ligados aos grupos dominantes. Alfredo Mesquita (devido a atividade familiar) sabia exatamente o peso que a veiculação de informações assume na formação de uma consciência crítica e, provavelmente por isso, apadrinhou os integrantes de *Clima*, pois enxergou, na iniciativa, o momento para a feitura do itinerário modernizador. No manifesto redigido para o primeiro número da revista, Alfredo Mesquita assim define as intencionalidades do grupo:

[...] aos mais velhos e aos de fora sobretudo àqueles que tem o mau hábito de duvidar e de negar *a priori* valor às novas gerações, que há em São Paulo uma mocidade que estuda, trabalha e se esforça, sem o fim exclusivo de ganhar dinheiro ou galgar posições. Mocidade digna desse nome, cheia de coragem, de desprendimento, de entusiasmo, que se interessa por coisas sérias, que pensa e produz. [...] mocidade cheia de promessas, que representa o futuro do país, de um país novo como o nosso, cujo maior mais sério problema é, sem dúvida, o problema cultural¹²⁷.

Em relação aos modernistas da primeira geração, a publicação de *Clima* significou a divergência entre os simpatizantes que pleitearam na década de 30 um lugar junto à intelectualidade paulista. Isto porque, ao longo da existência da revista, a tomada de posição de seus integrantes mostrou-se paulatinamente oposta às afinidades que anteriormente marcaram a aproximação dos “novíssimos” homens de cultura junto aos remanescentes da Semana de Arte Moderna de 1922. O texto de Mário de Andrade para o primeiro exemplar denotava o tom pouco entusiasmado pela novidade almejada em *Clima*:

[...] uma revista de moços me pede para iniciar nela a colaboração dos veteranos. Seria mais hábil lhe ceder um desses estudos especializados, que salvasse em sua máscara os meus louros possíveis de escritor. Mas ainda conservo, das minhas aventuras literárias, aquela audácia de poder errar, com que aceitei de um dos moços que me convidaram a este artigo a sugestão de falar sobre a inteligência nova do meu país. E confessarei desde logo que não a sinto superior à de minha geração¹²⁸.

¹²⁷ PONTES, H. Destinos mistos: os críticos do Grupo *Clima* em São Paulo (1940 – 1968). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 98.

¹²⁸ ANDRADE, Mário de. Elegia de abril. *Clima*, n. 1, 1941, p. 7. Apud: PONTE, Heloisa. Ibid., p. 66.

Embora desdenhoso, os trechos seguintes demonstram a avaliação positiva sobre a revista, nos quais Mario de Andrade reconhece a importância da formação acadêmica de origem francesa, gerando análises bem fundamentadas sobre a cultura nacional. Contudo um dos traços que seria apontado como a grande diferença entre as duas gerações recaia sobre a sobriedade dos novíssimos, em contrapartida ao caráter lúdico e gozador de seus predecessores. Tal era o contraste existente entre esses posicionamentos que Oswald de Andrade, em um misto de crítica e anedota, apelidaria a geração de Décio de Almeida de “chato-boys”: eram sérios demais, dedicados demais e não subtraíram de seus ofícios o prazer da atividade:

No *Clima*, por exemplo, o tom era muito sério, seríssimo, tanto que Oswald de Andrade nos chamou de “chato-boys”. “Boys” porque éramos meninos, de 20 e poucos anos; “chatos” porque ele achava que nós tínhamos um lado universitário, sem querer. Aliás, quando o primeiro número do *Clima* saiu, o pessoal do Rio achou uma coisa em geral muito pesada, muito chata por causa disso. Nós estávamos sob o peso também da universidade, dos professores franceses que tínhamos tido¹²⁹.

Foi em meio a esse clima que a carreira de Décio de Almeida Prado definiria os rumos de sua carreira. De um lado, o desenvolvimento de uma mentalidade nova, partilhada pelo fôlego renovador advindo dos meios acadêmicos. Por outro lado, o embate com as antigas gerações da disputa pelo posicionamento intelectual. Em 1941, quando a revista *Clima* já estava em vias de produção, Décio retornara de sua viagem aos Estados Unidos e ficaria sabendo que sua seção seria a de teatro. Como vimos anteriormente, o crítico não possuía nenhuma experiência teórica na área. Concomitante a esse fato, a chegada da companhia de Jouvet impulsionaria a vida teatral da capital Paulista, dando-lhe ares grandiosos. Como bem salientou Heloisa Pontes, Décio encontrou nesse momento um ambiente carente de orientações na prática da crítica teatral. Não havendo essa institucionalização ou mesmo uma tradição mais contundente nesse campo de atuação, coube a Décio estabelecer os parâmetros que norteariam a renovação das análises sobre o teatro nacional¹³⁰.

Em meio a essas transformações, Décio proporcionou à crítica teatral uma série de reavaliações, uma vez que as suas estruturas correspondiam, anteriormente, a

¹²⁹ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 71.

¹³⁰ PONTES, H. Destinos mistos: os críticos do Grupo *Clima* em São Paulo (1940 – 1968). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 102.

determinado modelo de realização ligado às antigas práticas teatrais. Segundo Márcia Da Rin:

No final da década de 30, com o antigo teatro brasileiro fundamentado na figura do ator-empresário, trabalhando ainda com suas formas preconcebidas, convivia uma crítica antiga. Sua função era basicamente a cobertura jornalística e seu sentido muito mais anedótico do que reflexivo. [...] na realidade, a função do crítico era confundida com a do divulgador [...] exemplo disto são Henrique Campos, crítico e divulgador, e Ney Machado, que era, ao mesmo tempo membro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, presidente da Associação de Empresários Teatrais e divulgador¹³¹.

Distanciando-se do modelo de crítica de rodapé¹³², as análises produzidas por Décio possuíam dupla característica: incentivo e formação. Esse fator assentou seu trabalho como o início de um novo momento em que tanto crítica quanto produtores dialogam a partir de um mesmo referencial, possibilitando a articulação do discurso crítico ao da realização da arte. Essa identidade marcaria o trabalho de Décio sob a égide da crítica como cúmplice de uma geração, pois

[...] desde suas primeiras críticas, por se colocar declaradamente ao lado da nova geração, defendendo interesses comuns, criticando o que havia de velho no teatro profissional de então. Daí a noção de uma crítica cúmplice, engajada, próxima à produção teatral, dialogando ininterruptamente com aqueles que se encontravam ao lado da experiência “pratica” do palco. Além disso, Décio se preocuparia, sobretudo, com a formação de uma consciência teatral.

O trabalho de Décio ficaria, portanto, marcado pelo caráter de ruptura em relação ao antigo modelo crítico na medida em que propunha um estabelecimento de um novo papel para o crítico teatral. Dessa maneira, seu trabalho profissionalizava – no sentido de estabelecer um método de investigação – o trabalho do crítico, mas também se colocava no papel de fomentador e legitimador de um determinado fazer teatral que irrompia durante a década de 1940.

Especificamente sobre esse tema, o segundo capítulo de nosso trabalho será dedicado. Com efeito, abordaremos a produção crítica de Décio de Almeida Prado,

¹³¹ DA RIN, M. Crítica: a memória do teatro brasileiro. *O percevejo*, ano III, n. 3, p. 38, 1995

¹³² O crítico de rodapé era, fundamentalmente, um “homem de letras”, um bacharel. Embora com outro status e ocupando maior espaço no jornal, a crítica literária apresentava, em certos pontos, uma natureza semelhante àquela que constatamos na crítica teatral da mesma época. Muito mais próximas da crônica e da nota jornalística do que da análise propriamente dita, ambas obedeciam critérios cujo valor residia, antes de tudo, no culto, na “personalidade” que os empregava. Se para os homens de letras a crítica servia, em grande parte, como exercício de retórica, veículo de *intellect* pessoais ou *intellect* de publicidade para referendar uma posição intelectual, em contrapartida, a geração formada pela universidade a entendia “como princípio, como meio e como fim [...]. Cf: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice*: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 69-70.

salientando os princípios básicos de sua realização a partir de seus locais de inserção. Privilegiaremos, assim, os contornos já esboçados inicialmente nesse capítulo: sua crítica na revista *Clima* – entendida por nós como os anos iniciais de sua formação como crítico teatral – e posteriormente, seu trabalho no jornal *O Estado de São Paulo*, entendido por nós como o momento de sua consolidação.

A princípio, o processo de modernização da crítica teatral no Brasil pode ser entendido a partir de duas linhas mestras de investigação. A primeira diz respeito especificamente à sua estrutura, resultante das transformações observadas à medida que o caráter científico – tanto teórico quanto metodológico – passou a ocupar o bojo dos ensaios interpretativos sobre as produções artísticas nacionais. A segunda linha, intimamente ligada à anterior, recai sobre o eixo temático vinculado ao período de gestação desse novo tipo de crítica, no qual as discussões acerca do caráter moderno das expressões culturais emergem enquanto questões essenciais para a geração da qual Décio de Almeida Prado fez parte. Segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda,

No plano mais imediato das transformações em curso, a metamorfose foi identificada à ideia de progresso; no plano mais complexo, o progresso manifestava-se nos diferentes modos de reconhecimento do moderno. Modernização, Modernismo e Modernidade foram termos que por vezes se confundiam e, em repetidas ocasiões, se distinguiam. De modo geral, Modernização referia-se ao aceleramento das mudanças urbano-industriais, à diversificação dos padrões de consumo, à alteração nas formas de comportamento que passaram a se guiar por princípios semelhantes aos vigentes nos países desenvolvidos. Modernismo carreava significados próprios à produção da cultura, uma polifonia de sentidos múltiplos, abrangendo tanto as correntes tributárias de 1922, quanto aquelas aclimatadas no período [...] Vistas numa perspectiva esquemática, as questões diziam respeito à conformação do movimento da cultura, ao fim e ao cabo, modos de conceber a relação tradicional-moderno¹³³.

Sob esse prisma, modernização e modernidade ocuparam lugares centrais nos estudos do grupo de críticos que se formaram à luz da recém-criada Universidade de São Paulo, fazendo do local uma das matrizes para a ruptura que começava a operar nos meios intelectuais da capital paulista. Ruptura que, em diversos níveis, denotava o esforço e o interesse relativo à criação de uma nova identidade para atividade crítica, capaz de, ao mesmo tempo, superar as investidas anteriores e inaugurar um novo

¹³³ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001, p. 18-19.

modelo a ser reproduzido. Em grande parte, essa possibilidade foi resultante da aclimatação dessas ideias junto ao ambiente acadêmico, ele mesmo palco da modernização das relações entre o intelectual e a sociedade.

De maneira mais ampla, tanto o teatro quanto a sua crítica – nos moldes acadêmicos pretendidos no período – fizeram parte de um espectro mais complexo, no qual a ideia de modernidade encontra-se inserida no próprio processo de desenvolvimento do país e, particularmente, na representação de São Paulo enquanto a metrópole símbolo desse processo de transformação:

A cidade de São Paulo nesse meio século revelou-se solo fértil para a fermentação das diretrizes apontadas, transformando-se em referência fundamental para essas concepções que vicejavam no período. Em nenhum lugar, a urbanização e o crescimento industrial atingiram tal completude, o que lhe facultou alçar-se à condição de metrópole. O quadro não se fecha sem que se considere a institucionalização da vida universitária que acabou por alterar o estilo da reflexão, assim como a constituição das organizações de cultura, os museus, o teatro, o cinema, conferiram lastro material à divulgação de obras produzidas no exterior, adensando o processo de trocas culturais.

Nesse sentido, a roupagem moderna para a crítica não se furta do objetivo que é, em si mesmo, legitimar-se como representante de uma nova geração e, além disso, cumprir a função de balizadora estética das produções culturais ante o processo de modernização da capital paulista. Amiúde, as relações entre o binômio tradição/modernidade circunstanciaram o polo interpretativo que alçou os integrantes desse novo *corpus* intelectual aos papéis de destaque que a maioria ocuparia nos anos posteriores.

Sob esse viés, a revista *Clima* exerceu grande impacto no meio intelectual ao anunciar a formalização de um itinerário que correspondesse a essas expectativas. Enquanto local de estreia para a maioria de seus integrantes, representou a consolidação do espaço no qual o exercício crítico pautado pela teoria, pelo método e pela análise formal repercutiram na criação de um estilo próprio de investigação ou, nas palavras de Certeau, de sua marca de origem¹³⁴. Por estar inserida no ambiente acadêmico, legitimou a validade de seu conteúdo ao incorporar aos trabalhos a relevância do crivo pautado pelo estatuto da ciência, o que lhe permitiu, portanto, um primeiro e grande passo rumo à diferenciação em relação às gerações anteriores. No

¹³⁴ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001, p. 20.

campo estético, significou a demarcação de um olhar sobre a modernidade e o modernismo nas produções culturais, frisando, em vários momentos, a busca pelo processo de desenvolvimento artístico vinculado à construção da identidade nacional, bem como seus reflexos imediatos no progresso da civilização brasileira.

Todas essas questões perpassam, via de regra, pelos laços sociais sob os quais a efetivação de *Clima* se tornou possível. As pretensões de Lourival Gomes Machado encontrariam suporte financeiro a partir do contato com Alfredo Mesquita que, antes mesmo de direcionar seus esforços para o campo da crítica, já atuava junto à modernização da cena teatral paulista. Desse modo,

Criada pelo grupo mais expressivo de alunos das primeiras turmas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, *Clima* foi patrocinada, de início, por Alfredo Mesquita (1907-88), que desde meados da década de 30 vinha tentando inovar a dramaturgia paulista, como crítico e diretor de teatro. Formado em direito em 1932, Alfredo frequentou também uma série de cursos da recém criada Faculdade de Filosofia. Ali travou os primeiros contatos com os futuros produtores da revista. Como relembra Décio de Almeida Prado, “a nossa aproximação com Alfredo foi devida ao teatro. Ele tinha um grupo de teatro amador e me convidou, em 1939, para representar a peça *Dona Branca*, de sua autoria, e a Gilda para fazer um artigo para o programa. A partir daí, ele foi aos poucos se aproximando de nosso grupo”¹³⁵.

Em consonância com a criação da Universidade de São Paulo, tanto Lourival Gomes Machado quanto Alfredo Mesquita vislumbraram na academia um papel fundamental para o estreitamento do projeto de modernidade para as artes e suas correspondentes críticas. Se no terreno da produção artística a segunda geração de modernistas já havia firmado seus contornos estéticos e ideológicos, nas categorias analíticas, a crítica ainda permanecia alheia ao surgimento de uma representação *sui generis*. Essa constatação, para além da tomada de consciência em relação ao espaço em aberto das interpretações culturais, permitiu à geração de *Clima* firmar seu posicionamento frente às intencionalidades de seus integrantes. Uma vez embasada academicamente e acolhida financeiramente por Alfredo Mesquita, a revista, para além da discussão em torno da vida cultural do país, propunha a ruptura com seus antecessores diretos, promovendo o posicionamento que pendia para o futuro e para o novo no campo das artes.

¹³⁵ PONTES, HELOISA. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940 – 1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 96.

Tais constatações tornam-se ainda mais evidentes quando analisadas a partir do dossiê/inquérito investigativo realizado por Mario Neme e publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, entre 1943-1944, sob o título de *Plataforma da nova geração*¹³⁶. A pergunta inicial, elaborada por Neme, dizia respeito às questões que animavam os jovens escritores brasileiros ou, nas palavras do próprio autor, “se os escritores moços do Brasil de hoje têm ou não ciência dos problemas mais orgânicos da cultura brasileira¹³⁷”. Dos vinte e nove nomes entrevistados – entendidos como membros da “novíssima geração¹³⁸” de intelectuais –, quatro pertenciam também ao núcleo formador de *Clima*. Embora com posicionamentos diversos e enveredando por temáticas distintas em suas respostas, há nos discursos as marcas geracionais que sintonizavam e evidenciavam o caráter de ruptura presente no grupo. Lourival Gomes Machado é enfático ao afirmar que

[...] os nossos predecessores mais eminentes – os modernistas de São Paulo – estão chegando, na maciez de cinqüentões repousados, à compreensão de seus problemas, basta para os moços marcar tendências. E nessa linha da procura da cultura que se reflete praticamente na conquista de um direito à crítica já há muito, porque há um princípio de ação que pode levar ao cumprimento de uma função que poderá vir a ser a “nossa” função¹³⁹.

Elaborado durante o período de atividade de *Clima*, o inquérito transparece nas palavras de Lourival Gomes Machado as intencionalidades e a consciência do discurso que remete ao passado a ser superado como também à tarefa futura de seus contemporâneos. Por um lado – e mesmo reconhecendo a importância das gerações anteriores – o crítico enfatiza a distinção entre as orientações que regem a atividade intelectual de seu período. Nesse sentido, a atividade crítica emergiria como portadora de uma função e que, distante dos modernistas de 22, seria dotada de uma dimensão analítica capaz de – para além da simples análise cultural – estabelecer a intervenção

¹³⁶ NEME, Mario. *Plataforma de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1945.

¹³⁷ Ibidem, p.8.

¹³⁸ Embora Mário Neme parta do princípio de que há em curso uma nova geração de intelectuais no Brasil, o reconhecimento de tal evidência pelos agentes do processo histórico não possui uma unidade de reconhecimento. Antonio Cândido, por exemplo, negará a ideia de que exista uma nova geração, ressaltando a multiplicidade de olhares e formações presentes nos autores escolhidos para compor o quadro da *Plataforma* de Mário Neme: “Você me coloca em uma posição muito terrível e, devo dizer, não muito do meu agrado. Pessoalmente, embirro um pouco com esse negócio de geração: a “minha geração”; “o dever da nova geração”; Sou contra. Primeiro, porque me parece que, na idade em que estou, soa terrivelmente falso e, porque não dizer, perigosamente ridículo o tom conspícuo de quem dá palpites[...].” Sobre o assunto, conferir: CANDIDO, Antonio. *Plataforma da nova geração*. In: CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2002, p. 237.

¹³⁹ NEME, Mario. *Plataforma de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1945, p. 28.

direta no plano social. Como aponta Heloisa Pontes, essa função perpassa pela noção de uma “crítica educativa como o propósito de expandir a atividade intelectual para além das elites¹⁴⁰”.

O posicionamento de Lourival abria um flanco nas iniciativas realizadas nas décadas anteriores: a de 20 seria precursora de uma ruptura do ponto de vista estético, mas, ao mesmo tempo, resumia-se a um núcleo muito restrito e limitado em relação a expansão de um projeto que efetivamente possibilitasse a instituição de um novo panorama para produção cultural nacional. Na continuidade dos anos seguintes, a geração de 30 teria esgotado as possibilidades estéticas junto ao modernismo, deixando para as gerações posteriores a tarefa do balanço cultural e da atuação por meio da crítica.

Sob essa perspectiva, o grupo de novos intelectuais em atividade durante os anos 40 seria fundamentalmente de críticos, uma vez que trariam consigo a função e o surto criativo que seria capaz de responder as questões de seu tempo. As palavras de Lourival assumem, diante das afirmações ao longo de seu depoimento, o delineamento de um fim de ciclo, abrindo a fase inaugural da qual ele mesmo foi parte integrante. A resposta, portanto, visava ao mesmo tempo a sedimentação do passado e a definição do presente como possibilidade de mudança. A crítica, assim como todos aqueles dedicados à sua tarefa, emergem como questão fundamental diante da mudança de paradigmas no interior da produção cultural:

[...] O delírio crítico de que se tomou o grupo da revista [Clima] foi o mesmo que assaltou, sem qualquer ligação consciente, os que foram aparecendo de todos os lados, de Pernambuco ao Paraná. Muita crítica e quase que só crítica; é preciso não esquecer, no entanto, que era a crítica que faltava. Os mestres dessa geração, em sua tarefa de análise e classificação, foram os mesmos primeiríssimos que tinham procurado resolver teoricamente a Semana [de Arte Moderna], pois que críticos não deu a geração de 30. E a crítica urgia, depois de vinte anos de exuberância criadora, ilimitada e não dirigida¹⁴¹.

Diante desse quadro, a crítica incorpora as prerrogativas de “função” e “missão”, o que deixa antever a iniciativa e intencionalidades envolvidas durante o processo de estabelecimento de um lugar social para a análise e discussão cultural. Segundo esse direcionamento, a produção artística que havia sido profícua nos anos

¹⁴⁰ PONTES, HELOISA. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940 – 1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 60.

¹⁴¹ NEME, Mario. *Plataforma de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1945, p. 93-94.

anteriores não possuía, até então, um instrumental capaz de lhe conferir inteligibilidade no campo intelectual. A tarefa era identificar, analisar, conferir uma interpretação crítica e, posteriormente, classificar as produções segundo questões internas ao período sob o qual as análises foram realizadas. A crítica, nesse sentido, se tornaria criadora, à medida que opera em duas frentes: por um lado, revisa teoricamente a relevância artística a partir do processo que a insere dentro do próprio processo de elaboração da cultura; por outro lado, ela abriria também a possibilidade de condensar em seu interior a reflexão responsável por modificar o olhar e criação artística. Crítica passava a ser entendida como orientação de perspectiva, aspecto ressaltado ao longo de todo o depoimento de Lourival Gomes Machado.

A mesma questão pode ser observada no depoimento concedido por Antonio Cândido ao inquérito de Mário Neme. Embora conduzisse sua narrativa por outros caminhos, Cândido também reafirma as rupturas e continuidades existentes entre a sua geração e seus antepassados. O corpo de fundo novamente recai sobre o embate geracional. Cândido, diferente de Lourival Gomes Machado, delimita com precisão as características presentes em cada época:

A geração de 20 foi mais um estouro de “enfants-terribles”. Tem muito do personalismo faroleiro de Oswald de Andrade, que qualificava a si mesmo de “palhaço da burguesia”, ao encetar uma fase mais funcional de sua carreira. A de 30 é o historicismo grande-burguês de Gilberto Freyre, e é também o realismo histórico de Caio Prado Júnior. É a década da “Série Brasiliiana” e da fundação das Faculdades de Filosofia; dos romances da José Olympio e do planteamento dos problemas sociais no Brasil. Nessa época há uma “brassage d’idées” nunca vista em nossa história. Nós nos formamos sob o seu influxo e somos em grande parte o seu resultado. A nossa orientação intelectual se delineia na atmosfera de suas lutas políticas, de seus partidos extremos, dos quais vamos aprender muita coisa [...] Uma atmosfera de crítica e revisão, um período de violentas contradições e de enorme esforço intelectual – de onde fatalmente teríamos de sair orientados para a crítica e para a análise [...]¹⁴².

A dimensão política enfatizada por Antonio Cândido se fazia sentir de modo intenso tanto no panorama nacional quanto internacional. Em meio à consolidação do regime ditatorial instituído pelo Estado Novo e mediante às circunstâncias da Segunda Guerra Mundial, o posicionamento político da nova safra de escritores tomava de assalto as discursões tidas como urgentes na ordem do dia. Por esse motivo, os

¹⁴² CANDIDO, Antonio. Plataforma da nova geração. In: CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2002, p. 240.

problemas a serem resolvidos perpassavam necessariamente pelas questões ideológicas em meio a um momento de dualidades e ambiguidades ideológicas: como equacionar, a um só golpe, a urgência dos embates internos à nação e, ao mesmo tempo, firmar o posicionamento legítimo de uma nova classe de pensadores que se distinguisse das amarras e limitações conferidas ao passado?

Observado por esse ângulo, o problema herdado pela geração da década de 40 – embora o próprio Antonio Cândido rechace veementemente a ideia de “geração” – está associado à definição do corpo de intelectual que está inserido na construção não apenas intelectual ou estética, mas também remete à formação de uma identidade política e ideológica referente à pequena burguesia urbana e industrial crescente em São Paulo. Dito de outra maneira, os processos de consolidação presentes no grupo frente à *Clima* também estão calcados na disputa pela hierarquização dos locais de atuação social, entendidos aqui como determinantes no direcionamento do processo de modernização e transformação social do país. Como apontado por Carlos Guilherme Mota,

Tal modificação parece indicar, no nível dos eventos, uma viragem mais funda, radicada nas transformações estruturais da sociedade, em que se assistiu à emergência de novas camadas médias, portadoras de formas de pensamento diferenciadas, mais vinculadas aos processos de industrialização e urbanização — e que se tornaram mais significativos após 1930 [...]. E se vislumbrarmos a dinâmica dos estamentos e das classes, não será de estranhar que o conflito, nesse nível, se manifestasse em tais termos: o historicismo grande-burguês de Freyre (melhor seria: o historicismo senhorial, porque burguês não é) passa a ser contestado pelo jovens filhos das classes médias, com as marcas da antiga família patriarcal, temperadas pela dinâmica de instituições, mas por instituições universitárias de novo tipo. O mínimo que se poderá dizer é que, do conflito, que também é social, brota uma visão mais urbana do processo histórico-cultural; e, no máximo, uma perspectiva de classe — a angulação da nova classe média. Ou seja, a ótica das “classes médias despossuídas”, para retomar terminologia eufemística frequente em nossa historiografia¹⁴³.

Nesse sentido, os processos de ruptura cultural, intelectual e política propostos por Lourival Gomes Machado e Antonio Cândido são, sobretudo, frutos de uma questão referente à própria condição necessária para a legitimação de uma classe social, na qual as discussões sobre o papel da cultura tornam-se cruciais. Como é

¹⁴³ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora 34, 2001, p.165.

sabido¹⁴⁴, a opção dos integrantes de *Clima* foi o alinhamento à chamada Esquerda Democrática (ED), ramificação heterogênea da União Democrática Nacional (UDN), enquanto tentativa de alinhamento das vozes dissonantes da esquerda nacional contra o inimigo em comum – o fascismo getulista perpetrado durante o Estado Novo. A opção, de certa forma, refletia o esforço de conciliação de interesses inevitáveis e contrastantes no interior da geração de *Clima*: a opção pela esquerda esbarrava na recusa da ortodoxia stalinista, embora ainda estivesse imbuída da crítica social contra a grande burguesia oligárquica que dominava o cenário político e econômico desde o século anterior. A solução repercutiu no alinhamento de traços peculiares – e encontrados majoritariamente nas falas dos interlocutores no período –, gerando uma espécie de socialismo progressista de face democrática. Dessa maneira, estariam preservadas de forma genuína as funções ligadas ao questionamento socioeconômico no campo político, sem, sobretudo, o abandono das aspirações capitalistas pequeno burguesas partilhadas pelo entorno do grupo de intelectuais. O resultado dessa conciliação seria, grosso modo, a formação de uma burguesia média e urbana preocupada com as questões sociais. Segundo tal constatação, longe de significar uma unidade de referência presente no momento, reforça ainda mais as tensões existentes no interior do núcleo formador da revista. Notadamente mais radical, a postura de Paulo Emílio Salles Gomes orientou, de forma geral, a condução ideológica do periódico, dada à sua presença marcante nos círculos de origem marxista desde a sua juventude.

Décio, em relação aos seus companheiros de *Clima*, assume um posicionamento moderado sobre os contornos políticos em discussão durante o período. As interpretações pessoais do crítico sobre a época das atividades da revista são, em sua maioria, encontradas em textos posteriores ao processo no qual o grupo estava inserido. Nos depoimentos concedidos à Ana Bernstein, Décio remete à questão da seguinte forma:

¹⁴⁴ As questões acerca do alinhamento dos integrantes do grupo *Clima* à Esquerda Democrática encontram-se delimitadas de forma mais precisa no trabalho de Alexandre Hecker, no qual o autor faz o exame detalhado sobre as características que marcaram a formação e o desenvolvimento do agrupamento na vida política do Brasil. Sobre o assunto, consultar: HECKER, Alexandre; *Socialismo Sociável: história da esquerda democrática em São Paulo (1945-1965)*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

Aliás, nós tivemos uma certa atuação política. Em 1941, havia já a guerra, portanto havia uma escolha entre um lado, à direita, que era a Alemanha, o hitlerismo – muitos escritores, mesmo de São Paulo, eram hitleristas nesse momento, conhecidos nossos –, e o outro lado, que ia desde os Estados Unidos e Inglaterra até a Rússia; nós éramos desse lado, tínhamos uma tendência de esquerda. Mas esquerda não comunista, esquerda democrática. Depois, mais tarde, foi criado um Partido de Esquerda Democrática, ao qual nós todos pertencíamos. Na revista *Clima* nós publicamos inclusive manifestos nesse sentido, de alguma coisa que fosse de esquerda, mas que não tivesse os defeitos do stalinismo¹⁴⁵.

Adiante, Décio menciona o viés político da revista a partir da atuação de Paulo Emílio, considerando-o o pilar central das discussões. A referência ao passado do amigo, bem como a guinada de pensamento a partir da experiência na Europa assumem o eixo das afirmações concedidas pelo crítico. Nesse sentido, a atuação de Paulo Emílio ganha relevância à medida que Décio elimina a sua inserção de modo particular, mediando a questão ora em torno do grupo, ora em torno de outras figuras consideradas fundamentais:

O político, o cabeça pensante do nosso grupo era o Paulo Emílio, porque ele teve uma atuação política com 18, 19, anos aqui em São Paulo. Ficou preso 14 meses e, evidentemente, saiu da prisão muito mais comunista do que entrou, porque lá estava todo o grupo comunista. Depois foi para a Europa, em 1937, e lá viveu muito de perto todo o problema dos processos de [Joseph] Stálin contra os antigos companheiros dele de comunismo. Aí o Paulo Emílio realmente deixou de ser stalinista e passou a ter o ponto de vista de procurar alguma coisa que tivesse as qualidades da esquerda, as não os seus defeitos, uma esquerda não tão dogmática. E nós pertencíamos a essa orientação, portanto podemos dizer que *Clima* tinha esse interesse pela literatura, pelas artes em geral, mas tinha também sempre um interesse por política, pela sociedade¹⁴⁶.

Em outro artigo, considerado seu “testamento intelectual¹⁴⁷”, Décio retoma as discussões em torno do marxismo e a maneira pela qual enxergava as questões fundamentais à sua geração. Contudo seus escritos não explicitam suas convicções acerca das possíveis interlocuções entre arte e política. De modo geral, sua análise recai sobre os problemas encontrados no seio da apropriação do marxismo pelo processo revolucionário russo e a maneira pela qual essas relações foram apropriadas no Brasil. Em “O mal do mundo não está na perversidade, mas na ignorância”, subtítulo de seu “testamento”, o parágrafo inicial é sintomático nesse sentido:

¹⁴⁵ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 64.

¹⁴⁶ Ibidem., p. 297.

¹⁴⁷ Idem.

Se o comunismo russo tivesse correspondido à metade das expectativas que despertou, levaria sem dúvida de roldão todo o século XX. O ressaibo amargo que o seu desaparecimento deixou, inclusive entre os que não formavam em suas fileiras, não foi unicamente pela revelação do número de vidas humanas que ele sacrificou, embora esse dado surpreendesse até mesmo as pessoas bem informadas¹⁴⁸.

Ao cabo do texto, os posicionamentos acerca do marxismo tornam-se mais claros, sobretudo no que tange às questões relacionadas ao comunismo soviético. Décio pontua precisamente a objeção de seus contemporâneos pelo viés ortodoxo e autoritário, assim como delimita as vias alternativas a essa vertente. O escopo da interpretação recai sobre o grupo, eliminando qualquer postura mais específica de Décio. Para além dessa constatação, o autor afirma alguns dos motivos que levaram ao entusiasmo inicial e à adesão a essas ideias:

O sonho da Grande Revolução embalou toda a minha geração. O grupo do Clima, não sendo constituído por comunistas, admirava os objetivos visados por Marx, tanto por seu lado racional quanto pelo moral. Não uso essa palavra, contudo, sem um certo embaraço, porque o pensamento de esquerda, ao qual pertencíamos, com medo de cair no utópico, evitava qualquer possível resquício de espiritualidade. O stalinismo convencia principalmente porque vencia, porque, desligando a política da moral, empregando também a força e a astúcia, dobrava inimigos internos e externos, de Trotsky a Hitler¹⁴⁹.

Décio ressalta ainda o pouco entusiasmo que o comunismo exercia sobre os agentes em torno de *Clima*. A conclusão diz respeito à opção pelo contorno democrático estabelecido pelos princípios de liberdade econômica e política que, ao longo dos anos, repercutiria na vinculação à formação da chamada Esquerda Democrática. Sob esse olhar, Décio concilia tanto as questões advindas do seu período quanto as opções realizadas por sua geração sem examinar os desdobramentos relativos ao viés adotado por seus companheiros de *Clima*:

¹⁴⁸ PRADO, Décio de Almeida. O mal do mundo não está na perversidade, mas na ignorância. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 346.

¹⁴⁹ Ibidem., p. 347.

O cotidiano do comunismo, a versão concreta de ideias generosas, em nada nos entusiasmava. Originava, quando muito, a suspensão temporária do juízo, à espera dos acontecimentos. De tantas injustiças e tantas mortes, nasceria, porventura, “o novo homem”? Firmamos nossa posição, no *Clima*, em torno de dois princípios: igualdade econômica e liberdade política. Alguns admitiam o recurso à violência, “a parteira da história”, no momento da arrancada revolucionária, porém não a sua subsequente institucionalização. Constatávamos com alegria a florescência artística alimentada na Revolução na Rússia e deplorávamos a sanguinária censura imposta a seguir por Stálin, às artes menos que à política. A solução, para nós, naquele longínquo ano de 1944, encontrava-se na Esquerda Democrática, com ênfase igual sobre as duas palavras¹⁵⁰.

Com efeito, a partir dos trechos destacados e escritos após o encerramento do processo histórico sobre o qual a avaliação de Décio foi realizada, ficam evidentes, pelo menos a princípio, duas informações significativas: a primeira diz respeito à existência de um caráter ideológico e de base marxista compartilhada pelo crítico. A segunda, vinculada à incorporação dessas ideias, exime-se de uma análise sobre o papel e a influência que tais fundamentos marxistas imprimiram na geração que havia tomado para si o bastião de renovação da crítica no Brasil e, sobretudo, suas implicações no campo teatral.

Retornando ao processo histórico, pode-se apreender que a própria formação de uma ala intelectual de esquerda frente à ditadura do Estado Novo foi marcada por uma série de contradições em relação às suas bases ideológicas. No quadro geral das discussões, a tentativa de organizar sob as bases comuns do marxismo uma frente ampla de oposição à Getúlio Vargas gerou o esforço de consolidação de interesses muitas vezes diversos. Como apontado por Alexandre Hecker¹⁵¹, as dualidades existentes na plataforma política que havia sido compartilhada por Décio de Almeida Prado nos anos de circulação de *Clima* denotam a intenção de – em termos teóricos e de ação – articular a necessidades que pudessem abarcar tanto os setores da esquerda (parte das dissidências do PCB) quanto de grupos liberais, uma pequena parte da burguesia e setores cristãos. Por outro lado, a vinculação à UDN exprima, mediante as questões do período, uma tendência ao alargamento e afrouxamento ideológico que permitisse o rompimento com o dogmatismo hermético encontrado viés marxista da União Soviética. Anos mais tarde, após o rompimento com a UDN e a formação de

¹⁵⁰ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 347.

¹⁵¹ HECKER, Alexandre; *Socialismo Sociável: história da esquerda democrática em São Paulo (1945-1965)*. São Paulo: Editora UNESP, 1998, p. 10.

um partido independente – Partido Socialista Brasileiro (PSB) –, houve a reafirmação do caráter ambíguo e multifacetado da iniciativa. Concordando com Hecker,

A expressão carregava consigo um programa político que na forma de apresentação - o modelo dual - podia lembrar a matriz liberal-socialista do século XIX: pretendia a gradual e progressiva socialização dos meios de produção e a identificação da função social da propriedade, quando enfatizava o primeiro termo da expressão; quando, ao contrário, a ênfase recaía sobre o segundo, a questão da socialização ganhava uma circunstância: "como expressão da vontade da maioria". Aparecia também conciliada à preservação do regime representativo, à manutenção das liberdades civis e da autonomia sindical, propostas próximas ao grupo dos liberais¹⁵².

Décio chegaria, inclusive, a se candidatar a um cargo de deputado estadual pelo partido, contando com pouca adesão de votos nas urnas. Contudo as vinculações entre sua perspectiva face à orientação política e a sua atuação como crítico sugerem, ao longo dos documentos do período, um distanciamento maior se comparados a outros membros pertencentes à sua geração. Em outro texto memorialista, o crítico realiza o sobrevoo interpretativo sobre as dificuldades encontradas para a conciliação de um itinerário que reunisse em seu interior os aspectos da produção artística moderna e o engajamento. Sob esse olhar, Décio apontaria as oposições que, ao seu ver, conferiam barreiras à aglutinação das experiências estéticas e políticas dos anos 20 e 30 às expectativas concernentes os jovens intelectuais dos anos 40. Nesse sentido,

[...] na prática, é que eles não possuíam as mesmas raízes e não exprimiam a mesma filosofia. Se o marxismo vinculava-se ao racionalismo, ao cientificismo, tendendo à disciplina social e a uma concepção puritana da vida, o modernismo, em sua primeira versão brasileira, não desdenhava nem o lúdico, 'o poema-piada', nem a irresponsabilidade perante tudo que não seja arte do hermetismo, nem o ilógico, o inconsciente, o mágico, o mítico. Um pregava o coletivismo, organizando-se sobre tal base, o outro só com extremo sacrifício livrava-se do individualismo. Um não via com bons olhos o riso, a alegria de viver, pelo menos enquanto a nova sociedade não estivesse constituída, o outro divertia-se com as invenções da própria fantasia... Os dois proclamavam-se antiburgueses, mas em sentidos diversos¹⁵³,

À época de formação de *Clima*, são praticamente mínimos os apontamentos de Décio sobre suas convicções teóricas e práticas essas questões. Tal constatação é

¹⁵² HECKER, Alexandre; *Socialismo Sociável*: história da esquerda democrática em São Paulo (1945-1965). São Paulo: Editora UNESP, 1998, p. 72.

¹⁵³ PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 160.

sintomática: o caminho aberto pelo periódico, ao ampliar as discussões culturais para o nível acadêmico, trilhava rumos ainda em estágio embrionário e que, em termos de ação tanto intelectual quanto prática, permitia ao grupo o espaço de formação de uma mentalidade passível de inserção dos debates políticos no campo das artes. Dito de outra maneira, a investida significava também a possibilidade de consolidação do ideário correspondente à análise a partir dos pressupostos marxistas, imprimindo o embate em diversas frentes de atuação.

Ao que tudo indica, o posicionamento de Décio de Almeida Prado sobre as vicissitudes desse debate ocuparam um espaço menor dentro de sua atuação no período, o que sugere a opção pelo processo de formação de uma mentalidade crítica, voltada para o moderno e em sintonia com o pensamento europeu e norte-americano. As evidências dessa constatação podem ser observadas diante dos acontecimentos que embalaram o início dos anos 40: com o avanço da Segunda Guerra Mundial a companhia teatral de Louis Jouvet desembarcava no país, causando grande impacto através de suas encenações. Décio, durante sua estadia em Paris, já havia entrado em contato o trabalho do diretor que, anos anteriores ao início de sua carreira como crítico, configurou-se como uma de suas referências em relação aos parâmetros de modernidade no teatro. A comprovação dessa influência se faria sentir nos primeiros artigos escritos por Décio em *Clima*, dedicados à apresentação e análise da estadia da companhia de Jouvet no Brasil. Dessa forma, o crítico definia preliminarmente as suas filiações ideológicas e estéticas em torno das discussões sobre a modernidade nos palcos, evidenciando assim suas balizas teóricas e metodológicas.

Outro ponto crucial para a compreensão do deslocamento dos interesses de Décio apartados podem ser encontrados em outro local de atuação do crítico. No mesmo período de efervescente produção cultural, intelectual e política pela qual o país passava, ocorreu a criação do Grupo Universitário de Teatro (GUT) no ano de 1943. Fundada no interior da USP, a iniciativa contou com o apoio do então reitor Jorge Americano e o financiamento concedido pelo Fundo Universitário de Pesquisa, tendo à sua frente Lourival Gomes Machado e o próprio Décio de Almeida Prado como diretor artístico do grupo. A maioria de seus membros estava ligada aos mesmos quadros de formação de *Clima*, bem como às frentes de resistência ao Estado Novo:

O Grupo Universitário de Teatro contou ainda com o apoio de outros membros do grupo de *Clima*. Ruy Coelho desempenhou o papel de ponto; Maria de Lourdes dos Santos Machado – mulher de Lourival e integrante do grupo de amigos de onde saiu o núcleo da revista – ficou encarregada do guarda-roupa na primeira montagem; Antonio Cândido traduziu, a pedido de Décio, *O baile dos ladrões*, de Anouilh; Ruth de Almeida Prado cuidava das finanças do grupo, sendo mais tarde responsável também pelos figurinos e adereços de cena; e Paulo Emílio Salles Gomes abrigou, em sua casa, as leituras realizadas pelo grupo da adaptação de *Macári*, drama de Álvares de Azevedo, feita por Lourival Gomes Machado¹⁵⁴.

O primeiro espetáculo encenado pelo grupo consistia na adaptação em um ato de três textos teatrais distintos: *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, *Os irmãos das Almas*, de Martins Pena, e *Pequenos serviços em casa de casal*, de Mário Neme. Segundo Décio de Almeida Prado, a estrutura adotada tinha como intenção apresentar ao público (incialmente paulista) o repertório que abarcasse três lugares distintos para o teatro, sintetizando o que foi interpretado como uma síntese do teatro brasileiro. Nesse sentido, Gil Vicente representaria o primeiro grande dramaturgo da língua portuguesa; Martins Pena, o primeiro comediógrafo genuinamente nacional e Mário Neme um escritor brasileiro da atualidade¹⁵⁵. Do ponto de vista da recepção o espetáculo, a crítica de Oswald de Andrade sobre o espetáculo esboça as linhas gerais sob as quais a iniciativa foi interpretada:

Os chato-boys estão de parabéns. Eles acharam o seu refúgio brilhante, a sua paixão vocacional talvez. É o teatro. Funcionários tristes da sociologia, quem havia de esperar desses parceiros de um cômodo sete-e-meio do documento aquela justeza grandiosa que souberam imprimir ao *Auto da barca do inferno* de Gil Vicente, levando à cena em nosso teatro principal. Honra aos que tiveram a audaciosa invenção de restaurar no palco um trecho do Shakespeare lusitano, com elementos nativos que possuíam. Os srs. Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Clóvis Graciano, secundados pela pequena *troupe* universitária, ficam credores de nossa admiração por terem realizado diante do público um dos melhores espetáculos que São Paulo já viu¹⁵⁶.

A tão conhecida citação carrega em si elementos importantes para a compreensão do período. A inegável tensão existente entre Oswald de Andrade e a geração de Décio é evidenciada no tratamento dado à formação dos interlocutores da

¹⁵⁴ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 85-86.

¹⁵⁵ Ibidem., p. 86.

¹⁵⁶ ANDRADE, Oswald. Diante de Gil Vicente. Apud: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 86.

produção teatral, concebida pelo poeta de forma pejorativa. Sabe-se que Oswald de Andrade, o menos acadêmico entre seus contemporâneos, parecia nutrir certa desconfiança pelo ambiente universitário, assim como é notória a predileção do grupo de *Clima* pela postura de Mário de Andrade, mais próxima aos anseios da jovem intelectualidade¹⁵⁷. Ainda que marcado por constantes conflitos, o trecho destacado deixa transparecer o reconhecimento de ecos do modernismo na encenação, à medida que é pontuado as características de apropriação do texto lusitano segundo características nacionais, algo próximo à questão fundamental para a geração de modernistas de 22. O reconhecimento desse feito, imbuído do esforço de fusão de três momentos distintos de produção dramatúrgica, alçaram o reconhecimento de um possível refúgio da modernidade no projeto encabeçado por Décio de Almeida Prado como diretor artístico.

Segundo Bernstein, o espetáculo foi inovador em vários aspectos, pois introduzia elementos que, do ponto de vista estético, levaram ao palco elementos instituídos como modernos. A pontuação realizada pela pesquisadora é elucidativa em diversos pontos:

Em termos formais, o espetáculo do Grupo Universitário de Teatro inovava em vários aspectos. Na concepção artística dos cenários e figurinos, a cargo do pintor moderno Clóvis Graciano, na iluminação de Lourival Gomes Machado, e até na inversão de gênero do personagem Anjo, representado por um homem ao invés de uma mulher. Ao avaliar retrospectivamente a montagem, mais de 50 anos depois, Décio a caracterizaria como a primeira montagem modernista feita em São Paulo¹⁵⁸.

A observação revela, antes de tudo, um esforço em delimitar as contribuições realizadas pelo GUT no processo de modernização da cena teatral de São Paulo, embora não forneça ao leitor elementos suficientes para dimensionar o impacto do espetáculo em termos de recepção estética por parte do público, os recursos utilizados na cenografia ou mesmo as disposições da iluminação, dentre outros. Dessa forma, o local e as figuras de autoridade – tanto Décio quanto Oswald – parecem bastar para que a iniciativa seja reconhecida como fundamental para o processo de desenvolvimento do teatro nacional, ou seja: as afirmações são tomadas como verdade, sem, entretanto, o estabelecimento cuidadoso das questões inseridas no

¹⁵⁸ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cumplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 86.

contexto da encenação dos excertos das obras de Gil Vicente, Martins Pena e Mário Neme.

De fato, é inegável a importância do Grupo Universitário de Teatro no panorama teatral brasileiro durante a década de 40, porém os motivos estendem-se para além dos marcos sugeridos pelos textos memorialísticos ou as críticas tecidas durante o processo histórico em si. O que chama a atenção na proposta de Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado é, acima de tudo, o papel desempenhado pela companhia em um campo de atuação mais amplo. Analisado sob o signo das transformações presentes à época da formação do grupo, afigura-se que a sua própria existência estivesse associado a uma intencionalidade maior e, consequentemente, mais abrangente.

Pensado a partir das discussões sobre os aspectos de modernização das condições de produção artística e, sobretudo no que tange à crítica sobre as expressões culturais, o Grupo de Teatro Universitário emerge como o braço cultural da produção intelectual vinculada às atividades dos integrantes de *Clima*. A regularidade dos agentes envolvidos nos setores até agora destacados – grupo de teatro, produção de periódicos, discussões acerca da função da crítica, formação de partidos políticos – destaca o grau de alargamento dos campos de atuação dos egressos da Universidade de São Paulo na década de 40. Esse polo irradiador, segundo essa perspectiva, assumiu para si o projeto de modernização das estruturas do campo cultural, mas também pretendeu a elaboração do modelo de *vanguarda social*, dado todos os segmentos nos quais os projetos realizados pelo grupo foram presentes. O projeto civilizatório, desenvolvido no seio da USP enquanto projeto de modernidade social, encontrava um de seus locais por excelência e seus instrumentos de intervenção no campo cultural.

Retomando o foco sobre o teatro, a afirmação de Oswald de Andrade soa pertinente. O refúgio brilhante e a paixão vocacional encontrados no teatro, provavelmente, diziam respeito ao reconhecimento da quase inexistência dos ventos modernos localizados nas gerações de modernistas nas décadas de 20 e 30, permanecendo um espaço praticamente intocado das transformações estéticas outrora percebidas na literatura e nas artes plásticas. Essa constatação tornou o teatro o local privilegiado para as frentes de atuação associadas ao campo intelectual de Décio, haja vista a presença de indícios de modernidade sem a sistematização de uma produção que se tornasse reconhecida como tal.

Com efeito, é notório o espaço de circulação das figuras que compuseram o quadro sob o qual se constituiu as tentativas de modernização da cena teatral pelo viés acadêmico: Alfredo Mesquita havia fundado o Grupo Experimental de Teatro (GET) e paralelamente foi peça fundamental para as articulações que levaram ao lançamento de *Clima*. Posteriormente, atuaria ainda na fundação da Escola de Arte Dramática e do próprio Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Mário Neme, por sua vez, para além da realização do inquérito materializado na *Plataforma da Nova Geração*, publicou diversos textos em *Clima*, além de assinar o texto que compunha a primeira apresentação do Grupo Universitário de Teatro. Lourival Gomes Machado, idealizador de *Clima* e com Décio de Almeida Prado do GUT, participou ativamente na composição dos primeiros espetáculos do grupo. Ruy Coelho, Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e mesmo Paulo Emílio Salles Gomes também participaram de diversos momentos em que o teatro ocupou lugar de destaque nas discussões sobre modernidade.

Longe de reduzir as relações partilhadas por esses agentes sociais a meros vínculos de casualidades circunstanciais, evidenciar os laços que uniram essa camada dirigente possibilita e elaboração de evidências históricas fundamentais: o papel de Décio enquanto crítico cumpre, dentro dessa constelação de iniciativas, uma faceta auxiliar de um projeto que se estende à função de transformação social pela via cultural. Cabe ressaltar: não apenas à reflexão, mas também à consolidação de uma nova baliza para a crítica e mesmo para a produção do teatro paulista. Analisado sob esse ângulo, crítica e espetáculo dividiram em diversos momentos um mesmo grupo de integrantes abrindo, dessa forma, o espaço de modernização em duas frentes amplas e integradas: a produção e a crítica em teatro.

Esses elementos, portanto, agiram ao longo da existência de *Clima* de maneira complementar. Inicialmente – e à medida que a nascente crítica teatral apresentava ao público um novo aspecto do pensamento crítico sobre o teatro – elaborava-se o processo de formação de uma nova mentalidade em relação à apreciação dos espetáculos. Paralelamente, a formação de um grupo teatral pelos mesmos agentes históricos efetivou-se como a possibilidade de um laboratório estético capaz de cumprir, a um só golpe, tanto as experimentações artístico quanto a apresentação para o público de uma nova maneira de pensar e se fazer teatro, demonstrando a sintonia das preferências em relação à modernidade que já haviam sido anunciadas por Décio nas páginas da revista *Clima* desde o seu lançamento.

VI. As validades do discurso crítico

Antes da análise dos textos que compõem a produção de Décio de Almeida Prado para a revista *Clima*, algumas considerações iniciais devem ser realizadas a fim de sistematicamente eleger os pontos fundamentais acerca do impacto produzido pelos artigos escritos pelo crítico no periódico. Novamente, trata-se de delimitar o local de produção sob o qual as interpretações sobre o teatro foram realizadas, uma vez que, reconhecidos esses espaços de circulação, questões importantes emergem no interior do debate acerca do processo de modernização teatral.

Em primeiro lugar, é necessário reafirmar o caráter acadêmico contido nas páginas da revista, sobretudo pelo potencial de validação das interpretações realizadas por Décio de Almeida Prado. Isso porque, centrada no interior da Universidade de São Paulo, os mecanismos incorporados às críticas – tanto em seus aspectos estruturais quanto em sua predileção temática – tornam-se reconhecidos como validades a partir de sua organização dentro do campo científico. Esse fator, fundamental para a instituição de códigos interpretativos considerados legítimos, foram fundamentais para a consolidação do modelo de crítica teatral gestado por Décio de Almeida Prado. Nesse sentido, pontuar o local do qual a crítica emerge é, segundo essa perspectiva, reconhecer o campo de legitimação que, no interior do processo histórico – sempre multifacetado e marcado por disputas entre os agentes envolvidos – permitiu a instrumentalização do ideário sobre a modernidade no teatro. Sobre essa premissa, trata-se, assim como pontou Marilena Chauí, do estabelecimento do *discurso competente*:

O discurso competente é o discurso instituído. É aquele no qual a linguagem sofre uma restrição que poderia assim ser resumida: não é qualquer um que pode dizer a qualquer outro qualquer coisa em qualquer lugar e em qualquer circunstância. O discurso competente confunde-se, pois, com a linguagem institucionalmente permitida ou autorizada, isto é, com um discurso no qual os interlocutores já foram previamente reconhecidos como tendo o direito de falar e ouvir, no qual os lugares e as circunstâncias já foram predeterminados para que seja permitido falar e ouvir e, enfim, no qual o conteúdo e a forma já foram autorizados os cânones da esfera de sua própria competência¹⁵⁹.

A utilização do conceito elaborado por Chauí soa pertinente quando analisado à luz das questões advindas da publicação de *Clima*. Sob esse olhar, reside na revista o processo que vincula a formação de uma plataforma de pensamento à delimitação da competência reconhecida pelo signo da científicidade. Como pontuado em outro momento, a realização desse movimento de deslocamento da crítica para o interior das universidades representou, ao largo de todas as iniciativas encontradas em sua concretização, a possibilidade de intervenção e formalização do crivo interpretativo que, diante de seus idealizadores, revestiu-se da missão modernizadora da análise para as práticas artísticas. Essa intenção – circunspecta pela própria noção de desenvolvimento rumo à civilização – encontrou o espaço em aberto das possibilidades, favorecendo a aclimatação das ideias consideradas pioneiras, inovadoras ou, dentro dos termos pretendidos, modernas.

Provavelmente por esse motivo, o foco de *Clima* fosse inicialmente as esferas da academia e da intelectualidade paulista. A necessidade de reconhecimento do discurso como competente apresenta-se como condição para a validação das análises apresentadas na revista. Trata-se, nesses termos, do processo que garantia em setores-chaves da sociedade o potencial impacto e a concessão para a atuação dos críticos em formação e que, para além disso, procuravam também se estabelecer-se na formação de um público (ainda que inicialmente seletivo) para a modernidade anunciada nas páginas da revista. O manifesto incluído no primeiro número da revista reitera essa interpretação ao evocar a figura de Mario de Andrade como a voz de autoridade para a viabilização desse reconhecimento:

¹⁵⁹ CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1980, p. 7.

Se pedirmos [ao escritor] que se incumbisse de uma das apresentações, foi que o seu nome nos pareceu, por diversas razões, o mais indicado para tal fim. A escolha teve um sentido ou, por outra, vários sentidos: em primeiro lugar, *Clima* é uma revista de gente nova e desconhecida, *gente que poderia parecer por demais ousada apresentando-se a si mesma e que, a seu próprio ver, precisava de uma apresentação feita por pessoa de reconhecida autoridade. Ninguém mais do que Mário de Andrade estava nessas condições*¹⁶⁰. (grifo nosso).

Embora as razões estivessem escamoteadas no manifesto, a menção à autoridade representada por Mario de Andrade é justificável pelo menos por uma razão evidente: a ponte de ligação entre os modernistas das gerações anteriores – do qual Mario já gozava da fama inconteste de legítimo representante – e a sua tendência ao academicismo que lhe distanciava, por exemplo, da figura menos séria atribuída à Oswald de Andrade. Mario, a essa altura, já havia logrado reconhecimento no campo antropológico, diante das inúmeras pesquisas sobre o folclore nacional, além dos cargos públicos ocupados na prefeitura de São Paulo. O êxito da geração dos novos intelectuais encontrou, portanto o interlocutor capaz de atestar a permissividade dos ideais contidos em *Clima*.

Em verdade, a escolha de Mario de Andrade não significou, contudo, a celebração eximida de contestações. Em determinado trecho de sua apresentação, o escritor é categórico ao realizar os feitos de sua geração em relação àquela que se apresentava como a direcionadora dos ares modernizantes,

[...] em que uma revista de moços me pede iniciar nela a colaboração dos veteranos. Seria mais hábil lhe ceder um desses estudos especializados, que salvasse em sua máscara os meus louros possíveis de escritor. Mas ainda conservo, das minhas aventuras literárias, aquela audácia de poder errar, com que aceitei de um dos moços que me convidaram a este artigo a sugestão de falar sobre a inteligência nova do meu país. E confessarei desde logo que não a sinto muito superior à de minha geração¹⁶¹.

A diferença sugerida por Mario de Andrade revela o papel no qual os integrantes de *Clima* pretendiam atuar. Posto que a geração de modernistas estava calcada na produção artística, os novíssimos penderam, por outro lado, para o campo da investigação, dado às suas formações nos novos cursos da Universidade de São Paulo que tiveram o “bom senso de buscar professores estrangeiros”, instituindo

¹⁶⁰ PONTES, Heloisa. *Destinos Mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 67.

¹⁶¹ Ibidem., p. 66.

“uma mentalidade mais sadia que desistiu do brilho e da adivinhação¹⁶²”. Adiante, o escritor salienta a importância política incorporada pelos novos críticos, fazendo dessa marca um dos componentes que os distinguiam de sua geração, menos imbuída dessas questões:

Não poderei dizer “abstencionistas”, o que implica uma atitude consciente do espírito: nos éramos uns inconscientes. Nem mesmo o nacionalismo que praticávamos com um pouco maior largueza que os regionalistas, nossos antecessores, conseguira definir em nós qualquer consciência da condição do intelectual seus deveres para com a arte e a humanidade, suas relações com a sociedade e o Estado¹⁶³.

Trilhando o caminho aberto pelas palavras de Mario de Andrade, as observações poderiam ser interpretadas, segundo o olhar historiográfico, a partir de uma questão fundamental: o que Mario de Andrade não enxergou em sua geração e que se tornou basilar nos contemporâneos de Décio foi exatamente a consciência histórica¹⁶⁴ do papel desempenhado pelo intelectual na sociedade, interpretado como capaz de “entender o presente e antecipar o futuro¹⁶⁵” por meio da orientação prática na vida social.

Sob o signo da modernidade, essa observação de torna fundamental e, pensada à luz das questões anteriormente levantadas, torna-se pertinente a pergunta: de que maneira Décio de Almeida Prado – situado entre a experiência e a consciência histórica no seu tempo – comprehende o conceito de modernidade no teatro? Em que medida esse elemento se tornou necessário para processo de modernização do teatro nacional? Como observado por Koselleck, as respostas só podem ser encontradas no próprio processo histórico, posto que moderno, em termos conceituais, é em si aquilo que se articula com seu momento de apreensão e utilização em determinado período. Especificamente para Décio, o lugar privilegiado para tais discussões foram suas críticas teatrais, sendo essas indispensáveis para o resgate das concepções que orientaram as escolhas realizadas pelo crítico durante sua atuação no meio teatral.

¹⁶² Ibidem., p. 77.

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ MAGALDI, SÁBATO. Consciência privilegiada do teatro. In: PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1956, p. IX-XVI.

¹⁶⁵ RÜSEN, Jörn. *Razão histórica: teoria da história: fundamentos da ciência histórica*. 1ª reimpressão. Brasília: Editora UNB, 2010, p. 57.

Capítulo II:
Uma crítica para a modernidade

I. Definindo posições

Do ponto de vista historiográfico, os textos escritos por Décio de Almeida Prado em *Clima* podem ser interpretados segundo duas visões complementares: a primeira, de forma mais abrangente, remete à documentação que inaugura uma visão específica sobre a transformação das análises críticas sobre o teatro. Essa postura, reiterada pelas eventuais analisadas, corresponde a um rico componente de época, no qual é possível antever a vida teatral de São Paulo e suas nuances na vida cultural da capital paulista. A segunda visão, mais densa, expõe a elaboração de um aparato teórico-metodológico acerca das concepções de Décio de Almeida Prado sobre a construção de um modelo para a modernidade nas encenações teatrais. Pensado dessa maneira, os primeiros escritos do crítico correspondem à delimitação de uma plataforma estética para o teatro nacional. Tais afirmações ganham corpo quando confrontadas com os textos: os 11 artigos publicados em *Clima* representam em sua totalidade os momentos em que as descrições sobre as convicções de Décio de Almeida Prado são evidenciadas de forma explícita.

Com efeito, a necessidade de delimitação das balizas interpretativas cumprem o papel de tornar público a visão do crítico e, da mesma maneira, esboçar os primeiros contornos de uma ação pedagógica. Dito de outra maneira, são nas páginas de *Clima* que Décio dará os primeiros passos rumo à educação do olhar para a formação do gosto estético sobre o caráter moderno das produções teatrais na cidade de São Paulo. Ainda que possuísse uma tiragem reduzida, o campo de abrangência do período detinha um público específico, o que reforça a ideia de um primeiro foco de apreensão no qual a legitimação dessa postura assumiria caráter decisivo. O primeiro artigo publicado, intitulado *O Teatro “Louis Jouvet” em São Paulo*¹⁶⁶ é sintomático nesse quesito. De antemão, é pertinente uma observação: ao longo de todos os ensaios publicados, Décio manteve a maioria das citações utilizadas em suas línguas originais (francês e inglês), o que sugere um público familiarizado com os idiomas. Provavelmente, pela consciência dos meios sociais em que a revista circularia, o crítico não se deteve na tradução de grande parte dos excertos, evidenciando dessa maneira aspectos da formação cultural e intelectual dos envolvidos na recepção de

¹⁶⁶ PRADO, Décio de Almeida. O teatro de Louis Jouvet. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 255.

seus escritos. Praticamente, não se tratavam de textos populares, dada a linguagem e as discussões realizadas pelo autor.

Realizada essa pequena observação, o texto inaugural de Décio dialoga com a chegada da companhia teatral de Jouvet em São Paulo mediante circunstâncias pontuais. Sob o panorama da Segunda Guerra Mundial e os problemas acarretados pela tomada de Paris pelos alemães, Jouvet embarca para a América com parte de seu grupo, realizando apresentações nas principais capitais do continente. Décio, ao realizar a apresentação do diretor, não realiza nenhuma referência ao ocorrido, limitando-se a apresentá-lo como um dos grandes responsáveis pela modernização do teatro francês, evocando-o como um dos discípulos de Jacques Copeau¹⁶⁷. Ciente da possível falta de familiaridade do público com os nomes mencionados, Décio, antes mesmo de iniciar a análise sobre os espetáculos, encarrega-se de apresentar aos leitores os principais fundamentos que norteavam os princípios de encenação utilizados por Jouvet:

É necessário esclarecer, em primeiro lugar, que Jouvet acredita no que ele chama de “convenção teatral”, acordo entre o autor, o ator e o público para criar um espetáculo, cada um colaborando para que a ilusão seja perfeita e a emoção apareça. Essa convenção que nasceu com o próprio teatro e foi respeitada durante todo o período do teatro clássico, quando os espectadores aceitavam o verso porque sabiam que fazia parte da convenção, aceitavam o lugar indeterminado da ação e os cenários pintados porque sabiam que o que estavam vendo não era a vida mas uma peça de teatro, aceitavam o “a parte” porque sabiam que era uma das regras do jogo, com seu valor artístico perfeitamente definido, essa convenção, dizíamos, foi destruída (ou sua destruição foi tentada) pelo teatro naturalista, na França do Théâtre Libre, que quis dispensar a parte de colaboração do público e oferecer-lhe um teatro tão parecido com a vida, tão verossímil, que o espectador acreditasse em esforço no que estava vendo, e se esquecesse até que estava num teatro¹⁶⁸.

A citação, tão conhecida pelos pesquisadores do teatro brasileiro moderno, é esclarecedora em vários sentidos. Ao lançar mão do tom didático, Décio introduz o conceito básico de Jouvet para apresentar ao leitor as linhas mestras pelas quais as encenações do diretor francês deveriam ser decodificadas. Dessa maneira, os postulados do teatro “moderno” europeu são apresentados ao mesmo tempo em que Décio sugere que o pacto existente entre autor, ator e público deve, assim como nos

¹⁶⁷ PRADO, Décio de Almeida. O teatro de Louis Jouvet. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 256.

¹⁶⁸ Idem.

fundamentos traçados por Jouvet, serem aplicados ao público nacional. Trata-se de compreender a necessidade de uma sintonia entre o que é representado e aquele que assiste, realizando a completa instituição da “convenção teatral”. Paralelamente, a opção pelas referências do teatro clássico emergem em relação às “tentativas de destruição” do teatro pelas concepções naturalistas do Teatro Livre na França. Adiante, e em uma das poucas citações traduzidas, Décio apresenta um trecho de *Réflexions du comédien*¹⁶⁹ - escrito por Jouvet – que corrobora com sua exposição:

Esta maravilhosa convenção teatral despojada de sua magia, abandonada pela poesia, parece perdida para sempre. Foi substituída por uma nova convenção, “uma inovação”, que a preocupação e o gosto pela verdade revelam nossos predecessores: a invenção, a descoberta do quarto muro. Poder representar uma peça como se sua ação se realizasse realmente, de maneira que o espectador tivesse a impressão de assistí-la por indiscrição ou surpresa, tal era a maior ambição dessa arte dramática. É o período do “trecho da vida”. “A arte fazia consistia em fazer cair uma chuva verdadeira sobre a cena, a montar um açougue com cadáveres verdadeiros de animais, fogões verdadeiros com carvão verdadeiro, lavatórios com água, onde se podia lavar a roupa branca. Diminuição do espiritual, morte da imaginação e do maravilhoso, aviltamento da linguagem, tais são as características do teatro dessa época. O teatro acabava de perder sua verdade a favor de uma exatidão e duma verossimilhança que ia matar e abolir para sempre sua verdadeira ilusão do teatro. O reino do espiritual terminava: o Théâtre Libre anunciado pela fotografia era o anjo anunciador do cinema¹⁷⁰.

Essa afirmação é fundamental, embora o texto não faça menção direta, as polarizações apresentadas pelo crítico e legitimadas pela citação partem de uma questão essencial para o processo de renovação da cena teatral francesa. Nesse sentido, o movimento inaugurado por Copeau e perpetuado por Jouvet está inserido no embate referente às tensões entre duas linhas distintas do pensamento teatral no país: de um lado, o resgate das concepções clássicas, nas quais o teatro é entendido como um depositário da ilusão e da criação, representando assim os verdadeiros princípios da criação cênica. Do outro lado, o naturalismo, responsável pelo declínio do espetáculo ao introduzir a realidade como parâmetro de efeito estético, retirando dos palcos o caráter lúdico ao apresentar cenas com a maior vivacidade possível na produção fidedigna do real. O alvo de tais críticas recaiam sobre a figura de Antoine que, tendo idealizado o Théâtre Libre, marcaria a história do teatro de forma ambígua:

¹⁶⁹ JOUVET, Louis. *Réflexions du comédien*. Apud: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 257.

¹⁷⁰ Idem.

fora considerado o representante do processo de modernização do teatro francês, principalmente pela introdução da figura do *encenador*, mas também foi o responsável pela elaboração da concepção da estética naturalista, veementemente combatida por Jouvet e Copeau. A hierarquização que emana dessa polarização poderia ser definida da seguinte maneira: o teatro, posto que não é *a realidade*, deve prezar pelo ilusório, pela imaginação, por aquilo que desperta no público as emoções mais profundas. Segundo essa concepção, o verdadeiro espirito teatral, aquilo que pode ser entendido enquanto *a convenção teatral*, não poderia ser outra coisa além da ficção criativa. Desta forma, tentativa de reprodução *ipsi literis* da realidade enfraqueceria o viés artístico das encenações.

O Segundo elemento destacado por Décio em relação às apresentações de Jouvet dizem respeito à valorização do texto, ou “a submissão de todos os outros componentes teatrais a ele¹⁷¹”. A função do teatro, é, portanto, dar vida à dramaturgia, sob a qual todos os outros elementos estão atrelados a fim de materializar as intenções propostas pelo dramaturgo. A cena, dentro dessa apreensão, está associada ao caráter mediador entre autor e público, cabendo ao segundo incorporar a parte ilusória criada pelo encenador nos palcos. As palavras do crítico assumem nesse momento a distinção entre o texto teatral legítimo e aqueles considerados apenas artifícies da cena, que, segundo sua opinião, estariam voltados apenas para a efetivação de joguetes cênicos ou, em outras palavras, preocupados apenas com a “teatralidade”, ou seja, restritos apenas à subordinação do texto pela cena. Retomando Jouvet, Décio postula a seguinte afirmação:

Há nessas palavras, ainda, um evidente desprezo pelos autores que não sabem compreender o papel criador que lhes está reservado e que subsistem a livre criação literária pela aplicação de todos os truques teatrais, visando, já na escritura da peça, apenas o espetáculo. São peças chamadas teatrais, construídas de acordo com algumas regras que todo mundo sabe, com o clássico primeiro ato apresentando a intriga, o segundo complicando-a e o terceiro resolvendo-a, com todas as surpresas e as reviravoltas que se diziam imprescindíveis no palco e que, entretanto, fora certa habilidade de carpintaria, não possuem mérito algum e que, se constituem espetáculo agradável, não resistem nem à leitura do tempo¹⁷².

Com essas palavras, Décio situava as linhas mestres do pensamento teatral de Jouvet: “convenção teatral” e “primazia do texto”. Essas duas frentes correspondem,

¹⁷¹ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice*: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 256.

¹⁷² Ibidem., p. 257.

segundo o crítico, aos critérios pelos quais o espectador – e em seu caso também a crítica – deveriam avaliar as encenações, restituindo o valor do verdadeiro teatro através das relações em que texto e público são elementos centrais e os demais elementos são responsáveis por realizar essa mediação. É dessa constatação que o autor realizará suas observações sobre a importância de dois dramaturgos franceses: Jules Romains e Giraudoux, conferindo-lhes essas habilidades do texto bem-feito, sem os excessos da cena e a predominância do caráter lúdico indispensável para a criação da convenção teatral. Nesse sentido, é justamente por esse motivo que Giraudoux serve ao propósito de Jouvet, uma vez que, reconhecendo o papel do autor do texto teatral, permite sua encenação sem se render a interesses secundários e, portanto, escamoteadores da predominância da palavra sobre os demais elementos da cena.

Em relação a essas questões, são salutares os comentários de Décio sobre a função do ator no espetáculo teatral. Posto que o texto é o elemento central da convenção – e, portanto, o teatro rende-se à sua primazia –, a atuação não deve ocupar lugar de destaque no espetáculo e, se possível, fazendo desaparecer o ator frente à encenação. A crítica realizada – tomando por base os apontamentos de Jouvet – recaem sobre o astro, o ator que despreza a hierarquia da cena centraliza na sua função a importância geral do fenômeno teatral. Contra a primazia do ator, as palavras de Décio são contundentes quando destaca o problema envolvido nessa operação:

[...] O erro mais frequente entre todos os intérpretes: o de se acreditar maior que o interpretado. A atitude comum do ator célebre, como a de todo *virtuose*, é a de tender cada vez mais para peças que lhe permitam exibições de qualidades pessoais, como se a interpretação fosse um fim em si mesma. Jouvet não. O teatro de Giraudoux, ponto culminante de sua carreira, dá pouca margem em geral ao ator. Quando representado como deve ser, os atores desaparecem, ficando apenas a beleza e a poesia do texto. Nenhum virtuosismo ou exibição pessoal é, nele, permitido. O virtuosismo, aqui, deve ser o desaparecimento do intérprete ante a grandeza da obra interpretada¹⁷³.

Com esse comentário, Décio encerra a síntese das ideias de Jouvet contidas em seu primeiro artigo para *Clima*. Praticamente, as encenações realizadas pelo diretor na capital paulista não são abordadas, fato que ocorreria em outro artigo posterior. A preocupação, portanto, fica a cargo da introdução das ideias de Jouvet e a

¹⁷³ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice*: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 259.

explicação dos conceitos que orientavam as encenações do diretor. Embora o movimento seja pedagógico, na medida em que se pretende esclarecedor de uma forma específica de pensar o teatro, fica evidente o movimento que impulsiona a análise de Décio para a orientação do gosto, ainda que restrito pelas tiragens e pelos locais de circulação da revista. Ao introduzir Jouvet, Décio também introduz – não sem uma consciência reveladora – as próprias bases sob as quais se delineariam suas convicções teatrais no período.

Nessas circunstâncias, é inevitável pensar o alhures teórico sob o qual as ideias teatrais de Copeau e Jouvet são produzidas para posteriormente localizar a maneira pela qual sua recepção é realizado por Décio de Almeida Prado. O primeiro contato do crítico com as proposições formuladas pelos diretores franceses datam de 1939, dada sua estadia na França em decorrência da visita a Paulo Emílio Salles Gomes, exilado em Paris após sua prisão no Brasil. Durante a estadia, Décio teve a oportunidade de assistir aos espetáculos do moderno teatro francês, representado pelo chamado “Cartel” tendo, inclusive, participado de uma conferência proferida por Copeau. Em termos de contato teórico, essa experiência figura como uma de suas primeiras incursões pelo teatro para além do papel de espectador. O fato é narrado pelo crítico da seguinte maneira:

Na realidade, eu não tinha formação teórica, mas tinha uma vantagem: eu havia estado na França em fins de 1938 e começo de 1939, uns seis meses antes da guerra. O Paulo Emilio estava morando lá e eu passei dois meses em Paris, junto também com um primo, e eu vi muito teatro na França. Como eu tinha interesse, vi bastante coisa. Eu sabia francês porque as aulas dadas pelo Maugué e pelo Lévi-Strauss eram todas em francês, então nós aprendemos a língua na marra. Vi as companhias mais avançadas que existiam naquela época, o chamado Cartel do Jouvet, Dullin, Baty e Pitoëff. Vi as peças dos quatro grupos. Fora isso, vi muitas outras companhias, outros espetáculos. Vi também a Comédie Française. Enfim Bastante teatro, mas não pensava ainda em escrever para teatro, era apenas coisa de dilettante¹⁷⁴.

Em outro momento, o crítico salienta suas primeiras leituras teóricas sobre o teatro, no qual o papel de Jouvet é alçado à condição central de sua formação, pois havia sido sua primeira leitura sobre teoria teatral. Sob esse panorama, Décio delimita a importância ocupada pelo diretor francês, confirmando-o como sua matriz interpretativa para a análise dos espetáculos resgatando, assim, a genealogia de sua

¹⁷⁴ PRADO, Décio de Almeida. Depoimento. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 298.

formação. Desse modo, e pelo menos em termos de apropriação, Jouvet “estreia” como referência no teatro moderno para o Brasil pelas mãos de Décio que, por ocasião da estadia da companhia francesa no país, faz uso de suas teorias tanto para a apresentação do diretor ao público quanto para os caminhos investigativos que trilhava de forma inicial em *Clima*. Em 1941 – ano da Chegada de Jouvet ao Brasil – após uma breve estadia no Estados Unidos, o autor retorna a São Paulo já imbuído da tarefa de crítico de teatro. As circunstâncias dessa incursão merecem atenção:

Quando voltei para cá, me entregaram a seção de teatro. Mas me faltava a formação teórica. Por sorte, a companhia de Jouvet veio para o Rio e depois para São Paulo. A primeira crítica que escrevi foi sobre ela, mas aí eu já tinha lido pelo menos um livro de teatro, de teoria, que foi o *Réflexions du comédien*, do próprio Jouvet. Escrevi sobre a companhia dele baseado mesmo no que ele havia escrito: a favor do teatro poético, que não seria mais um teatro realista. Embora fosse um teatro em prosa, era uma nova concepção que havia surgido na França com [Jacques] Copeau, em 1910-14, por aí¹⁷⁵.

Historicamente, as concepções que Décio aponta em Copeau possuem questões pontuais. Situadas no início do século XX, o debate levantado pelo diretor francês remete, antes de tudo, às tensões que a cena teatral francesa atravessava após o surto renovador promovido pelo Teatro Livre de Antoine, considerado um dos precursores do teatro moderno ao introduzir o papel do encenador no meio teatral. Mais do que isso, coube a Antoine a sintetização nos palcos do teatro naturalista, no qual a representação, com vistas à maior proximidade possível com a realidade, traduz-se na tentativa mimética de expor cenicamente “fatias da vida”. As objeções realizadas por Copeau a esse tipo de manifestação teatral convocam, quando situadas na experiência histórica, a concepção teatral que elenca a necessidade de se resgatar questões fundamentais da teatralidade a partir de elementos clássicos do teatro francês. Temas como “o espiritual sobre o material”, a importância do texto e, por outro lado, o repúdio às carpintarias cênicas que porventura dessem ao drama um lugar menor na encenação fizeram parte das premissas aglutinadas em torno da fundação do *Vieux-Colombier*, no qual Copeau foi fundador e assumiu o cargo de diretor em 1913. Antes de tudo um crítico teatral, suas convicções contra o teatro naturalista de Antoine representam o viés conservador que assumiu a reação contra os contornos teatrais que se distanciavam do texto, provocando assim o esgotamento da ilusão a favor da realidade. Recuando no tempo, a visão classicista de Copeau

¹⁷⁵ Idem.

encontrará no texto (e não na cena) a verdadeira razão de existência do teatro e da qual emana toda sua força criativa. Exatamente por esse motivo, o abandono da ilusão cênica se apresenta como um empecilho: escamoteada entre os entulhos do palco, a palavra perde sua importância, cedendo aos demais elementos a valorização desnecessária. Segundo Roubine,

Ele quer “erguer um teatro novo sobre alicerces intactos, e limpar o palco de tudo quanto o suja e oprime”. Longe, porém, de questionar o predomínio do texto na escala de valores do espetáculo, o purismo de Copeau toma por alvo a restauração do repertório no seu frescor original, a tarefa de tirar dele todo o pó de acréscimos erigidos em tradições mais ou menos duvidosas ao longo de três séculos; ou a revelação de textos novos, escolhidos e montados sem complacência. A teoria de Copeau baseia-se portanto não na denúncia – que Artaud formulará cerca de 20 anos mais tarde – de uma expressão parasitária ou de um sufocamento da representação pela literatura mas, pelo contrário, na convicção daquilo que emana da literatura dramática – a dicção exata, o gesto expressivo – constitui a essência do teatro¹⁷⁶.

Concordando com Roubine, o que Copeau rejeita em sua concepção é a ideia do espetáculo espetacular¹⁷⁷, ou seja, tudo aquilo que desloca o foco do texto em função da cena. Mediante esse princípio, a gama de elementos que se enquadram nas objeções são incontáveis: Copeau rejeitará o encenador que tenta imprimir sua identidade ao texto, o ator personalíssimo que calca sua atuação na valorização de sua figura, o fins comerciais que subvertem a função da arte pela arte e até mesmo textos que não são capazes de despertar a emoção vívida no espectador. Nesse quadro, apenas o autor reinará absoluto, cabendo ao diretor – na economia interna da encenação – fazer emergir da palavra o gesto criador da transposição do texto para o palco. Nas palavras do Roubine,

¹⁷⁶ ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, p. 48-49.

¹⁷⁷ Idem.

O que foi chamado por muitos de o *jansenismo* de Copeau deve ser entendido como uma lúcida reação contra essa espécie de embotamento do espetáculo provocado pelo complacente decorativismo do século XIX, e que poderia também ser atribuído ao pesado arqueologismo dos naturalistas. Para Copeau, a encenação deveria ser a arte, mas leve e sutil, de fazer fiscar todas as facetas de um belo texto, de explorar todos os seus recursos intelectuais (o sentido...) e emocionais (a música, a poesia). Valorizado pelo dispositivo cênico abstrato do *Vieux-Colombier*, o ator, auxiliado por alguns objetos sugestivos ou simbólicos, era incumbido da missão de *projetar* o texto, de fazê-lo vibrar e aparecer¹⁷⁸.

Sob esse ponto de vista, o teatro naturalista tornou-se o exemplo máximo daquilo que deveria ser veementemente banido dos palcos, pois a estética da encenação elaborada por Antoine projetava seus esforços justamente para o campo oposto àquele valorizado por Copeau. A intensificação do uso da quarta parede – bem como a excessiva busca pela verossimilhança – operava justamente na tentativa de impor à cena a ausência de distinção entre o palco e a vida. Por esse motivo, o teatro perderia sua “teatralidade” em virtude da “realidade”: Copeau, nesse sentido, acreditava que o palco deveria deixar claro para o espectador que as representações teatrais não passavam de “teatro”, ou seja, algo artisticamente distinto da vida e da realidade, lhe cabendo o caráter imaginativo, alegórico e ficcional.

Essa compreensão do fenômeno levaria, por exemplo, à radicalização da utilização dos elementos cênicos, reduzindo-os a poucos objetos que, no máximo, sugeririam ambientações nas quais se desenvolveriam as ações dramáticas. A intenção, portanto, era abrir o terreno dos palcos para a total evidência do texto, o que demonstra a clara oposição ao teatro naturalista. Para além dessa questão central, o que emerge das concepções de Copeau é a hierarquia das estruturas internas ao espetáculo, no qual a materialização do drama vincula-se à disposição de elementos por ordem de importância dentro de suas convenções teatrais. No plano da encenação, esse viés marcou a opção pelas propostas simbolistas que, em contrapartida ao naturalismo, erradicou o princípio da realidade a favor da sugestão por meio do minimalismo cênico, mostrando-se fecundo para as concepções para a geração do *Vieux-Colombier*:

¹⁷⁸ Ibidem., p. 50

O que o palco moderno deve essencialmente ao espetáculo simbolista é a redescoberta da teatralidade. A tendência ilusionista, que prevalecia desde o século XVIII, preocupava-se antes de mais nada em camuflar os instrumentos da produção da teatralidade, para tornar sua magia mais eficaz. [...] Para estes [os simbolistas], o signo teatral deveria sugerir, fazer sonhar, suscitar uma participação imaginária do espectador... Mesmo abrindo mão da precisão mimética do espetáculo naturalista, esse signo não deixava de ser significante, necessária à própria estruturação do novo relacionamento que procurava se estabelecer entre espectador e espetáculo¹⁷⁹.

Dessa maneira, o conservadorismo de Copeau seria a matriz de seu *Vieux-Colombier* e de grande parte de seguidores. Entre os membros que compunham o “Cartel”, a influência apresentou-se de forma acentuada em Jouvet. Na trilha de seu mestre, os escritos do diretor apontavam para a mesma direção que recusava o naturalismo cênico de Antoine e privilegiava a sacralização do texto teatral:

É pelo único prestígio da linguagem, pela escrita de uma obra, que o teatro alcança sua mais alta eficiência. [...] O grande teatro é, antes de tudo, uma bela linguagem. [...] As obras dramáticas não são qualificadas pela invenção, mas sim pelo seu estilo¹⁸⁰.

Com efeito, os ecos de Copeau seriam apropriados por Jouvet e marcariam sintomaticamente parte produção teatral francesa durante o período entre guerras. Contudo, diferentemente do idealizador do *Vieux-Colombier*, nota-se o gradativo abandono das certezas sobre as verdades absolutas do texto, o que levaria à crença de que a encenação seria materialização direta das intencionalidades do dramaturgo. Assim, distanciando-se do textocentrismo purista de Copeau, há a concessão às iniciativas do encenador ou dos autores, embora persistisse a supremacia do texto teatral:

¹⁷⁹ ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, p. 34.

¹⁸⁰ Idem., p. 35.

Esta desconfiança para com a exuberância do espetáculo puro foi [...] assumida pela geração que trabalhou entre as duas guerras; a geração que, de uma ou de outra maneira, retomou a herança de Copeau. Aos olhos desses encenadores, a autenticidade do espetáculo só é garantida pela contribuição de um indivíduo estranho ao teatro, mas que exerce sobre ele todos os poderes: o autor do texto. A divisão das tarefas e das responsabilidades é rigorosamente definida, e o diretor não invade mais o terreno do dramaturgo do que este se arrisca a invadir a encenação (o que não impede, porém, que Molière continue sendo o *patron!*); Giraudoux deixa a Jouvet a tarefa de montar as suas obras.¹⁸¹ [...]

O que se transforma é, na verdade, a abertura que permite enxergar na encenação possibilidades de iluminar questões fundamentais da obra dramatúrgica. Com esse acréscimo, Jouvet tenta conciliar duas faces importantes do teatro moderno aos moldes do grupo que se opôs ao teatro naturalista: a soberania do texto ainda reina absoluta, porém é dado ao encenador a permissão para, segundo suas concepções, iluminar a obra para que dela emane todas as suas potencialidades. Tal posição – ainda que suscite contornos paradoxais – constitui-se em uma das características do trabalho de direção exercido por Jouvet na cena francesa. De certa forma, a oscilação entre o passado ligado ao texto e o futuro que se abria para a encenação realizaram um impacto decisivo na carreira de Jouvet. Sendo por excelência um diretor, a escolha de seu repertório repercutiria na concepção herdada de Copeau, principalmente no que tange às relações entre as peças clássicas do repertório nacional e a opção por dramaturgos considerados aptos ao desenvolvimento das suas ideias teatrais. Esse contraste entre o resgate de textos consagrados e o seu diálogo com autores modernos sugere a busca por uma síntese conceitual capaz de firmar as bases de uma identidade para o fenômeno teatral no qual há a delimitação das formas consideradas válidas e indispensáveis para a formação de uma cultura própria ao teatro. Jouvet, por exemplo, estabeleceria uma profunda relação com Molière e Giraudoux:

Os Molière de Jouvet (*Dom Juan*, *Tartufo*, *A escola de mulheres*) ficaram famosos. Mas é o mesmo Jouvet quem revela o essencial do teatro de Giraudeau e não hesita em ofuscar seu público encomendando uma peça a um jovem e sulfuroso penitenciário que, afirmam então Cocteau e Sartre, é também um grande romancista (Genet, *As criadas*, 1947)¹⁸².

¹⁸¹ ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, p. 48.

¹⁸² ROUBINE, Jean Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2000, p. 143.

Assim como Copeau, Jouvet preserva o olhar conservador que institui a proeminência do texto teatral sobre a sua encenação. Do ponto de vista teórico, essa postura remete à continuidade de um projeto para o teatro francês que se insere no campo de disputas pela manutenção de um certo tipo de tradição que, ameaçado pelo naturalismo de Antoine, realizou o resgate dos elementos clássicos da encenação francesa, sugerindo as tensões em torno de uma identidade nacional para o fenômeno teatral. Essa observação, quando pensada à luz do processo histórico na qual Jouvet esteve inserido, revela uma linha tênue entre os avanços estéticos no campo da encenação e a manutenção de esteios indispensáveis à soberania de uma literatura dramática que correspondesse à fixação de referências tanto no campo estético quanto no campo da dramaturgia. Nesse sentido, a restauração das “convenções teatrais” propostas por Jouvet alinhava-se à retomada daquilo que o diretor considerava o “verdadeiro” teatro e, de certa maneira, o “verdadeiro teatro francês”. O peso dessa discussão seria observado ao longo das primeiras décadas do século XX na formação de seu *Théâtre de l’Athénée* e nas suas incursões pela *Comédie-Française*, reafirmando as ligações do diretor com autores nacionais no desenvolvimento de suas concepções artísticas.

São essas algumas das questões que desembarcaram com Jouvet no Brasil em 1941. Após uma série de desentendimentos com o governo francês – e mediante a ocupação de seu país pelas tropas alemãs – o diretor parte para sua turnê na América Latina. A essa altura, Jouvet já era um nome consagrado no teatro e carregava vasta experiência em sua bagagem. Como aponta Heloisa Pontes,

Recusando-se a cumprir o programa cultural estabelecido pelos alemães durante a ocupação francesa, Jouvet deixou a Europa no dia 6 de junho de 1941. De Lisboa, embarcou com mais vinte e cinco pessoas (entre atores e técnicos) e 34 toneladas de material. Vinte dias depois chegariam ao Rio de Janeiro para a estréia da temporada. A guerra, a política francesa, a acolhida entusiástica que a companhia receberia por aqui, a intempestiva e apaixonada relação de Jouvet com Madeleine Ozeray, tudo isso contribuiu para a longevidade desta tournée que, programada inicialmente para três meses, durou quase quatro anos. Quando Jouvet saiu da França, aos 54 anos, ele era um ator popular e um diretor bastante renomado, com passagem pela *Comédie* e experiência teatral sedimentada durante a década de 1920 no *Vieux-Colombier* e, ao longo dos anos 30, no *Théâtre Athénée* - onde firmara a associação com o escritor Jean Giraudoux e com o cenógrafo Christian Bérard. Ali encenara alguns dos seus maiores sucessos, entre eles *Tessa*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (ambas de Giraudoux) e *L'École des femmes* (Molière)¹⁸³

O reencontro de Décio com Jouvet se daria, nesse momento, em condições diferentes daquelas observadas em Paris durante sua pequena estadia e representava em terras nacionais a apreciação de uma das maiores referências no moderno teatro francês. A temporada, que inicialmente ganharia os palcos cariocas e deixaria profundas marcas entre a comunidade artística do Rio de Janeiro¹⁸⁴, chegou a São Paulo em agosto de 1941 e foi recebida com enorme entusiasmo pelo público e pelo crítico então recém-iniciado em sua carreira. A modernidade almejada pelo grupo de *Clima* havia encontrado um campo importante para a sua atuação: o teatro, munido da experiência proporcionada por Jouvet nos palcos paulistas, firmou-se como a porta de entrada para o desenvolvimento das ideias acerca do fenômeno teatral e Décio, atento à temporada e mediante os contatos anteriores com as encenações do diretor, promoveu o feliz encontro entre o palco e as páginas da crítica na revista.

O caráter pedagógico e introdutório do primeiro artigo apresentava, portanto, para além da apresentação da temporada de Jouvet, a definição de Décio de Almeida Prado em relação ao seu posicionamento sobre suas concepções sobre o teatro. A “plataforma” de sua análise crítica seria notada em seus textos posteriores, revelando não só as primeiras referências do crítico, como também o início de um processo de desenvolvimento de uma mentalidade sobre o teatro. A modernização dos palcos brasileiros ganhava nesse momento um importante aliado, pois firmava-se no terreno da crítica um itinerário capaz de direcionar as expectativas estéticas em torno de uma

¹⁸³ PONTES, Heloisa. Louis Jouvet e Henriette Morineau: o impacto de suas presenças na cena teatral brasileira. In: *Colóquio Internacional França-Brasil*. São Paulo: Unicamp, setembro de 2009, p. 143.

¹⁸⁴ Idem.

base que aos poucos se solidificava na figura de Décio. Em diversos momentos, as vinculações do crítico às concepções de Jouvet são ressaltadas, apresentando ao leitor indícios de uma concepção teatral com linhas bem definidas. Em seu segundo artigo, por ocasião da estreia de *Nunca me deixarás* – adaptação de *Escape me never* (Margareth Kennedy) – pela companhia Dulcina-Odilon no Rio de Janeiro, Décio deixa escapar sua visão sobre uma característica que, ao seu ver, ainda imperava nos palcos brasileiros. Após breves comentários sobre o enredo da peça, o crítico finaliza seu artigo ressaltando a inexistência de um “teatro de arte” no Brasil, ressaltando o compromisso das companhias com os interesses comerciais e chama atenção para a necessidade do “compromisso” teatral, entendido como impossível naquele momento:

Que Odilon e Dulcina continuem com sucesso, com na temporada atual, nesse “compromisso” entre o teatro comercial e o de arte, já que este último parece por ora impossível no Brasil, é o desejo da seção teatral de *Clima*¹⁸⁵

As críticas de Décio, embora não apontadas diretamente no texto – recaem sobre as estruturas do teatro que até então vigorava no Brasil, marcado pelas comédias ligeiras, de costumes e focadas no riso e geralmente em torno da figura do ator principal, o grande artífice das encenações no período. Figuras como a de Procópio Ferreira, um dos nomes mais proeminentes desse estilo de teatro, seria acusado diversas vezes por Décio de realizar espetáculos nos quais a arte cedia lugar ao lucro dos espetáculos – que diga-se de passagem eram populares e lotavam as casas de apresentação – revelando o interesse comercial sobrepujando o artístico. A menção no final do artigo ao comercialismo das peças já apontava para um fator de destaque que se tornaria um dos elementos destacados para a renovação e modernização do teatro brasileiro: a incompatibilidade entre bilheteria e vanguarda artística. Sem o compromisso das bilheterias, haveria de sair das experiências de pequenos grupos o ímpeto renovador que permitiria a transformação estética dos palcos nacionais. Nesse momento, devida à escassez de espetáculos nacionais (em relação à dramaturgia e às encenações) a atividade crítica de Décio foca-se em apresentações disponíveis, sejam de companhias nacionais com textos estrangeiros, sejam de companhias internacionais, como no caso da temporada de Jouvet em São Paulo.

¹⁸⁵ PRADO, Décio de Almeida. No Rio de Janeiro. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 255.

Justamente por esse motivo, Jouvet retorna às páginas de *Clima* no terceiro artigo escrito por Décio, dessa vez, destinado à análise dos espetáculos. Realizado o primeiro movimento de apresentação do diretor e de suas convicções teatrais, o texto agora pauta-se pela utilização dos postulados teóricos anteriormente apresentados pelo crítico, porém utilizados enquanto ferramentas de análise. Nesse sentido, *Ainda Louis Jouvet...*¹⁸⁶ configura-se como o primeiro exercício crítico de Décio sob a baliza das convenções teatrais de Jouvet, apresentando-as como mediadoras da qualidade artística dos espetáculos. Ao refletir sobre o recorte de textos clássicos da cena francesa – *La jalouse du barbouillé*, de Molière, *La folle journeé*, de Emile Mauzad, e *La coupe enchantée*, de La Fontaine – organizados por Jouvet em um único espetáculo, Décio foca sua interpretação majoritariamente sobre o texto, dispensando quaisquer análises mais demoradas sobre a cenografia, sobre a atuação dos atores ou sobre os recursos de encenação escolhidos pelo diretor. Após apresentar as principais qualidades da peça e de seu personagem principal, Décio realiza dois comentários iluminadores. O primeiro, referente à peça de Molière, destaca os elementos que tornavam o texto pertinente:

É dessa ausência de construção, dessa quase confusão, ou melhor diríamos, dessa deliciosa gratuidade, herdade naturalmente da *Commedia dell'arte* italiana como o próprio Rousseau nota, que nasce o interesse pela peça. *Ela, se representada de maneira adequada ao seu estilo, mostra a comédia em sua forma mais simples, mais ingênuas e mais espontânea, ainda longe do intelectualismo sempre crescente das formas posteriores.* *La jalouse du barbouillé* lembra a simplicidade e a falta de pretensão dos espetáculos de marionetes¹⁸⁷. (grifo nosso)

Depreende-se do comentário destacado a afirmação de Décio sobre a existência de *maneiras adequadas* de representação para as peças teatrais, ou seja: de uma estrutura de encenação modelar na qual há a concretização dos objetivos instituídos pelo dramaturgo. O segundo comentário, na continuação do mesmo parágrafo, aponta algumas dessas maneiras, retomando as considerações do crítico sobre as opções de Copeau e Jouvet. Não restam dúvidas, portanto, da maneira adequada para a encenação da peça:

¹⁸⁶ PRADO, Décio de Almeida. Ainda Louis Jouvet.... In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cumplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 261.

¹⁸⁷ Idem.

E a intepretação de Jouvet, que deve certamente ser a de Copeau quando este a montou no Vieux-Colombier, em 1913, obedeceu e acentuou essa semelhança. Os movimentos da capa do Doutor, o abaixar e levantar deste à medida que vai exibindo todos os dez motivos que o fazem doutor e, principalmente, em relação a todos os personagens certa simplificação de movimentos, que em alguns momentos extremos parecem mais os de um boneco que os de uma pessoa viva, constantemente nos sugerem os espetáculos de marionetes e nos colocam no estilo apropriado à execução da peça¹⁸⁸.

Com efeito, a própria crítica de Décio evoca a organização do pensamento de Copeau e Jouvet, dando prioridade à reflexão sobre o texto e, posteriormente, os recursos utilizados para que este sobressaísse aos demais elementos da cena. A análise gira em torno das maneiras pelas quais a encenação foi capaz de evidenciar o texto e, ao mesmo tempo, permitir a desnaturalização dos personagens, distanciando-se assim de qualquer suspeita sobre a tentativa de reprodução nos palcos de uma “fatia da vida”. Nota-se o cumprimento à risca da interpretação segundo os princípios da “convenção teatral” que, novamente, é apresentada como indício conclusivo do sucesso na montagem realizada por Jouvet:

Aliás, aqui mais do que nunca, é necessária a “convenção teatral” a que aludíamos em nosso artigo anterior para a perfeita compreensão do espetáculo que Jouvet nos deu, porque estamos muito longe da intenção de cópia da realidade¹⁸⁹

O combate ao naturalismo cênico, ressaltado no artigo anterior, apresenta-se como um dos grandes triunfos do espetáculo e Décio relembra aos seus leitores que o teatro, em sua essência, distancia-se da realidade, posto que é a arte da imaginação compartilhada pelo palco e pelo público. As regras dessa observação chamam a atenção para o texto, o foco de toda a ação cênica e da verdadeira teatralidade, cabendo a ele todo o papel de destaque.

É sob essa batuta que *O homem que veio para o jantar*, adaptação de *The Man Who Came to Dinner* (George Kaufman e Moss Hart) pela Sociedade dos Artistas Amadores de São Paulo, também é abordada. A comédia, sucesso americano na Broadway, é longamente detalhada por Décio com a intenção de familiarizar o público com a enorme quantidade de personagens e referências à situações da sociedade norte-americana. Mencionando que sua análise recai sobre critérios de

¹⁸⁸ PRADO, Décio de Almeida. Ainda Louis Jouvet.... In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 262.

¹⁸⁹ Idem.

comparação – por ter assistido a peça em Nova York em sua montagem original –, os apontamentos do crítico apresentam dados sintomáticos. O sucesso comercial da peça em seu país de origem não levanta questionamentos sobre as relações entre teatro de arte/teatro comercial, limitando-se a utilizar esse componente como acréscimo à legitimidade da encenação. A visão sobre a temática, personalíssima em seu conteúdo, é avaliada da seguinte maneira por Décio:

Naturalmente uma peça assim tão presa à vida do teatro norte-americano e aos personagens que a animam parecia, à primeira vista, pouco indicada para ser representada em São Paulo. Entretanto, ou porque o público fosse composto em grande parte de norte-americanos, ou, porque, e esta hipótese é a mais provável, a peça possua por si só elementos de movimento e graça que a tornam aceitável para qualquer público, o certo é que a reação deste foi de inteira adesão e interesse. O público manteve-se sempre atento e divertido. E deve ter contribuído muito para isso a encenação perfeita que a peça recebeu. Não imaginávamos que aqui, em São Paulo, uma companhia de amadores pudesse apresentar com tanta perfeição uma comédia complicada (é o termo) como *The Man Who Came to Dinner*, que requer, além do mais uma quantidade de atores característicos em pequenos papéis¹⁹⁰.

Ficam evidentes as tentativas de aproximação realizadas pela crítica ao tentar estipular a vinculação do sucesso da peça nos Estados Unidos àquele adquirido no Brasil. Contudo Décio generaliza duas questões fundamentais: a existência de valores universais capazes de tornar um bom enredo comprehensível para qualquer público – a primazia do texto parece indicar essa afirmação – e, por outro lado, a própria concepção de público. Evidentemente, os espectadores de *O homem que veio jantar* – aspecto salientado por Décio – comprehende uma parcela infinitamente pequena da sociedade paulista, sobretudo pela massiva presença de norte-americanos nas apresentações da peça à época. A tendência da análise foi, senão, homogeneizar a ideia de público do teatro paulista a partir de um ponto de vista que organizou no discurso as características de *apenas um público específico*, ou seja, aquele ligado às camadas da pequena e média burguesia em São Paulo. Dito de outra maneira: o público em sintonia com a língua, com os costumes, com os temas e com as próprias discussões que o texto carregava, seja pela nacionalidade dos espectadores ou pela familiarização de uma camada brasileira com os assuntos internacionais ligados à cultura norte-americana.

¹⁹⁰ PRADO, Décio de Almeida. *O homem que veio para jantar*. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 261.

Ao lado dessa idealização do público, há apenas comentários gerais sobre as características da encenação, voltados para elogios sobre a perfeita execução do texto ou afirmações sobre a atuação correta de alguns autores. A única exceção realizada refere-se à montagem menos veloz do que a original, o que configuraria uma das marcas da montagem realizada na Broadway e, segundo Décio, característica necessária para o tipo de enredo encontrado na peça e pouco explorada pela companhia de São Paulo. Uma última afirmação é reveladora:

Por que a Sociedade de Artistas Amadores de São Paulo não aproveita os ótimos elementos de que dispõe, quer quanto à direção quer quanto ao corpo de atores, não somente em peças ligeiras e divertidas como esta, mas igualmente em tentativas de teatro mais sério, que mostrariam melhor, creio, todo o valor dessa instituição?¹⁹¹

Supõe-se que o “teatro mais sério” seja algo oposto à comédia e apto ao melhor desenvolvimento dos recursos teatrais. Implicitamente, Décio sugere o esboço de uma hierarquia entre os gêneros teatrais, mesmo não apresentando diretamente quais os motivos levariam a essa distinção na escala de valores dos espetáculos. Essa observação permite o levantamento de algumas problematizações oriundas das críticas iniciais de Décio de Almeida Prado: quais as consequências da utilização de uma matriz interpretativa para o teatro que consiga compreender todos os fenômenos teatrais conferindo-lhes igual importância? Ou ainda, quais os limites e possibilidades interpretativas realizadas a partir de um modelo teórico circunspecto por questões inerentes ao seu momento de criação e apropriadas em um contexto diverso daquele existente à época em que foi elaborado?

As tensões indicadas pelas perguntas anteriormente lançadas apresentam-se com maior nitidez quando observadas a partir do artigo *O teatro em São Paulo*, escrito para a edição de número 9 da revista *Clima*. Após a crítica ao espetáculo de Magalhães Júnior (*Trio em lá menor*), Décio volta-se para a apresentação de *O inimigo das mulheres*, adaptação de *La Locandiera*, texto de Carlo Goldoni, levado aos palcos por Procópio Ferreira. Em relação às críticas anteriores, o tom menos amigável da crítica apresenta-se não como um ensaio interpretativo, mas como um protesto. A violência das palavras de Décio são notórias:

¹⁹¹ PRADO, Décio de Almeida. O homem que veio para jantar. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 266.

No teatro nada exige mais saber, mais tato, mais finura, mais amor, mais compreensão verdadeira do fenômeno teatral que a montagem da peça clássica. Reviver uma produção do passado é a melhor ocasião que o *metteurs-en-scène* tem para mostrar sua intuição do que é eterno e invariável no espetáculo teatral e, por isso mesmo, todos os *metteurs-en-scène* fazem questão de afrontar essa prova, a que melhor permite a discussão e verificação de princípios estéticos e teóricos¹⁹².

Como visto anteriormente, tanto Copeau quanto Jouvet pertencem a uma linhagem na qual a crítica ao naturalismo responde às questões sobre uma visão clássica e conservadora sobre o fenômeno teatral. As chamadas “convenções teatrais” visavam, sobretudo, resgatar uma linhagem de valorização do texto em cena, respeitando sua autonomia e evidenciando seu sentido mediante sua preponderância em relação aos demais elementos cênicos. Dessa forma, cabe ao diretor realizar em cena os mecanismos necessários para essa contemplação, realizando junto ao público a criação da ilusão que caracteriza o teatro. Ademais, o pacto entre autor-diretor-público garante a concretização desse ideal, à medida que resgatam as emoções a partir da imaginação criativa. Nesse modelo, todos os elementos do espetáculo devem ser diluídos para que a palavra em ação permita o efeito estético desejado e, portanto, elementos naturalistas, a figura do ator ou a cenografia realista devem ser abolidas a favor daquilo que Copeau postulou como o “tablado nu”. A apropriação dessas ideias por Décio resgatam o debate francês e o redimensiona para a cena teatral, haja vista suas declarações iniciais sobre suas filiações teórico-metodológicas que a princípio herdaram de Jouvet uma linha interpretativa para a apreensão dos espetáculos. Essa herança, quando confrontada com a encenação de Procópio Ferreira, produz um discurso singular:

¹⁹² PRADO, Décio de Almeida. O teatro em São Paulo. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 261.

Pois foi essa prova que o sr. Procópio Ferreira afrontou. O resultado não poderia ter sido mais desastroso. Tudo foi adulterado conscientemente, modificado de propósito, até o enredo. Não resistindo, não procurando resistir, à tentação de ser engraçado, o sr. Procópio fez os maiores esforços por substituir, sempre que possível, Goldoni por Procópio, com danos evidentes para Goldoni. Nada poupar o sr. Procópio Ferreira, nem latidos. Compreende-se aliás, o que se passa atualmente com o sr. Procópio Ferreira: quer elevar o nível de seu repertório, mas ao mesmo tempo, não quer perder o público dos bons tempos das traduções espanholas da Boa Vista¹⁹³.

A citação traz dados valiosos para compreender a elaboração de uma matriz interpretativa para o teatro moderno no Brasil. A série de elementos utilizados para desqualificar a apresentação de Procópio aludem por inferência os princípios teatrais a serem combatidos: o desrespeito ao texto, a figura proeminente do primeiro ator em sobreposição aos demais elementos, a insistência nas formulas do ator "cômico personalista e, por fim, o teatro voltado para o comercial em detrimento do seu valor enquanto arte. Dentro desse quadro interpretativo, o "desrespeito" ao texto de Goldoni – considerado um "clássico" por Décio – firma sua posição ao se aproximar das interpretações que tomavam por critério os postulados de Jouvet e Copeau. Cabe ressaltar: os dois diretores franceses já haviam apresentado textos os textos clássicos que formavam o repertório de Procópio em 1942, como Molière e o próprio Goldoni. Dessa forma, dissonância entre a encenação de Procópio e a baliza teórica de Décio emerge da fidelidade de análise do crítico aos princípios teatrais que, deslocados para a realidade nacional, promoveram o desencontro das intencionalidades entre crítico e ator, gerando a visão restritiva dada ao espetáculo. Os comentários de Roubine sobre as concepções teatrais de Copeau poderiam – guardados os prejuízos de tal interpelação – serem aproximados ao olhar de Décio para *O inimigo das mulheres*:

¹⁹³ PRADO, Décio de Almeida. O homem que veio para jantar. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 267-268.

[...] Copeau reage vivamente contra o culto desenfreado do estrelismo, tão característico nos primeiros anos do século. É que a relação de fascínio que rege o monstro sagrado ao seu público obscurece uma assimilação precisa do texto, ao impor à realização cénica critérios diferentes dos que Copeau julga legítimos: unidade, homogeneidade da encenação, seu rigor, sua fidelidade em relação ao texto. O astro deturpa o papel em seu benefício pessoal. Cabe portanto ao diretor, segundo Copeau, exercer um rígido controle sobre o intérprete, impondo-lhe a obrigação de submeter-se completamente às exigências do texto. Fica-lhe proibido “recriar a peça à sua maneira”! Deve-se pelo contrário, “almejar confundir-se com aquele que a criou”. Essa religião do texto explica o impulso do despojamento, tão característica da arte de Copeau. Tudo que distrai a atenção do essencial, tudo que é ornamento espetacular, é não apenas inútil, mas nocivo¹⁹⁴.

A extensa citação poderia facilmente figurar como a crítica de Décio para *O inimigo das mulheres*, dada a semelhança com os argumentos utilizados pelo crítico para desqualificar o trabalho de Procópio Ferreira. Como bem apontou André Bertelli Duarte¹⁹⁵, a peça vinha de uma recepção positiva por parte dos críticos que anteriormente haviam analisado a investida de Procópio Ferreira, sendo a recepção de Décio a mais destoante em relação às demais. Sob a luz do processo histórico, a avaliação dada pelo crítico faz jus às tentativas de modernização do teatro nacional, pois carrega em seu interior o quadro de expectativas que possuía um alvo certeiro a ser combatido e no qual a figura de Procópio Ferreira era a mais iminente não apenas por suas particularidades no campo da atuação, mas também pelo modo que o teatro no Brasil até então era pensado, representado e difundido.

Diante desse impasse, as contradições existentes na crítica sobre *O inimigo das mulheres* expõem as tensões do modelo interpretativo que, sob outro momento histórico, procurou normatizar um modelo de teatro resgatando concepções que originalmente combatiam um “inimigo” diverso daquele enfrentado por Jouvet e Copeau na França nos anos iniciais do século XX. Na verdade, o que se apresenta é a predileção pelas maneiras adequadas de encenação, sendo estas especificamente atreladas às convenções transmitidas por Copeau e Jouvet. O que Décio elabora incialmente como padrão estético para a modernidade encontra-se subjugado não por algo exterior aos espetáculos, mas sim pela hierarquia interna dos elementos que

¹⁹⁴ ROUBINE, Jean Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2000, p. 49.

¹⁹⁵ DUARTE, André Luís Bertelli. *Apropriações históricas e releituras estéticas da comédia de Carlo Goldoni pela modernização artística no Brasil do século XX*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2015, p. 118.

compõem a encenação teatral, sobretudo pelo lugar de destaque do texto. O império da convenção teatral sob o jugo do textocentrismo exacerbado funcionaram como uma bússola para a apreciação de Décio que, indo além da abordagem das peças, estabeleceu um divisor de águas para a reflexão sobre o fenômeno teatral. Dessa maneira, à luz de suas experiências e referências teóricas, foi possível para o crítico estabelecer um “antes” a ser superado – a figura de Procópio seria a síntese do “velho teatro” em todas as suas características – e o “novo” e moderno, delimitado pelas convenções adotadas a partir das críticas em *Clima*. A advertência dada a Procópio por Décio estabelece claramente esses dois polos:

Entretanto, sr. Procópio, raramente a arte permite acomodações. Decida-se de uma vez num sentido ou noutro, escolha entre ganhar mais dinheiro ou arriscar um pouco do que ganhou em novas experiências. Não continue nesse esforço ingente e ineficaz de conciliar Goldoni e Paulo de Magalhães¹⁹⁶.

A advertência, em tom de cobrança, sugere as transformações pelas quais a cena paulistana começava a experimentar, além de firmar o lugar ocupado por Procópio, traduzido como a indecisão entre os antigos modelos e as novas concepções teatrais. A continuação do artigo reforça exatamente o posicionamento de Décio em relação ao papel do teatro e da comédia. A subdivisão textual, sucedendo as críticas travadas contra Procópio, parecem sugerir os caminhos a serem trilhados pelo gênero, principalmente no abandono do naturalismo e na construção do lúdico como ferramenta cênica. *Comédia do coração* (Paulo Gonçalves), segundo as convicções de Décio, representam avanços significativos:

¹⁹⁶ PRADO, Décio de Almeida. O teatro em São Paulo. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 268.

Peça de poeta, de imaginação, fantasiosa, inteiramente fora da realidade, passando-se dentro de um coração humano e tendo os sentimentos como personagens, peça, portanto, cujo valor deve residir sobretudo na beleza literária do texto, exige de seus intérpretes qualidades diversas das requeridas pelas comédias habituais no repertório de Dulcina e Odilon. Nessas comédias, o intuito do autor é geralmente, de uma maneira ou de outra, com maior ou menor liberdade, o de reproduzir a realidade. Ou melhor, o autor pode permitir-se certa fantasia, mas procura dar a cada cena e a cada personagem a maior verossimilhança possível, como se realmente estivesse pintando a realidade. Mais de perto ou mais de longe, sempre encontramos na base dessas comédias alguma coisa da influencias e das intenções do teatro naturalista. E ao autor desse teatro é necessário principalmente uma qualidade: a naturalidade¹⁹⁷.

Poucas menções são realizadas sobre o enredo da peça e o tema central reside na reflexão sobre a função do ator moderno que, despojado da naturalidade, necessita recorrer a outros recursos para a efetivação do personagem. Publicado em conjunto com o “protesto” contra Procópio, o texto parece sugerir a convenção correta (ou mais adequada) para o ator que se predispõe a representar em cena peças em sintonia com o processo de modernização da encenação:

[...] As peças que se libertam da realidade, a peça em verso, por exemplo, exigem, além desse, outros requisitos mais propriamente profissionais e técnicos. Não basta naturalidade para representar Racine ou Corneille, está claro. É necessário um longo aprendizado, uma longa preparação de voz, de respiração, de dicção, de gestos, de movimentação, o conhecimento profundo do estilo de um estilo representar¹⁹⁸.

Dulcina é elogiada por sua atuação, justamente por nunca ter se adequado às feições naturalistas – um elogio em forma de crítica -, imprimindo à sua personagem os contornos adequados ao espetáculo. A deixa sobre o trabalho do ator seria redimensionada pela queixa de Décio de Almeida Prado sobre a ausência de escolas de preparação de autores especializadas na formação de artistas com as competências necessárias para as encenações.

A sugestão das qualidades do ator viriam de forma mais clara e objetiva no número 10 de *Clima*, a respeito da encenação de *Hay Fever* (Noël Coward), representada na língua original pela Sociedade dos Artistas Amadores de São Paulo. Apesar das recomendações anteriores do crítico em relação às opções pela comédia, o grupo apresentaria novamente o gênero cômico, o que não seria um empecilho para a

¹⁹⁷ PRADO, Décio de Almeida. Comédia do coração. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 268.

¹⁹⁸ Idem.

iniciativa. As restrições cabem, nesse momento, à escolha de uma das atrizes principais, pelo fato de sua pouca idade não possibilitar a integração total entre personagem e ator, criando uma ruptura que elimina a total identificação entre ambos:

Os responsáveis pelo espetáculo dos Artistas Amadores de São Paulo, que estou criticando, erraram, ao meu ver, distribuindo esse papel a uma atriz ainda muito jovem, a sta. Irene Smallbones. [...] Essa diferença de idade entre o personagem e o intérprete constitui, é claro, um obstáculo sério para a identificação perfeita entre os dois. Uma atriz de pouco mais de vinte anos não pode, por melhor que seja, ter o desembaraço social, a experiência, a autoridade, a presença de uma senhora de quarenta e tantos. Talvez devido a estas razões a sta. Smallbones não conseguiu, ao que me parece, explorar todos os aspectos da figura de Judith Bliss, simplificando-a, isto é, acentuando-lhe em demasia o lado caricatural e esquecendo o outro lado do personagem, o lado gracioso e gentil, que existe incontestavelmente¹⁹⁹.

Ao final do artigo, ainda é ressaltado o inconveniente da língua, o que aos olhos de Décio foi prejudicial para a compreensão do texto encenado. A preocupação, antes inexistente nos espetáculos anteriores analisados, é apontada como um dos motivos que propiciou uma recepção fria dos espectadores, pouco estimulado a compreender todas as vicissitudes da peça. Até então, a cobertura dos espetáculos realizada em São Paulo parecia não enxergar nas produções artísticas um resultado satisfatório em relação aos indícios de modernidade almejados por Décio, o que levaria o crítico a situar nas peças resenhadas apenas traços que configuravam tentativas de renovação sem, contudo, conciliarem aspectos que pudessem ser entendidos como uma apresentação moderna.

Diante de tal fato, até 1942, as críticas de Décio de Almeida Prado orbitariam em torno da função pedagógica, da afirmação da postura teórica-metodológica e, por fim, da divulgação de espetáculos. Em verdade, e como já afirmado anteriormente, a circulação de *Clima* – dada a sua tiragem de exemplares – ainda era muito restrita, alcançando um público muito limitado, embora específico e fundamental para os integrantes do periódico. Outra característica do momento refere-se à cobertura das encenações restritas praticamente à cidade de São Paulo, tornando o olhar de Décio de Almeida Prado particular e restrito à cena teatral da capital paulista, muitas vezes entendida como o todo teatral ou, pelo menos, como o epicentro do qual a

¹⁹⁹ PRADO, Décio de Almeida. Que família... In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cumplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 261.

modernização deveria emergir, fosse pela espontaneidade, fosse pelo estímulo direto dos agentes históricos interessados nesse processo.

II. Definindo o marco: *Vestido de Noiva*

O tão almejado processo de modernização teatral no Brasil ocorreria no Rio de Janeiro, e não em São Paulo, como desejava Décio de Almeida Prado. Os palcos cariocas, durante o período – em boa parte por ser a capital do país e, ao mesmo tempo, estar diretamente ligada aos interesses e subsídios do Estado²⁰⁰ – possuíam uma atividade teatral mais agitada que a cidade natal do crítico. Embora tais fatos sejam contundentes, o surto renovador que operaria nos palcos nacionais não seria puramente nacional ou um movimento *sui generis*. Contou, antes de tudo, com os auspícios do contingente beligerante ligados aos efeitos da Segunda Guerra Mundial. Assim como Jouvet, que havia chegado ao país devido a ascensão do movimento nazista na Europa, o diretor polonês Zbigniew Ziembinski encontraria no Brasil a aclimatação para o desenvolvimento de suas atividades teatrais. Sob o comando do grupo amador *Os Comediantes* e em parceria com Tomás Santa Rosa e Brutus Pereira, a encenação de *Vestido de noiva*, escrita por Nelson Rodrigues, marcaria de forma definitiva a transição dos palcos nacionais para suas vertentes modernas. Entretanto, antes de um exame mais atencioso sobre a crítica de Décio de Almeida Prado sobre o espetáculo, são necessários alguns apontamentos sobre o panorama histórico no qual a apresentação foi realizada.

Nesse sentido, ao retorno ao processo histórico ilumina, em diversos momentos, possíveis reconstruções da maneira pela qual o marco simbólico da modernidade teatral foi urdido durante o momento de seu surgimento. Longe de um ato orgânico, as tessituras que envolveram a produção de *Vestido de noiva* podem ser analisadas sob diferentes ângulos. Uma observação inicial diz respeito ao projeto maior no qual se enquadra a inclusão da peça:

²⁰⁰ Cf.: SOUZA, Camila Maria Bueno. *Ziembinski, o encenador dos tempos modernos: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959)* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, p. 105.

No início da década de 1940, os intelectuais que pretendiam viabilizar a modernização do teatro brasileiro, com o apoio do SNT, produziram uma temporada gratuita com sete peças para divulgar no país o conceito de teatro vigente na Europa. Assim, Adacto Filho ficou responsável pela direção de *O leque*, de Goldini, *Um capricho*, de Musset, *Escola dos maridos*, de Molière, e *O escravo*, de Lúcio Cardoso. Ziembinski, por sua vez, encarregou-se de dirigir *Fim de jornada*, de Robert Sheriff, *Pelleas e Melisanda*, de Maurice Maeterlink, e *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, apresentadas no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro. Ziembinski, juntamente com Brutus Pedreira e Santa Rosa, foi um dos responsáveis pela escolha desse repertório, do qual *Vestido de noiva* foi sem dúvida a peça que mais repercutiu na imprensa da época e que recebeu atenção da historiografia do teatro²⁰¹.

Antes de sua encenação, o drama de Nelson Rodrigues havia sido rejeitado por companhias “comerciais” como a de Procópio Ferreira e Dulcina-Odilon, provavelmente, por levantar suspeitas sobre sua baixa recepção entre o público acostumado às comédias e ao teatro de revista. Sua inclusão no programa de *Os Comediantes* foi, sobretudo, devido aos laços de amizade entre figuras próximas a Nelson Rodrigues: inicialmente, o texto estava sob domínio da *Comédia Brasileira*, dirigida por Abadie Faria Rosa. Como diretor do SNT, Abadie Faria Rosa aceitou inclusão da peça devido às relações de amizade entre seu irmão, Vargas Rosa (que havia lhe indicado para o cargo de diretor do SNT) e o irmão de Nelson Rodrigues, Mário Filho²⁰². Contudo, sem maiores interesses pelo texto, o disponibilizou para *Os comediantes*. Em depoimento ao SNT, Nelson Rodrigues afirmou que, no momento de escrita da peça, ninguém se interessou por ela²⁰³, havendo uma enorme recusa por parte da classe teatral. Somente em Ziembinski o dramaturgo encontrou interesse para a sua montagem que, paralelo a outra montagem do grupo, pouco a pouco, ganhou forma a partir de uma longa temporada de ensaios.

Outro dado importante desse período diz respeito às concepções para a montagem de *Vestido de Noiva*. Pensada inicialmente dentro de uma representação que flertasse com o realismo e o naturalismo, a forma que marcaria a encenação ganhou contornos mais precisos através de Ziembinski que, em colaboração com Tomás Santa Rosa, desenvolveram uma estética expressionista para a sua montagem:

²⁰¹ SOUZA, Camila Maria Bueno. *Ziembinski, o encenador dos tempos modernos: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959)* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, p. 69.

²⁰² Ibidem., p. 87.

²⁰³ Ibidem., p. 91.

Segundo Ziembinski, a mudança de concepção do cenário foi sugerida por ele e prontamente aceita pelo cenógrafo “esse grande homem, depois de ter conversado comigo imediatamente compreendeu a ideia do meu espetáculo e esqueceu os seus croquis anteriores, e começamos a trabalhar juntos, preparando um novo espetáculo e um novo sentido da peça²⁰⁴,”

Como observado, o texto de Nelson Rodrigues encontrou diversas resistências iniciais em relação à sua execução. Tal apontamento é necessário, pois remete ao esforço inicial por parte da comunidade teatral em realizar uma encenação que desse vida aos elementos modernizadores da cena teatral brasileira, o que elimina a princípio a consolidação de um processo que pudesse ser interpretado como efeito de um progresso natural do desenvolvimento das formas artísticas. Por outro lado, as inflexões dos agentes históricos permite a verificação de diversos focos nacionais para a criação de uma cena teatral vinculada aos esteios das principais correntes teatrais observadas no exterior que, em meio às tentativas de renovação, encontrou diversos entraves para a sua realização.

Nesse cenário, Décio de Almeida partilharia a desconfiança por *Vestido de Noiva*. O texto lhe chegaria às mãos em 1942, momento em que iniciava sua carreira como crítico teatral nas páginas de *Clima*, como também já esboçava as primeiras atividades que o levaria à direção artística do GUT. Embora sejam escassas as documentações que resgatem a opinião do crítico sobre o episódio, aufere-se que a estrutura dramática – segundo suas concepções sobre dramaturgia e encenação – não encontraram em Nelson Rodrigues indícios de que *Vestido de Noiva* servisse aos interesses de modernização do teatro, sendo assim também rejeitada pelo crítico. Anos depois, essa suspeita seria reiterada por diversos pesquisadores que atestavam a objeção de Décio pelo texto, achando-o por diversos motivos ruim e mal elaborado²⁰⁵.

Como nota-se, o caminho percorrido entre a consolidação do marco para a modernidade do teatro no Brasil foi, antes de tudo, permeado por uma série de tensões que antecederam a estreia do espetáculo em dezembro de 1943. Para Yan Michalski,

²⁰⁴ SOUZA, Camila Maria Bueno. *Ziembinski, o encenador dos tempos modernos: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959)* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, p. 91.

²⁰⁵ Segundo Maria Thereza Vargas, “Décio não gostava e Nelson Rodrigues, o jeito dele escrever, com pequenas frases, o que se evidencia desde o primeiro texto sobre *Vestido de Noiva*, na *Clima*. O dramaturgo nunca respondeu, mas o próprio crítico relata encontros desconfortáveis, em que foi questionado por ele”. Cf. SÁ, Nelson de. O papel de Décio de Almeida Prado na modernização do teatro brasileiro. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo: 2017. Disponível em) < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/07/1905027-decilio-de-almeida-prado-e-a-modernizacao-do-teatro-brasileiro.shtml> > Acesso em 30. jul. 2017.

além da recusa do texto em diversos momentos, a contribuição decisiva para o sucesso do espetáculo envolveu uma ampla divulgação da peça em setores-chave da intelectualidade nacional, criando um clima de novidade antecipado para a noite de estreia:

[...] deve ter contribuído muito mais a capacidade de autopromoção de Nelson Rodrigues, que foi que, segundo depoimento de várias testemunhas, incansável em “badalar” a sua peça, distribuir as cópias aos mais importantes intelectuais da época e pressioná-los para que se manifestassem antecipadamente. Graças a esse trabalho do autor e a capacidade de percepção de críticos literários, que já a partir da leitura do texto captaram o potencial de radical inovação teatral que ele continha, estava criado de antemão um clima de “acontecimento”. O Municipal lotado na noite da estreia, e a presença do “tout Rio” intelectual na sala, como poucas vezes ou nunca acontecera no lançamento de uma peça nacional, foram consequência natural dessa esperta criação em território propício²⁰⁶.

A suposição de Michalski, ainda que sujeita a uma série de indagações, permite o reconhecimento do amplo esforço para a circulação das ideias em torno do espetáculo, o que remonta a primeira recepção mediante às qualidades literárias que, cabe ressaltar, foram rejeitadas por Décio de Almeida Prado no calor do momento. Com efeito, o texto repercutiu de forma positiva entre a casta intelectual que já gozava de prestígio no cenário artístico nacional, recebendo o aval positivo de nomes de peso como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e José Lins do Rego, o que, pelo menos no meio cultural, significou a abertura para o reconhecimento dos méritos na iniciativa de *Os Comediantes*.

De fato, a estreia do espetáculo conseguiu concretizar em sua apresentação a síntese dos anseios de diversos núcleos díspares quanto à trajetória dos esforços de modernização teatral no Brasil. A presença da figura do encenador, a realização por um grupo de amadores, a cenografia distante dos recursos naturalistas, a presença de um texto com a dimensão psicológica e os recursos de iluminação renderam à *Vestido de noiva* o reconhecimento do primeiro grande evento modernizador do teatro nacional. Os palcos cariocas, portanto, assistiam a um novo tipo de olhar para o espetáculo e os elementos que estavam implícitos na encenação de Ziembinski sintetizavam um conjunto de fatores que fizeram do evento um marco no período.

²⁰⁶ SOUZA, Camila Maria Bueno. *Ziembinski, o encenador dos tempos modernos: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959)* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, p. 100.

No plano da crítica, os comentários realizados pelas principais referências da época não pouparam o tom elogioso para a encenação, atestando-lhe as qualidades do teatro que, a partir desse momento, expressavam o surgimento do “autêntico teatro brasileiro”. Notoriamente, a recepção da peça traria para o bojo de sua interpretação leituras realizadas a partir de referências tidas como modernas do ponto de vista internacional. Álvaro Lins, por exemplo, equiparou o texto de Nelson Rodrigues às vertentes artísticas e intelectuais europeias e norte-americanas:

Um motivo de sucesso da peça de Nelson Rodrigues está na sua integração nas modernas correntes de teatro. Ao lado do teatro de expressão social, temos hoje uma grande tendência do teatro que se destina à expressão subconsciente. Teatro de Pirandello, de Lenormand, de certas peças de O'Neill. As tendências culturais, as correntes de ideias, os movimentos artísticos encontram-se em cada época e se projetam em todos os gêneros do conhecimento objetivo ou da criação subjetiva. Lenormand explicou que não conhecia Freud quando escrevia as suas primeiras peças que já eram freudianas, mas o que significa isto senão que há correspondência entre a ciência de Freud e o seu tempo? Pouco importa que Proust tenha ou não conhecido a filosofia de Bergson, mas a aproximação que se pode fazer entre o romancista e o filósofo não prova que o bergsonismo reflete a atmosfera espiritual de sua época? Este movimento de ideias e culturas que apresenta, por exemplo, um Bergson ou um Santayana, na Filosofia, um Freud ou um Einstein na ciência, um Proust ou um Joyce, no romance, também deu fisionomia e caráter ao moderno teatro²⁰⁷.

As aproximações realizadas por Álvaro Lins revelam não apenas o reconhecimento da importância de *Vestido de Noiva* para a cena teatral, mas também oferece uma dimensão dos componentes estéticos e temáticos que vigoravam como representantes das perspectivas modernas no campo da ciência e da arte. O flerte com a psicanálise e o marxismo expõem as linhas mestras de investigação que representaram nos meios acadêmicos novas formas de conceber e explicar a realidade, trazendo, dessa maneira, para o campo da arte a dimensão reflexiva sobre o homem. É importante ressaltar a visão do crítico frente à sua justificativa sobre esses elementos na peça, lidos na crítica como “questões de época”. Dessa maneira, foi possível justificar o alinhamento da modernidade em *Vestido de Noiva* com as modernas correntes de interpretação e produção cultural, ainda que todo o cenário social e artístico nacional demonstrasse um descompasso (ou resistência) a essas ideias no campo teatral.

²⁰⁷ MAIA, Eduardo Cesar. *Álvaro Lins: sete escritores do nordeste*. Recife: CEPE Editora, 2015, p. 63

Com efeito, a leitura de Álvaro Lins comprimiu na experiência isolada de *Vestido de Noiva* uma competência histórica (ou de época) ao assimilar a encenação como fruto de uma tendência cultural. Dessa maneira, essa percepção favoreceu o vislumbre capaz de efetivar a apropriação da modernidade que – originalmente produzida em outras circunstâncias do processo histórico – cristalizava-se na montagem de Ziembinski o reflexo dos avanços socioculturais no Brasil. Em outro trecho de sua crítica, os aspectos da encenação são apresentados da seguinte maneira:

Faz-se teatro com autor, ator, o público, o diretor, o cenógrafo, e mais o ritmo, as cores, a música, toda uma arquitetura cênica, todo um conjunto de condições que constitui exatamente o espetáculo. [...] a tragédia de Nelson Rodrigues precisava de um ambiente cênico que exprimisse e comunicasse todas as fases do desenvolvimento psíquico da personagem em estado de delírio e sonho. E tanto Santa Rosa como Ziembinski tiveram da peça aquela compreensão que serviu para identificá-los com o autor e com o público no efeito da “tensão dionisíaca, efeito emocional que é destino de todo verdadeiro espetáculo de teatro” [...]. Desenhando os cenários e construindo a arquitetura cênica – com um bom gosto de uma penetração psicológica à altura da peça –, Santa Rosa ficou sendo uma espécie de coautor de *Vestido de noiva*. Como também Ziembinski com a sua direção magistral²⁰⁸.

O segundo trecho extraído complementa a análise do crítico ao mediar a importância do trabalho de encenação e cenografia realizados por Ziembinski e Tomás Santa Rosa, creditando-lhes a coautoria do espetáculo. Sob esse jugo, comprehende-se que, em termos estéticos, grande parte do êxito fora alcançado pela tradução cênica, à qual também seria atribuído o elemento moderno, principalmente no que diz respeito ao tratamento expressionista utilizado em cena. Aliás, a figura de Ziembiski ganha lugar de destaque:

Volto, por fim, a ressaltar o papel de Ziembinski como metteur-en-scène, função que já se disse ser o resultado de um visionário, de um poeta e de um técnico. Foi como técnico, como visionário e como poeta que ele dirigiu os espetáculos como *Vestido de noiva* e *Fim de jornada* [...]. A propósito de *Os Comediantes*, porém, deve-se começar e acabar pelo nome de Santa Rosa. Ele não é apenas o cenógrafo, o pintor, o arquiteto de cenas, mas o dirigente, o orientador, o centro vital do grupo²⁰⁹

Como visto até agora, *Vestido de Noiva* recebeu o apoio de diversos núcleos artísticos e intelectuais, repercutindo de maneira positiva e, já em sua estreia,

²⁰⁸ MAIA, Eduardo Cesar. *Álvaro Lins: sete escritores do nordeste*. Recife: CEPE Editora, 2015, p. 63.

²⁰⁹ Ibidem, p. 68.

levantou-se a possibilidade de um marco para o teatro nacional. Cabe ressaltar: a peça inicialmente foi encenada no Rio de Janeiro, o que viabilizou as primeiras interpretações por parte da crítica local que, imbuída de todas as expectativas e a intensa divulgação da encenação, elaborou os contornos para a definição de um possível lugar que o espetáculo ocuparia no teatro nacional. As relações estabelecidas no processo de definição do marco para a modernidade no teatro nacional passaram, portanto, pelo embate que pôde ser percebido no interior das questões partilhadas pelos indivíduos que vinculados ao meio teatral promoveram no momento em que *Vestido de Noiva* dava seus primeiros passos rumo à aclimatação junto ao corpo de críticos e artistas. Nota-se ainda a sintonia existente entre os principais críticos do período e as correntes modernizadoras estrangeiras, comprovando que a expectativa em torno de um marco fundador para teatro moderno possuía conceitos e componentes estéticos bem definidos, sobretudo nos diálogos com as vanguardas artísticas europeias e as principais vertentes de interpretação social, nas quais o marxismo e a psicanálise ganharam papel de destaque.

À luz dessas questões, *Vestido de Noiva* desembarcou em São Paulo com uma bagagem crítica predefinida, na qual o reconhecimento de sua modernidade já havia esboçado suas primeiras nuances de cristalização. Em terras paulistas, o primeiro intelectual a reconhecer a sua importância foi Alfredo Mesquita, que a essa altura já correspondia a uma das figuras centrais na divulgação e promoção do teatro em suas vias modernas no Estado e, como já apresentado anteriormente, exerceu grande importância inclusive na articulação que viabilizou a publicação de *Clima*. São de sua autoria as primeiras impressões que categorizavam o surgimento de um marco para o teatro nacional. A crítica escrita pelo autor reitera algumas das interpretações realizadas por Álvaro Lins e inclui algumas conclusões pontuais:

A direção foi, aliás, estupenda como todas as de Ziembinski. A realização de Santa Rosa, engenhosíssima [...]. A interpretação esteve ótima, ensaiadíssima, firmíssima nos mínimos detalhes. Cada gesto, cada atitude, cada sentimento dos atores, tudo isso foi estudado e executado com a máxima precisão. É sabido que nessa perfeição de detalhes, formando um conjunto harmonioso, é que está, muitas vezes, o enredo do êxito de uma representação. E nisso Ziembinski é mestre. Seus espetáculos atingem a perfeição do gênero, sobretudo se nos lembarmos de que lida com amadores. [...] *Conclusão: a meu ver Vestido de noiva, marcará de fato uma data no teatro nacional. Por mim, não conheço, entre nós, peça que se lhe possa comparar. Talvez venha a ser o marco inicial do nosso teatro*²¹⁰. (grifo nossos)

As palavras de Alfredo Mesquita orientam-se particularmente pela a figura de Ziembinski, ressaltando a importância que sua função exerceu sobre a materialização das prerrogativas para a modernidade nos palcos. O discurso alinhado com o de Álvaro Lins demonstra o clima da recepção que o texto de Nelson Rodrigues encontrou em São Paulo. Certamente as primeiras impressões sobre o espetáculo exerceram a construção de um ideário que *a priori* serviu como orientador do olhar para a peça, destacando, ainda antes de sua apresentação, todo o arsenal estético e temático que atestava as qualidades do texto rodrigueano e que, já apontado no Rio de Janeiro, provavelmente, exerceu algum impacto na crítica e no público paulistano. Tal suposição, longe de buscar relações simplistas de causa e efeito, tenta resgatar indícios das circunstâncias em que *Vestido de Noiva* ocupou as páginas de *Clima* através da crítica de Décio de Almeida Prado. Publicada em agosto de 1944 no número 13 da revista, o artigo levava em seu título a menção ao grupo *Os Comediantes*, embora o tema fosse de fato da peça de Nelson Rodrigues. Diferentes dos demais ensaios, no qual a análise inicial remete à literatura dramática, os primeiros parágrafos são iniciados reafirmando o papel ocupado pelo grupo no processo de modernização teatral:

²¹⁰ SOUZA, Camila Maria Bueno. *Ziembinski, o encenador dos tempos modernos: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959)* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, p. 103.

Não são necessárias palavras para se fazer o elogio de Os Comediantes: talvez não haja, entre nós, agrupamento que esteja contribuindo mais decisivamente para que o teatro brasileiro alcance o nível do teatro universal. Ponho esse talvez porque não assisti à temporada que no Dulcina e Odilon realizaram no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Entre um grupo e outro está certamente a liderança do movimento de renovação que, finalmente, se nota em nosso teatro²¹¹

Após ressaltar a inovação pela presença do encenador, Décio introduz uma série de comentário que pouco a pouco situam o leitor sobre os indícios de modernidade que estavam presente no espetáculo, sobretudo pelo fato de ser um texto nacional, assim como a companhia que o encenou. O comentário a seguir demarca o sentimento de surpresa causado pelo surgimento de um drama em meio ao que o crítico chama de inexistência do teatro em terras brasileiras. Décio ainda sugere o caráter quase espontâneo esse fenômeno, dadas as adversidades pelas quais nosso teatro passava. Segundo sua opinião:

A importância da peça de Nelson Rodrigues para o teatro brasileiro é enorme. Causa mesmo espanto ver repentinamente surgir do nada que é o nosso teatro, quase por um milagre de geração espontânea, um autor com tamanha audácia, que procura, logo nas primeiras tentativas teatrais, dominar virtuosamente o meio de expressão artística que escolheu²¹².

A desconsideração do teatro realizado até então no Brasil, assim como de outras tentativas de modernização que já se estabeleciam é sintomática, pois indica a formação de um critério de avaliação pelo qual composição dos elementos não correspondia ao ideal elaborado pela crítica. Ao passo que *Vestido de Noiva*, como será demonstrado ao longo do ensaio, cumpre passo a passo a hierarquização existente em relação aos elementos de modernidade. A presença do encenador e dos recursos de iluminação aparecem como evidências desse processo:

²¹¹ PRADO, Décio de Almeida. “Os Comediantes” em São Paulo. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 273.

²¹² Idem.

E o nosso segundo elogio vai a Ziembinski que, com o *metteur-en-scène*, soube acompanhar o virtuosismo do autor, dando-nos por sua vez as famosas 134 mutações de luz que vimos no municipal. Estou salientando de propósito, nesta crônica, a impressão de técnica e virtuosismo que o espetáculo de Os Comediantes deixou. Talvez para um teatro mais adiantado que o brasileiro a simples técnica nada represente. Para o nosso, tão pobre em recursos técnicos, só as 134 mutações de luz de *Vestido de Noiva* já representam muito²¹³.

Apesar dos elogios encontrados no início da crônica, Décio retoma sua filiação teórica à linhagem conservadora de Jouvet e Copeau. Ao levantar suspeitas sobre a preponderância da cena sobre o texto, o crítico avalia a presença da hierarquia dos elementos internos do espetáculo, chamando a atenção para a centralização das forças criativas no diálogo e não na encenação em si. Em caráter de exceção, Décio reconhece a validade de outras abordagens ao constatar que, devido ao caráter nascedouro do teatro no país, nada deveria ser proibido. Dessa maneira, e devido à precariedade salientada por Décio, o momento não seria o de imposição das formas adequadas de representação, mas sim de estímulo à criação para que posteriormente tais restrições fossem apontadas e corrigidas:

É verdade que poderíamos discutir se o teatro necessita ou não de certa disciplina que faria realçar o valor literário do texto. Mas parece-me que não devemos começar teorizando e impondo limites ao desenvolvimento do nosso teatro. Deixemos que ele siga todas as escolas, deixemos que ele sofra as influências das artes afins, da música, a pintura, a arquitetura, o balé, o cinema, deixemos que ele desenvolva sua técnica incipiente, entusiasmando-se com a luz ou com a cor, deixemos, em uma palavra, que ele cresça em liberdade. Mais tarde, passada a fase da libertinagem, robustecida a técnica, quando as experiências diversas tiverem enfim nos dado um instrumento flexível, maleável, capaz de obedecer com facilidade e fidelidade a inspiração de cada autor, cuidemos então de voltar à disciplina e discutiremos melhor qual a espécie de disciplina nos convém. O teatro nacional está naquela fase de crescimento na qual cada experiência, cada novo contato, é enriquecimento e não pureza²¹⁴.

Por esse motivo, a análise da encenação abandona os elementos cênicos e se volta exclusivamente para o texto dramático na busca da modernidade literária, o que reafirma o crivo estético de Décio de Almeida Prado. Sob esse olhar, as qualidades que emanam do texto são questionadas e avaliadas segundo comparações com autores internacionais tomados como balizadores da modernidade no campo da dramaturgia.

²¹³ PRADO, Décio de Almeida. “Os Comediantes” In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 274.

²¹⁴ Idem.

O aspecto que merece maior atenção focaliza a incursão dos elementos psicológicos, atestando a introdução desse novo elemento nos palcos nacionais. A modernidade, portanto, é determinada pela psicanálise da trama e a encenação é deslocada para um plano secundário. Ao comparar Nelson Rodrigues aos escritores entendidos como expoentes para sua concepção de modernidade, Décio enxerga no texto do dramaturgo uma obra menor e recheada de problemas ligados à sua estruturação enquanto drama:

E, para peças desse gênero, eu não conheço prova mais severa que a da leitura; Revelou-se, pois, o sr. Nelson Rodrigues, capacidade para imaginar um enredo dramático interessante por si mesmo, como interessam, por exemplo, a história de Nina em *Strange Interlude*, de Eugene O'Neill, ou como enredo de *Enrico IV*, de Pirandello, mesmo sem a forma particular que os revestiu. Acabo de citar dois grandes nomes do teatro contemporâneo. Isso não significa que eu ache *Vestido de noiva* uma obra prima, que possa ser colocada em pé de igualdade com *Strange Interlude* ou *Henrico IV*. Porque a peça do sr. Nelson Rodrigues tem também pontos fracos, e muito fracos, sobretudo se mantivermos a comparação feita acima. Faltou ao sr. Nelson Rodrigues, principalmente, mais vigor dramático no diálogo [...] O diálogo não tem o mordente, a força, a emoção que deveria ter, o diálogo não eleva a peça ao nível da grande tragédia, ficando muito abaixo da situação e do papel que lhe estavam reservados²¹⁵.

Mediante suas perspectivas teóricas, é conclusivo o fato de Nelson Rodrigues não ter agradado a Décio de Almeida Prado. A comparação do dramaturgo com O'Neill e Pirandello revela os caminhos pelos quais o crítico comprehendia o modelo de modernidade a ser seguido nacionalmente. Em sua análise, são desconsideradas, por exemplo, todas as questões inerentes ao processo histórico do drama, bem como o diálogo com as experiências e com as temáticas que foram o mote criativo para *Vestido de noiva*. Ao abordar o texto pelo seu viés literário e segundo suas convenções – como também por suas convicções – teatrais, Décio de Almeida Prado perde de seu horizonte analítico a particularidade da relação texto/cena ao encarar o espetáculo a partir de uma visão universal e atemporal do fenômeno teatral na qual os princípios da convenção teatral – deliberadamente herdados de Copeau e Jouvet – impõem-se sobre a historicidade da encenação. Esse princípio tenta, portanto, vincular a especificidade das apresentações a um modelo que lhe é externo e sob o qual devem

²¹⁵ PRADO, Décio de Almeida. “Os Comediantes”. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cumplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 275.

ser avaliados. O resultado desse movimento é a conclusão do valor teatral segundo sua aproximação ou distanciamento do modelo definido *a priori* e que atestaria a qualidade inicial do texto e, posteriormente, da sua encenação. Em última instância, a postura de Décio remete à concepção sobre o teatro muito próximo àquilo que Raymond Williams categorizou como *palavra encenada*:

[...] Aqui o teatro é pensado e a obra literária é escrita de tal modo que, quando as falas são interpretadas nas circunstâncias cênicas conhecidas, a totalidade do drama é conhecida. Além disso, a forma literária – o arranjo detalhado das palavras – determina, nas condições conhecidas, a ação exata. *Nenhuma* ação significante é separada das palavras – “a poesia é ação”. A ação é necessariamente a unidade de fala e movimento – “fala encenada”, e quando há gestos menos importantes em separado, também eles são determinados pela forma como um todo, plenamente concretizados nas palavras, e escritos para as circunstâncias cênicas já conhecidas²¹⁶.

Essa distinção entre o valor do drama e o valor da cena explicitam as considerações de Décio de Almeida Prado. O drama (enquanto texto) adquire maior importância porque dele emana o espetáculo, posto que o fenômeno teatral é entendido como o diálogo posto em ação e, portanto, dele devem surgir todas as questões sob as quais o palco deve se ocupar. É dessa relação que reside a ruptura com o naturalismo e a radicalização da composição cênica, reduzindo-a ao mínimo necessário. Os efeitos da ação dramática repercutem, segundo essa ótica, na capacidade de evidenciar o diálogo que – explorado segundo as formas adequadas – consegue expor as intencionalidades do autor, tornando público e experimentável a mensagem que o texto guarda em sua elaboração. Os lugares ocupados pelo encenador e toda a sua dinâmica cumprem, nessa estrutura, a efetivação dessa mensagem sem, contudo, sobrepor-se a ela.

Provavelmente por esses motivos, as conclusões de Décio distanciavam-se de seus contemporâneos sobre a validade de *Vestido de Noiva* como marco: Álvaro Lins e Alfredo Mesquita buscaram o diálogo com os aspectos que evidenciavam a contemporaneidade da peça reconhecendo pontualmente os indícios de modernidade. Décio, por sua vez, optou por analisar tais elementos sob a ótica de um modelo preestabelecido, hierarquizando tanto a dimensão dramática quanto a plasticidade da cena, determinando os dramaturgos que se aproximavam do ideal no qual as

²¹⁶ WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Trad. Rogério Berttone. São Paulo: Cosac & Naif, 2010, p. 216.

convenções utilizadas como parâmetro de verificação se efetivaram de maneira mais contundente. A conclusão do artigo deixa clara essa filiação teórico-metodológica:

Não se esqueça, porém, que autores meramente habilidosos, apesar do sucesso inicial que invariavelmente obtêm, jamais ficam na história do teatro. E não se esqueça, também, que no teatro a parte visual tem, é claro, grande importância: mas, em última análise, o que faz a peça é o diálogo, sempre o diálogo²¹⁷.

Os dois últimos artigos para *Clima* confirmam categoricamente essa visão. Ao final de 1944, seriam publicados dois textos com os esclarecedores títulos de *A convenção do teatro moderno*, divididos nos números 14 e 15 da revista. Na primeira parte, o debate foi direcionado para as questões ligadas ao realismo e ao naturalismo, tema permeado pelo diálogo sobre o papel de Zola nesse processo de transformação da cena. A reafirmação dos valores da convenção teatral são retomados, porém agora apresentando a parte que cabia ao espectador na construção da “teatralidade”:

Em suma, o público, ao entrar no teatro, aceitava tacitamente a “convenção teatral”, tomando-se este termo em sentido totalmente diverso do anterior. Não é fácil defini-lo. Talvez a definição melhor seja a mais ampla e ingênua: a convenção teatral é a admissão, por parte do ator, do autor e do público, de que o teatro não é vida. É... teatro mesmo²¹⁸!

Os limites traçados por Décio reafirmam novamente para o público leitor suas opções conceituais, incluindo no ensaio a parcela de contribuição do espectador que participa da encenação quando acata a essencial do teatro, ou seja, a convenção que exprime o distanciamento entre a vida e a arte. Da mesma maneira, o texto teatral deve obedecer a essa lógica, conectando-se à teatralidade pela sua composição que, como visto anteriormente, evidencia o diálogo como condutor da ação dramática. O drama, portanto, também deveria se recusar os aspectos naturalistas, pois a tentativa de imitação da realidade lhe furtaria a centralidade no espetáculo teatral. Décio de Almeida Prado reconhecerá na própria estrutura do texto as condições que lhe imprimem teatralidade, como o recurso do monólogo à parte, algo impossível no teatro realista, posto que não há essa ação no mundo real:

²¹⁷ PRADO, Décio de Almeida. “A convenção do Teatro Brasileiro Moderno”. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 281.

²¹⁸ Idem.

Deixemos de lado, porém, a *mise-en-scène*, para considerar outro aspecto da questão, lembrando que a “convenção teatral” em absoluto não se restringiria ao espetáculo, à representação, repercutindo igualmente no próprio texto da peça, isto é, na parte do autor. Era a convenção que permitia, por exemplo, o emprego do monólogo e do “a parte”, ambos recursos especificamente teatrais, inexistentes na vida real está claro, mas aceitos de boa vontade pelo público, fiel às convenções estabelecidas²¹⁹.

Essa premissa também será utilizada no questionamento sobre a forma naturalista de atuação, considerada igualmente danosa para o fenômeno teatral. A crítica, nesse sentido, dirigia-se à introdução de novos trabalhos de formação de ator e, especificamente, sobre as formulações realizadas por Stanislávski:

Dispensava-se, dessa forma, os “faz-de-contas” convencionais de outrora, a boa vontade do público colaborando na ilusão cênica. No teatro naturalista a ilusão tinha que ser criada inteiramente pelos atores e encenadores e devia ser perfeita a ponto de enganar o público. Em outras palavras: a nova escola, realizando os desejos de Zola, liquidava a “convenção teatral”, o acordo de que o teatro é... teatro mesmo. Stanislávski, o introdutor do novo credo na Rússia, resumiu muito bem a inovação ao dizer que seu objetivo era “expulsar o teatro do teatro”²²⁰.

Como observado, os últimos textos que compuseram a participação de Décio de Almeida Prado em *Clima* encerram um pequeno ciclo de críticas e, sobretudo, inauguram entre os palcos brasileiros uma nova mentalidade para a reflexão sobre o teatro em sua fase de modernização. Em linhas gerais, a totalidade de seus escritos permitem recompor um quadro teórico-metodológico capaz de fornecer a síntese das ideias que organizaram o pensamento do crítico nos anos iniciais de sua atuação, assim como a maneira pela qual seus posicionamentos fixaram pouco a pouco uma matriz para o pensamento acerca do fenômeno teatral no Brasil.

Destarte, Décio de Almeida Prado possuía, já em seus primeiros anos como crítico, um arsenal intelectual extremamente refinado e em sintonia com as modernas correntes de pensamento que despontavam no continente europeu e nos Estados Unidos. Isso lhe permitiu – com suas experiências teatrais como diretor, ator e espectador – a sistematização de um pensamento que buscou a introdução de mecanismos interpretativos capazes de realizar uma nova espécie de crítica e, ao mesmo tempo, firmar os contornos para o estabelecimento de uma modernização nos

²¹⁹ PRADO, Décio de Almeida. “Os Comediantes”. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 282.

²²⁰ Ibidem, 281.

palcos através orientação muito rente ao processo de elaboração dos espetáculos. Essa condição – de ator, crítico, diretor, professor e ator – permitiu-lhe a elaboração de uma concepção global do fenômeno teatral, no qual o trânsito por todos os aspectos existentes no teatro foram fundamentais para a construção de sua linha interpretativa. Nesse sentido, as estruturas existentes na crítica de Décio de Almeida Prado colocam em jogo diferentes referências que, no entrecruzamento de suas finalidades, urdiram para a crítica e para o teatro nacional uma visão específica acerca das tensões e dos limites existentes no desenvolvimento da cena teatral no país.

Com efeito, os caminhos trilhados por Décio de Almeida Prado transitam, em muitos momentos, por diferentes direções, sobretudo em relação à dialética existente entre o texto e a cena teatral. Em relação ao drama – especificamente em sua forma e conteúdo – os apontamentos do crítico sugerem o reconhecimento da modernidade à medida que as estruturas clássicas cedem espaço para as rupturas operadas no interior da forma dramática, ou, como aponta Peter Szondi²²¹, o abandono gradativo das formas tradicionais que impunham ao drama uma realização perfeita entre forma e conteúdo, gerando novas experiências temáticas para além do sistema que de forma mais ou menos coercitiva garantia a manutenção da poética no gênero dramático. A delimitação desse tipo de drama “puro” se estabeleceria em vários sentidos e, de maneira mais contundente, pelo papel desempenhado pelo diálogo. Dessa forma, a “ação dramática” é sempre mediada pelo diálogo, o motor que coloca em andamento as situações do drama. A síntese realizada por Iná Camargo Costa é esclarecedora:

²²¹ “A metáfora expressa ao mesmo tempo o caráter sólido e duradouro da forma e sua origem no conteúdo, ou seja, suas propriedades significativas. Uma semântica da forma pôde desenvolver-se por essa via, e a dialética de forma e conteúdo aparece agora como dialética entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo. Desse modo, no entanto, é colocada já a possibilidade de que o enunciado do conteúdo entre em contradição com o da forma. Se, no caso da correspondência entre forma e conteúdo, a temática vinculada ao conteúdo opera, por assim dizer, no quadro do enunciado formal como uma problemática no interior de algo não problemático, surge a contradição quando o enunciado formal, estabelecido e não questionado, é posto em questão pelo conteúdo. Mas essa antinomia interna é a que permite problematizar historicamente uma forma poética, e o que aqui se apresenta é a tentativa de explicar as diversas formas da dramática moderna a partir da resolução dessas contradições”. Cf. SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naif, 2001, p. 25-26.

Sendo o drama a forma artística que nos interessa, um bom ponto de partida pode ser a recapitulação de seus principais componentes formais, segundo uma definição *quase* aceitável por qualquer manual do século passado. O drama é a forma teatral que tem por objetivo a configuração das relações intersubjetivas através do diálogo. O produto dessas relações intersubjetivas é chamado de ação dramática e esta pressupõe a liberdade individual (o nome filosófico da livre iniciativa), os vínculos que os indivíduos têm ou estabelecem entre si, os conflitos entre as vontades e a capacidade de decisão de cada um. Através do diálogo, as relações vão se criando e entrelaçando de modo a produzir uma espécie de tecido, por isso mesmo chamado de enredo ou entrecho, devendo ter claramente começo, meio e fim, com direito a nó dramático, nó cego, desenlace, etc²²².

A relação entre texto e cena estava, portanto, articulada ao diálogo como local de efetivação dramática, o que pressupõe a sua autonomia frente ao desencadeamento das ações por meio do que é exposto nas falas do personagens. Reside justamente nesse motivo a necessidade de se firmar os contornos dramáticos, precisamente no campo do diálogo, uma vez que este movimento garante o próprio princípio formal do drama. Há, dessa forma, o reconhecimento do diálogo como o local de desenvolvimento do drama moderno, no qual o conteúdo cobra invariavelmente temáticas propícias a esse engendramento, realizando a conversão perfeita para o gênero dramático mediado pela modernidade.

Décio, nesse sentido, manteve-se fiel a esse princípio em suas críticas iniciais. A valorização do diálogo permeou em grande parte de suas análises, o que justificaria, por exemplo, a excessiva cobrança pelo seu lugar de destaque nas encenações, levando à primazia do texto enquanto a essência do fenômeno teatral. Claramente conservadora, essa filiação exigia dos espetáculos a organização de seus elementos de modo a cumprir à risca a catalisação do diálogo contido no texto dramático e bania da cena qualquer elemento que pudesse eclipsar a autonomia do texto e sua expressão cênica nos espetáculos.

De fato, a convenção teatral reivindicada por Décio concede especial atenção a essa questão. Sendo o diálogo a condição para a ação, a preservação de sua função aparece como necessidade para que a teatralidade seja cumprida plenamente e, portanto, apresenta-se como fundamental no todo do espetáculo. Como abordado anteriormente, um dos motivos que levaram Copeau e Jouvet a construírem suas carreiras em torno dessa fundamentação foi a disputa interna pela consolidação de um

²²² COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998, p. 56.

ideário e de uma identidade para o teatro francês. Mais precisamente, esse momento correspondia àquele no qual o surgimento das vertentes realistas e naturalistas entraram em conflito com as concepções clássicas no teatro até então difundido no país, o que repercutiria na multiplicidades de formas que marcariam o fim do século XIX e o início do século XX. Portanto, o que se depreende dessa relação é iluminador: as “convenções teatrais” de Copeau, Jouvet e Décio são, em sua origem, a retomada de um ideário classicista, anterior ao naturalismo, e compreendido dentro de uma forma dramática na qual a sua existência se relacionava a um tipo específico de elaboração do texto.

Deve-se a esse fato a preferência indiscutível que autores, como Corneille, Racine e Molière, obtiveram nas companhias desses diretores franceses, atestando assim a insurgência contra as transformações catalisadas por Antoine. Tratava-se, em última análise, de um teatro de retomada que particularmente assumiu na França as tensões entre os modelos convencionais e as novas formas estéticas. À luz dessa questão, é compreensível a utilização de uma convenção teatral que se adeque perfeitamente ao texto que, segundo contornos de época, obedecem a critérios tidos como a base e a fundamentação para a peça bem elaborada, ainda que nem sempre a genialidade dos autores emane necessariamente da fórmula seguida a risca. Na França, a fidelidade ao modelo teatral de inspiração aristotélica rendeu seus melhores dramaturgos, ao passo que, na Inglaterra, a implosão desse viés metódico deixou para a história um dos maiores autores de todos os tempos (que aliás, foi extremamente criticado e rejeitado pelos franceses²²³).

Contudo, e como se sabe, os processos revolucionários que chacoalharam a Europa durante o século XVIII promoveram também no plano teatral mudanças significativas. Com o eminentíssimo triunfo da burguesia nas principais esferas sociais, o a própria linguagem teatral sofreu alterações que, via de regra, exerciam um diálogo com a reorganização cultural promovida pela crescente imposição de costumes, crenças e pensamentos oriundos dessa nova classe em ascensão. Sob esse panorama, o

²²³ São conhecidas as discussões acerca dos papéis que Shakespeare e Racine ocuparam nas discussões sobre o teatro durante século XVIII, sobretudo no que diz respeito à ideia de peça bem feita e, por outro lado, das considerações sobre o conceito de gênio. Nesse sentido, o pré-romantismo alemão e o classicismo francês protagonizaram o debate em torno das questões sobre a dramaturgia e as referências para a elaboração do texto teatral. Se para os franceses o texto teatral deveria seguir à risca as formulações pré-determinadas pelas normas aristotélicas (portanto a fidelidade ao modelo), os alemães encontraram em Shakespeare a genialidade exatamente pelo rompimento com a estrutura clássica e a implosão das convenções dramatúrgicas. Cf. Süsskind, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

próprio teatro para pela transformação que, a partir desse momento, expressa de forma mais profícua a incorporação de elementos que atendam às necessidades e anseios de representação. Dito em outras palavras, o teatro assumiria a sua forma burguesa, em contraposição ao classicismo aristocrático dos séculos anteriores.

Em relação ao drama, as mutações em torno do diálogo levariam à elaboração de textos que assumiriam rupturas mais evidentes a partir dos anos posteriores à Revolução Francesa, na qual a ascensão da classe burguesia levaria às ressignificações das formas clássicas que até então vigoravam como modelo de produção dramática. Nesse sentido, o processo de transformação operado pelo chamado drama burguês eliminou, pouco a pouco, o diálogo por meio do verso no classicismo e em seu lugar optou pela narrativa em prosa, mais adequada às temáticas e aos gostos de um novo público teatral, aproximando o espetáculo de certa familiaridade com o seu novo tipo de espectador. Ao longo do século XIX, essa ação intensificaria-se ainda mais, levando o drama aos seus limites e tensões da forma e de seu conteúdo.

Do ponto de vista temático – e para além das questões teatrais – a significativa mudança incide sobre os pilares nos quais o teatro naturalista assentou suas formas. O desvio proposto por Antoine ao valorizar a cena como a parte privilegiada da expressão dramática rompe com uma tradição teatral que, aos olhos de Copeau ou mesmo Jouvet, eliminava da identidade francesa um de seus traços fundamentais na constituição do valor cultural para o teatro. O enredo, destituído dos grandes temas, passa a representar a vida cotidiana, alinhando-se dessa maneira a um modo de sentir e pensar que se aproximam das camadas sociais emergentes. A linguagem, por sua vez, retoma o popular, levando aos palcos diálogos distantes da grandiloquência em verso, optando pela prosa como meio de propagação das ideias. A consolidação desse ideário, já no final do século XIX, avulta o teatro porque, segundo as convenções teatrais, afasta-se dele à medida que perde do horizonte de expectativas a dramaturgia.

Esse desvio temático – e consequentemente cênico – está ancorado em embates que são travados também no campo político. A luta contra o naturalismo orienta-se como a recusa à ascensão da classe burguesa por meio da arte teatral. Ou, se enxergado por outro ângulo, a questão diz respeito à luta pela manutenção da tradição dos elementos trágicos clássicos do teatro francês em oposição aos passos dados pelo Teatro Livre de Antoine. A consequência dessa tensão é a recusa do que

está circunspecto pelas chamadas “convenções dramáticas”, categoria distinta das “convenções teatrais” definidas por Copeau:

As “convenções dramáticas”, por sua vez, foram criadas em oposição às “teatrais” a partir do período anterior à Revolução Francesa, à medida que dramaturgos começaram a tratar de assuntos mais “populares” (no tempo em que a burguesia ainda era “povo”) e deixaram de escrever em versos [...] Por isso mesmo, aqueles dramaturgos do chamado “partido filosófico” desenvolveram de maneira notável o drama em prosa propriamente dito²²⁴.

Do ponto de vista histórico, essa característica marcará inicialmente a chamada geração “realista” do teatro – na qual Dumas Filho, Sardou e Diderot são pioneiros – e sua potencialização conduzirá ao naturalismo. Estendendo essa perspectiva, a transformação ocorrida repercutiu não somente na radicalização da experiência realista como também na incorporação de novos personagens nos enredos das peças teatrais. O uso de trabalhadores, de personagens do cotidiano, enfim, das camadas mais baixas da população, causaram a reação imediata dos grupos mais conservadores:

Enquanto a “opção preferencial pela burguesia” do teatro realista determinou que a “convenção teatral” (tragédia em versos e eloquência na interpretação) fosse definitivamente superada pela “convenção dramática” (texto em prosa e interpretação realista), a “opção *mais ou menos* preferencial pelos trabalhadores” do teatro naturalista (cujos militantes, como Antoine, apreciavam muito o realista, é bom que se diga) significou, por um lado, a “convenção dramática” intensificada no plano da interpretação, com o destaque para a quarta parede e a total identificação entre ator e personagem de modo a produzir empatia no público²²⁵.

O conflito, portanto, realiza-se tanto no plano da forma quanto no conteúdo. Se por um lado a introdução de novos assuntos equivale ao redimensionamento para o teatro de diferentes formas de organização social, por outro, a tradução nos palcos dessas materializações coloca em xeque a tensão observada na próprio desenvolvimento das concepções sobre o teatro. Para a geração herdeira de Copeau, o problema reside justamente no abandono da “convenção teatral”, uma vez que essa seria incompatível com os temas propostos para a cena do teatro naturalista, dada exatamente pela natureza de seu conteúdo. Esse momento, de acordo com Peter Szondi, representaria a crise do drama em busca de sua forma pura, à medida que a introdução dos aspectos burgueses pelo realismo execrava a aristocracia. Ademais, a

²²⁴ COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998, p. 89.

²²⁵ Ibidem., p. 91

sua intensificação na concepção naturalista a partir da valorização das camadas populares enterrava não só o classicismo, mas também o próprio drama burguês.

É exatamente em meio a essas questões que o drama moderno e a encenação do teatro moderno emergem enquanto rupturas: o desvio temático em consonância com debates que encontraram no interior de suas épocas os temas para a produção forçaram, pela necessidade de adequação, o abandono das formas clássicas e o surgimento de novos horizontes estéticos para o drama e sua encenação. A modernidade no teatro surge, portanto, da crise da forma dramática tradicional e da busca por outras estruturas que fossem equivalentes às novas necessidades. No plano da encenação, essa busca resultaria no flerte com as chamadas vanguardas históricas, eliminando a “fadia da vida” pretendida pelo naturalismo, levando à criação da cena por meio de aspectos contrários à sua naturalização de forma realista.

Como analisado até agora, os aspectos que tornam o teatro (tanto o drama quanto a sua encenação) moderno aproximam-se mais de um estilhaço conceitual do que da composição de uma unidade estética absoluta. Daí a dificuldade de, em diversos momentos, assinalar os índices de modernidades presentes no texto, na encenação, no trabalho de encenador e, enfim, em toda a dimensão do fenômeno teatral a partir de um modelo geral. Essa dificuldades geram, inclusive, posicionamentos díspares em relação a apreciação da modernidade teatral.

Nas críticas de Décio de Almeida Prado para *Clima*, essas tensões aparecem assinaladas em diversos momentos, o que denota o próprio processo de refinamento e lapidação das bases para seus caminhos investigativos sobre o teatro. Por conseguinte, uma primeira fissura no engendramento das concepções sobre o teatro moderno remete à concepção inicial do fenômeno teatral apropriada por Décio a partir das convenção teatral elaborada por Copeau e sedimentada no pensamento de Jouvet. Como apresentado anteriormente, tal elaboração apresenta-se dentro de um processo histórico muito bem definido, no qual a organização dos elementos inerentes ao fenômeno teatral orbitam em torno das relações suscitadas por dois vértices: recusa (do naturalismo) e resgate (dos padrões clássicos do teatro produzido no século XVII). Segundo as trilhas investigativas abertas por Peter Szondi, não seria inapropriado perceber que, à luz das questões existentes no primeiro quartel do século

XX, Copeau buscava o resgate de uma forma e de um conteúdo precipitados²²⁶ no passado, ou seja, aquilo que poderia ser encarado como um “estilo de época” no campo da dramaturgia e da encenação.

Portanto, a convenção estabelecida pelo diretor cobrou em seu interior os aspectos formais que só seriam possíveis diante de determinadas temáticas ou, por outro lado, de suas atualizações que se mantivessem estáveis diante da forma preestabelecida no plano dramatúrgico. Diante desse quadro esquemático, o diálogo ganha um peso fundamental, pois ainda conserva em sua forma clássica a potência da ação dramática que, indo além, foi capaz de manter as unidades muito próximas à concepção do drama puro. Esse fato explicita, por exemplo, a preferência de autores que possuíssem claras vinculações a esses ideais: nesse contexto, o exame atento às preferências de Copeau e Jouvet evidenciam as encenações de Corneille, Racine, Molière e, dentre os contemporâneos, Giraudoux e Claudel, ambos partidários do teatro poético, lúdico de distante da tentativa de imitação da realidade. A convenção herdada por Décio é oriunda de uma perspectiva pontual em relação à produção dramática e sua encenação, na qual o resgate do passado atualizado cenicamente não compromete a estrutura interna da obra ou mesmo do fenômeno teatral segundo suas convenções. Do ponto de vista dos dramaturgos contemporâneos, as peças escritas e assimiladas por essa vertente foram, por diversas vezes, produzidas diante do acordo tácito que unia os interesses do dramaturgo e do diretor, ambos imbuídos de um projeto de preservação das formas dramáticas consideradas modelo e representação da cultura francesa (a incorporação desses dramaturgos pela Comédie-Française é um dado relevante para essa questão). Ao entender inicialmente “a convenção teatral” como universal e necessária para a realização da encenação adequada, Décio, por vezes, suplanta de suas críticas iniciais o caráter particular e histórico tanto do modelo adotado por ele – embora reconheça universalmente no naturalismo o modelo a ser combatido – quanto dos limites presentes na sua utilização para a análise da dramaturgia e da encenação moderna.

Esse conflito entre as conceções teatrais entendidas como estáveis e necessária (primazia do texto, valorização do diálogo intersubjetivo, desaparecimento

²²⁶ “Nestes, mas particularmente no último, explicita-se a possibilidade de compreender a forma como conteúdo “precipitado”, ou seja, como uma dialética entre dois enunciados: o “enunciado da forma” e o “enunciado do conteúdo”. Note-se que, aqui, os “conteúdos” temáticos, advindos da vida social, não são, por oposição à forma artística, algo informe a que esta daria forma: eles já constituem por seu turno, enunciados, isto é, são já formados”. Cf. SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naif, 2001, p. 12.

do ator face o personagem, ilusão cênica, “tablado nu” etc) e as novas formas de drama e suas modernas concepções de encenação distanciam-se à medida que a segunda vertente tende – justamente porque esse é o eixo da própria concepção de moderno – ao distanciamento das formas clássicas do espetáculo teatral. As críticas de Décio de Almeida Prado orbitam em torno desses dois elementos: apesar de manter-se vinculado à convenção “clássica” quando se propõe a analisar o fenômeno teatral em si, há o reconhecimento da modernidade na dramaturgia que se expande em direção contrária àquela delimitada pelo campo da encenação, ou seja: dramaturgicamente, as distinções entre forma e conteúdo firmam os contornos do texto moderno, enquanto a encenação ainda cobra resquícios de um outro momento histórico, localizado anteriormente às renovações que se fizeram presentes na cena teatral francesa a partir do século XIX.

Provavelmente por esse motivo, o ponto de inflexão capaz de unir tais referências recaia sobre o texto e, particularmente, sob a valorização do diálogo capaz de estabelecer a relação entre o resgate e o avanço do espetáculo teatral, firmando-se nas críticas de Décio como eixo central de suas discussões. Esse traço característico dita a tônica de seus primeiros espetáculos, sobretudo se analisados sobre as comparações realizadas pelo crítico: as ressalvas sobre *Vestido de Noiva* recaem sobre o texto e as fragilidades de sua dramaticidade – principalmente em seus diálogos –, embora haja o reconhecimento da incursão de características modernas. O que sobressai, portanto, diz respeito à encenação que, por contar com elementos simbolistas, atestava a modernidade do espetáculo. Como baliza para o texto, Décio buscará a comparação com dramaturgos considerados marcos da modernidade, como O’Neill e Pirandello, notoriamente reconhecidos pelas rupturas com as estruturas clássicas do drama e a valorização do diálogo como ferramentas de constituição de suas peças²²⁷.

Assumindo esse foco de análise, os contrastes encontrados nas concepções incorporadas à ideia de modernidade nas críticas de Décio de Almeida Prado se apresentam de forma contundente. Dramaticamente, a modernidade associou-se aos textos que conseguiram introduzir elementos condizentes com os diálogos travados na contemporaneidade, explorando os aspectos ligados às correntes teóricas que visavam, cada vez mais, as relações de intrasubjetividade, principalmente quando

²²⁷ Sobre o assunto, conferir: WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naif 2002.

intensificavam no diálogo a realização desse movimento. Cenicamente, a introdução do encenador correspondeu à capacidade de intensificar nos palcos as potencialidades do drama, fazendo com que emergisse todas as tensões delimitadas na peça. Por esse motivo, cobra-se da encenação mecanismos que evidenciassem o texto, deixando em segundo plano elaborações realistas. Tal formulação favoreceria o diálogo com as vanguardas estéticas que eliminavam os elementos naturais, afirmando na cena expressões estéticas que jogassem com a insinuação, a intensificação e a subjetividade do espectador, entendido, nesse modelo, como parte fundamental da construção da teatralidade. Dentro desse organização, o ator não deveria recorrer à atuação naturalista preconizada por Stanislávski, mas, por outro lado, deveria resgatar em sua participação elementos que fossem capazes de anular sua identidade, fazendo com que apenas o texto e o diálogo ganhassem destaque em sua atuação.

Décio de Almeida Prado irá distinguir, portanto, as “convenções teatrais” – relacionadas ao espetáculo como um todo – e as “convenções dramáticas” enquanto correspondentes dos índices de modernidades no texto teatral. Em suas primeiras críticas, fica evidente o esforço para delimitar esses dois campos, embora o primeiro mereça atenção maior que o segundo. Cabe ressaltar: diferente de seus contemporâneos, Décio não reconheceria em *Vestido de Noiva* um marco no momento de sua encenação, provavelmente por não enxergar no espetáculo todos os indícios de modernidade que correspondiam ao seu modelo elaborado *a priori*, embora reconhecesse os avanços que *Os Comediante*s realizavam no palco nacional. De forma geral, as primeiras críticas em *Clima* voltaram-se para a construção de um ideário moderno para as análises do teatro que estava sendo realizado no país, assim como já assinalava a importância que a atuação dos críticos possuiriam no processo de modernização teatral. Juntamente com essa intenção, a formalização das ideias teatrais imprimiam no público leitor os contornos que pedagogicamente introduziam um novo olhar para o teatro, construindo a interação entre a classe teatral, seu público e a crítica responsável por apoiar, conduzir e aclimatar as transformações em vias de desenvolvimento.

III. A apresentação do teatro moderno: o padrão internacional

A transição de Décio de Almeida Prado para a crítica jornalística – mais ampla e voltada para o público cotidiano – ocorreu após o encerramento das atividades de *Clima* em 1944 e o hiato de dois anos que, findados, levariam o crítico a integrar o corpo de profissionais ligados ao jornal *O Estado de São Paulo*. O convite realizado por Alfredo Mesquita Filho – companheiro intelectual desde os tempos da universidade – significou a possibilidade de alargamento das ideias sobre o teatro e que nos anos anteriores foram gestadas no periódico com contornos acadêmicos. Mesmo com poucas edições, o impacto causado por *Clima* entre 1941 e 1944 já anunciaava a transformação radical no pensamento e na análise sobre a cultura nacional, levando a maioria de seus membros a assumirem profissionalmente as carreiras de críticos e ensaístas iniciadas na revista. A essa altura, Décio já poderia ser considerado um genuíno homem de teatro, pois os espaços ocupados pelo crítico estavam circunspectos pela atuação, pela direção artística e, por fim, pela crítica teatral.

Ao ingressar no *O Estado de São Paulo*, a crítica teatral era ainda incipiente e bastante limitada, transitando entre a propaganda e comentários breves sobre a estreia de espetáculos na capital paulista. De fato, não possuía o caráter metódico que lhe seria imprimida por Décio, transformando-a em análise bem acabada e comprometida com a reflexão sobre os fenômenos culturais no país. Somado a essa constatação, pode-se afirmar também a ausência de uma identidade da crítica, uma vez que, assim como os editoriais do jornal, não eram assinadas, descharacterizando o autor a favor de um consenso no qual as análises expressas na coluna eram entendidas como a opinião do próprio jornal²²⁸. Esse espaço, até então com um peso menor dentro da composição do periódico, passa pouco a pouco a contar com uma maior visibilidade, dada as qualidades e as marcas deixadas por Décio.

Cabe ressaltar: durante 12 anos as críticas publicadas por Décio de Almeida Prado no jornal possuíam a identificação do crítico e seus ensaios eram publicados sem a sua assinatura, o que atesta a pouca visibilidade ou até mesmo a indiferença em relação à autoria das impressões sobre as encenações realizadas na cidade. Contudo, apesar dessa característica, os anos iniciais do crítico – ainda que de forma “anônima” – formam um importante arcabouço documental capaz de fornecer pistas sobre os

²²⁸ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 91.

processos que envolveram tanto a consolidação da moderna crítica teatral no Brasil quanto a sua contribuição para modernização do teatro realizada nos palcos de São Paulo.

A coluna na qual Décio inicia sua carreira como crítico teatral profissional era, durante o período, intitulada *Palcos e Círcos*, atestando o espaço dividido pelo teatro com outras formas de entretenimento que possuíam grande apelo e aceitação popular. Décio chegaria inclusive a escrever diversas críticas sobre os espetáculos circenses, evidenciando nas apresentações as especificidades que tornavam as apresentações dignas de reconhecimento do mérito artístico:

A crítica necessitava igualmente revalorizar-se. Ao entrar em função, recebi uma coluna que guardava, inclusive graficamente, características de épocas remotas. A matéria não era assinada, como se exprimisse o consenso da redação, e por cima do título surgia o chamado “olho” – *Palcos e Círcos*, no caso do teatro – olho que tentava me vigiar lá do alto e ao qual raramente obedeci com equanimidade, menos, quero crer, por culpa minha do que pela irremediável decadência que entrara a outrora nobra arte do picadeiro²²⁹.

Em depoimento posterior, o crítico afirmaria que durante o início da década de 1940 havia pouquíssimas produções teatrais em São Paulo, o que explicaria a sua reduzida atuação enquanto crítico²³⁰. O fato, contestável ou não – o crítico não explicita se a ausência de espetáculos estava circunstanciada pelo não reconhecimento de encenações com características modernas –, foi superado nos anos seguintes pela surgimento de diversas iniciativas que se encarregaram da modernização das artes cênicas e que passaram a condicionar as questões levantadas nas discussões sobre o fenômeno teatral. A compilação dos textos produzidas no período foram publicadas em forma de livro em 1955 sob o título de *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. O nome escolhido para o volume de críticas é sintomático, pois representa o reconhecimento de uma verve transformadora que, após o processo inicial de sua realização com a encenação de *Vestido de Noiva*, foi selecionada e catalogada como representante dos esforços de modernização da atividade teatral.

Há, nesse sentido, um duplo efeito: se por um lado o teatro moderno é apresentado pelas críticas escritas por Décio – o que pressupõe um crivo analítico capaz de atestar a legitimidade da modernidade nos espetáculos –, por outro lado o

²²⁹ PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 19.

²³⁰ Cf.: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 92.

volume também representa a seleção realizada por seu autor e que de forma direta representa o movimento de definição hierárquica das produções teatrais segundo os graus de sua modernidade. Nesse sentido, o exame atento da introdução escrita por Décio para a compilação expõe ao longo de suas páginas as definições sob as quais o seu trabalho crítico se assentou entre 1947 e 1955. Se em *Clima* as principais ideias apareciam entremeadas pela sugestão e pela reflexão ao longo do esforço de esclarecimento generalizado, agora a filiação e as tomadas de posição são expostas com maior clareza. A distinção realizada no início do texto apresenta a visão global de Décio sobre a situação do teatro no país, bem como elabora algumas concepções acerca das considerações do crítico sobre as relações entre história e documentos históricos:

O teatro brasileiro, como todo mundo sabe, atravessa uma verdadeira fase de crescimento. Acompanhar dia a dia essa onda renovadora, participar das esperanças de toda uma geração, e deixar dela um testemunho, por imperfeito que seja, é encargo de que não me envergonharia. Mas para o Brasil há uma segunda razão, aos meus olhos bem mais decisiva. *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, do presente e para o presente²³¹. (grifo nosso)

À maneira encarada por Décio de Almeida Prado, a concepção de documento surge em seus comentários iniciais enquanto provas da efetivação de um teatro moderno no Brasil. Tal movimento comprehende a noção de que, dentro das expectativas do crítico, apenas os espetáculos que figurassesem dentro de suas concepções sobre modernidade seriam capazes de formar um conjunto documental sobre a história do teatro moderno, eliminando assim quaisquer encenações que não se vinculassem à sua perspectiva. Ou seja: o teatro moderno não corresponderia um processo marcado por disputas, recusas, imposições ou legitimações ao longo da história. Ao assumir esse posicionamento, algumas conclusões são iluminadoras: ao reconhecer inexistência de documentos históricos que comprovassem o fenômeno teatral moderno, subtende-se que, segundo o posicionamento do crítico, não haveria portanto uma *história do teatro moderno*, dada a ausência de vestígios para a sua averiguação. A visão sobre o estatuto do documento, muito próxima à historiografia positivista do século XIX, elimina o processo histórico relativo às condições de sua

²³¹ PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. XVII-XVIII.

produção, deixando a seu cargo a exclusiva missão de ilustrar determinado fato histórico. Por sua vez, a separação entre aquilo que de fato se constitui enquanto documento impõe-se no momento em que a produção teatral, segundo critérios de verificação, deixa de se tornar apenas um evento ganhando o direito de se tornar um documento. Esse deslocamento parece inverter as relações propostas pelo seminal ensaio de Jacques Le Goff sobre as transições existentes entre monumentos e documentos²³². Décio, ao contrário da historiografia moderna, ressalta em seu texto a necessidade de reconhecer nas produções teatrais monumentos que pudessem ser alçados ao patamar de documentos históricos, isto é, de figurarem como válidos e passível de delimitar e perpetuar os fatos históricos:

Dantes, o historiador operava uma escolha entre os vestígios, privilegiando, em detrimento de outros, certos monumentos, em particular os escritos (cf. oral/escrito, escrita), nos quais, submetendo-os à crítica histórica, se baseava. Hoje o método seguido pelos historiadores sofreu uma mudança. Já não se trata de fazer uma seleção de monumentos, mas sim de considerar os documentos como monumentos, ou seja, colocá-los em série e tratá-los de modo quantitativo; e, para além disso, inseri-los, nos conjuntos formados por outros monumentos: os vestígios da cultura material, os objetos coleção (cf. pesos e medidas, moeda), os tipos de habitação, a paisagem, os fósseis, (cf. fóssil) e, em particular, os restos ósseos dos animais e dos homens (cf. animal, homo). Enfim, tendo em conta o fato de que todo o documento é ao mesmo tempo verdadeiro e falso (cf. verdadeiro/falso), trata-se de pôr à luz as condições de produção (cf. modo de produção, produção/distribuição) e de mostrar em que medida o documento é instrumento de um poder (cf. poder/ autoridade)²³³.

Ao reconhecer nas produções teatrais o próprio documento histórico, Décio realiza *a priori* a seleção daquilo que se aproxima de seu horizonte de expectativas. O processo histórico é tomado por aquilo que repercuta através do viés já determinado, desconsiderando as demais produções que também fazem parte das transformações e questões do seu tempo. A limitação dessa perspectiva – que toma por base inicial os conceitos de modernização e modernidade – surge ao reduzir a história do teatro à história do teatro moderno, eliminando dessa maneira as tensões, as disputas e as questões que são parte integrante do desenvolvimento teatral no Brasil, o que tende a normatizar e homogeneizar esse processo. Tal inversão se torna mais clara quando analisadas sob o jugo de Foucault,

²³² LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora UNICAMP, 1996. p.

²³³ Ibidem., p. 462.

A história, na sua forma tradicional, dedicava-se a ‘memorizar’ os monumentos do passado, a transformá-los em documentos e em fazer falar os traços que, por si próprios, muitas vezes não são absolutamente verbais, ou dizem em silêncio outra coisa diferente do que dizem; nos nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos e o que, onde dantes se decifravam traços deixados pelos homens, onde dantes se tentava reconhecer em negativo o que eles tinham sido, apresenta agora uma massa de elementos que é preciso depois isolar, reagrupar, tornar pertinentes, colocar em relação, constituir em conjunto²³⁴.

Isto porque, mediante à maneira pela qual Décio organizou suas afirmações, não ficam claras para o autor os limites e as diferenças entre o fato, o processo e o documento histórico. Distinções que, nos limites da historiografia, possibilitam as relações analíticas entre o processo histórico e os vestígios que permitem a reconstrução do passado. Dito de outra maneira, o que emerge do discurso de Décio é a incapacidade de reconhecer no período abordado por seus textos os marcos que pudessem determinar a história em curso da modernização do teatro nacional e que, do ponto de vista da hierarquização das formas estéticas, se fixassem enquanto representantes legítimos desse processo. Nesse interim, documentos históricos passam a ser apenas *documentos históricos que comprovem a modernidade teatral*, o que implica necessariamente no recorte e na seleção dos materiais que se vinculam a essa intenção. Os demais, embora sejam representantes legítimos de uma época, são destacados em virtude de um projeto modelar.

Para o crítico, o que tornava impossível o reconhecimento da efetivação do teatro no Brasil era a ausência de uma “consciência teatral”, entendida como o conjunto das manifestações totais que abarcassem todos os elementos dessas produções culturais. A ausência dessa unidade, marcada por iniciativas esparsas, figurava como o maior problema para a cena teatral:

Ora, o problema porventura mais cruciante entre nós é o da criação de uma consciência teatral, essa qualquer coisa vaga e indeterminada que antecede e prepara a ação, compreendendo, por exemplo, desde o conhecimento preciso de como se ilumina um palco até a discussão a respeito da natureza estética do fenômeno teatral²³⁵.

²³⁴ FOUCAULT, Michel. Apud: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora UNICAMP, 1996. p. 536.

²³⁵ PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. XVII-XVIII

A simples presença de iniciativas que denotavam indícios de modernidade não repercutiriam para Décio enquanto a criação de uma cena teatral moderna. Nesse sentido, o que o crítico chama atenção ao pontuar a necessidade de uma “consciência teatral” diz respeito ao processo de formação que implicaria na transformação de todas as questões voltadas para a produção nacional. A modernidade, portanto, passa a ser a obra coletiva que engloba todos os segmentos do teatro, desde a dramaturgia até a crítica teatral.

Sob esse aspecto, é interessante ressaltar a posição tomada pelo autor em relação ao papel da crítica diante do processo de formalização de uma consciência para a modernidade do teatro. Em um primeiro momento, é destacada a importância da crítica diante da efemeridade do espetáculo, uma vez que as encenações estão circunspectas pela brevidade de sua natureza. Por esse motivo, e diferente dos textos literários, o resgate do espetáculo só se torna possível através de elementos que lhes são exteriores como, por exemplo, suas críticas:

Mas, no caso particular do teatro, há motivos, além dos pessoais, para se desejar juntá-las permanentemente num livro. É que existe todo um processo de vida teatral, referente à representação, aos atores, que não costuma subsistir a não ser através dessas notações diárias, apressadas, imperfeitas, fragmentárias²³⁶.

Dentro dessa questão, nota-se que Décio relativiza o estatuto de suas críticas enquanto documentos, apresentando-as como testemunhos de uma época. A justificativa recai sobre a impossibilidade de apresentarem verdades, mas apenas impressões que se desdobrariam em pontos de partida para outras discussões:

O que o crítico pode oferecer, em última análise, é menos uma série de verdades incontestes do que uma visão pessoal, um ponto de partida para outras tantas discussões, outros tantos esclarecimentos, outras tantas tomadas de posição. Mas este seu valor, talvez limitado, mais de incentivo ao pensamento, de provação e estímulo, ninguém poderá negar²³⁷[...].

Embora reconheça a capacidade de registro de um momento ou mesmo de uma época através da análise das encenações, Décio não se detém de forma mais apurada sobre a ideia de encará-las como documentos históricos, posição que é dada ao próprio teatro. A atribuição vale-se de outra perspectiva que lhe confere legitimidade no momento de sua produção, limitando-se especificamente a descrever

²³⁶ Idem.

²³⁷ PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. XVIII.

o presente da encenação no qual a crítica foi elaborada. Sobre a organização das críticas em formato de livro, o autor sugere a seguinte constatação:

Tais opções, devidas a mil circunstâncias, constituiriam evidente injustiça se o livro não fosse o que realmente é. Poderíamos mesmo compará-lo, de alguma forma, a um instantâneo que, fixando rapidamente a atualidade, nada dissesse sobre o passado e o futuro²³⁸.

Para o historiador que elege o teatro como objeto, e dada a natureza dos espetáculos teatrais, as críticas se converteram em importantes documentos para o resgate do passado no qual elas estiveram inseridas. Além do registro, as análises sobre o seu conteúdo se convertem em indícios para o mapeamento das questões e das intenções que levaram à sua tessitura, bem como os valores e referências que estiveram presentes nas questões levantadas pelo crítico que as produziu. No caso específico de Décio – dada a sua constante presença no meio teatral – é possível assinalar a dimensão de seus textos que extrapolam o simples registro, expandindo-se para contornos e intenções mais amplas. Nas palavras de Rosangela Patriota e Jacó Ginsburg,

[...] é possível afirmar que as ideias, não apenas defendidas e sim vivenciadas pelos críticos teatrais, tornaram-se não só o parâmetro qualitativo, mas, especialmente, o referencial interpretativo que norteou as análises feitas pelos contemporâneos e as avaliações construídas a posteriori, em particular aquelas que compreenderam o teatro da primeira metade do século XX como uma busca incessante pela modernização²³⁹.

A afirmação destacada permite vislumbrar o ponto de partida para o exame das críticas que compõem o registro das atividades de Décio como crítico profissional, sobretudo no quadro das modificações pelas quais o teatro passava em São Paulo. A sua presença no ambiente cultural – assim como já destacado em outros momentos – comprova a atuação rente ao movimento de renovação da cena paulista e que, paralelo à crítica, foi fundamental para o desenvolvimento dos aspectos modernos que repercutiriam no panorama vislumbrado à época. Sob essa perspectiva, as afirmações de Décio sobre o papel de seus textos é salutar:

²³⁸ Ibidem., p. XIX.

²³⁹ GUINSBURG, Jacó.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.133.

Com referência à crítica, sobretudo aquela feita em jornal, para um leitor qualquer, entendo-a, no Brasil, como um misto de crítica propriamente dita e de divulgação, quase de propaganda de ideias concorrentes ao teatro. Quero dizer com isto que nem sempre deixei subentendidas muitas noções que, se seguisse o exemplo dos críticos estrangeiros, poderia perfeitamente dar por conhecidas. Daí o tom didático, algo expositivo, de muitas crônicas, principalmente das primeiras, quando nosso teatro estava longe de possuir a maturidade estética atual: em vez de criticar, expliquei uma peça, situei um autor, servindo de intérprete junto ao público, ganhando em alcance social, em ação sobre o meio, o que porventura perdi, sem o menor remorso, em pureza estética. Em tais casos o que predominou, creio, foi o desejo de servir ao teatro da melhor maneira possível²⁴⁰.

A função da crítica é entendida dentro do contexto da formação da “consciência teatral” pretendida por Décio, ou seja: cumpre seu papel ao apresentar ao público os caminhos pelos quais o teatro se efetivava, realizando a formação de um olhar próximo e paralelo ao processo de modernização pretendido pelos seus agentes históricos. Com essa medida, o público passa a ser um elemento crucial, pois lhe é permitido comungar com as aspirações postas em curso no teatro. Trata-se, portanto, da orientação do gosto ou, como apontado por Jauss, de uma crítica imbuída da tarefa de formar um horizonte de expectativas para a recepção estética realizada pelo público:

A obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores²⁴¹.

Justamente por esse motivo, e pela formação da consciência que a crítica teatral exerce nesse mecanismo, Décio não se furtaria da exposição clara e direta dos princípios estéticos e das convenções que norteariam suas críticas, acentuando assim o pacto exercido entre a crítica e a sua cumplicidade ao promover e aclimatar a modernização do teatro em São Paulo. Em relação aos atores, sua postura reafirma o distanciamento dos antigos atributos que figuraram entre a geração do chamado

²⁴⁰ PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. XXI.

²⁴¹ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p. 28.

“velho teatro”. O reforço da presença de Ziembisnki como marco da renovação ao introduzir o conceito de encenador nos palcos nacionais também é resgatado como ponto essencial:

Não escondo, por exemplo, a minha preferência pelos atores que estão agora na casa dos vinte ou dos trinta; Respeito e admiro os mais velhos por terem alimentado o teatro em épocas ingratas, depois e não antes de Ziembiski (no teatro brasileiro moderno a atividade de Os Comediantes ainda é o melhor divisor de águas). O que caracteriza tanto a eles como a mim são os mesmos modos de encarar o espetáculo, as mesmas concepções sobre o que seja representar bem, as ideias que podemos reunir numa só: a de que toda peça tem de ser encenada, isto é, interpretada em todas as suas minúcias, materiais ou espirituais, por uma pessoa²⁴².

A figura de Copeau é novamente evocada como a base teórica dos princípios que regiam a perspectiva crítica de Décio quando é afirmado que a sua geração descendia diretamente dos ensinamentos do diretor francês. Para esse intuito, a explicação sobre os princípios da encenação foi mediada pelas palavras do próprio Copeau, nas quais é ressaltada a compreensão da encenação enquanto o “desenho de uma ação dramática²⁴³”. As discussões que já existiam em *Clima ganham*, a partir desse momento, um novo espaço de circulação, notoriamente mais amplo e voltado para o público do cotidiano.

Por fim, Décio menciona a cumplicidade existente entre todos os envolvidos nos afazeres teatrais do país, o que justificaria em boa medida as críticas favoráveis à maioria dos espetáculos em um momento de fragilidade e cultivo de uma mentalidade teatral nascente. Essa cumplicidade, interpretada enquanto esforço conjunto, denotava a sintonia existente entre a classe teatral e a crítica e, por extensão, a necessidade de incorporar o público nesse sistema ao qual as críticas eram direcionadas:

²⁴² PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. XX.

²⁴³ PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. XX.

Estamos próximos demais uns aos outros, ligados afetivamente à volta dessa planta frágil, o teatro, que é preciso proteger e cuidar. Cada erro dos outros repercute em nós como se fosse nosso. Não chegamos a ser nem mesmo espectadores; somos cúmplices. [...]. Como não falar bem de quem está lutando pelo teatro no Brasil? Também faria o mesmo, talvez, se acreditasse que a palavra tem o dom de transfigurar a realidade, isto é, se acreditasse que o elogio gera por si só o progresso. Infelizmente penso exatamente o contrário. A crítica, subjetiva por natureza, muito pouco tem a oferecer de sólido, de seguro – que ofereça, ao menos, a sua sinceridade, único valor que poder ser sempre absoluto e total²⁴⁴.

A partir das indicações de Décio de Almeida Prado é possível identificar a presença de um projeto no qual a crítica ocupa um lugar fundamental tanto na modelagem quanto na difusão do projeto de modernidade para o teatro nacional. A presença do interesse que articulou diversos setores da sociedade exprimem o movimento em que os esforços realizados pela classe teatral se voltaram para iniciativas que possibilitassem a incorporação de mecanismos de propagação que atendessem aos movimentos modernizadores. A maior abrangência dos jornais e a praticamente inexistência de uma cultura da crítica teatral no Brasil ofereceram o terreno fértil para que Décio de Almeida Prado formalizasse o projeto modernizador a partir da criação de um ideário que servisse como baliza para a análise dos espetáculos teatrais. Devido a essa preocupação, o tom por vezes pedagógico reforça a ideia de construção de uma mentalidade moderna que incorporasse o público, realizando dessa forma a ocupação de todos os espaços para a meditação das propostas realizadas no interior das transformações culturais ocorridas na sociedade paulista.

As possíveis interpretações para a inserção da crítica teatral no desenvolvimento de uma mentalidade moderna para o teatro encontram – dentre tantas possibilidades de análise – diálogos pertinentes quando examinadas à luz das considerações realizadas acerca do papel do intelectual no processo pedagógico de construção de uma ideologia²⁴⁵ no campo cultural. A proposta de Décio de Almeida

²⁴⁴ Ibidem., p. XXII.

²⁴⁵ Diante de nossas intenções, tomaremos por princípio o conceito de ideologia estabelecido por Marilena Chauí. Nos parece fundamental pensar a maneira pela qual as determinações que estiveram presentes na formação de um panorama para o teatro brasileiro moderno seguiram, grosso modo, a perspectiva que, na sua utilização, obedeceram à critérios que, quando impostos ao público por meio dos mecanismos de divulgação de ideias, operaram enquanto o estabelecimento de uma ideologia. Ideologia essa que, quando analisada a partir dos locais sociais ocupados por Décio deixam antever o projeto de modernidade que perpassava a própria ideia de uma ideologia burguesa para a formação de um conceito de teatro moderno. Nesse sentido, “a ideologia é um conjunto lógico, sistemático e

Prado, assim como boa parte da geração na qual o autor esteve inserido, vislumbraram no direcionamento intelectual o campo das ações capazes de instituir um viés de discussão e delimitação das produções culturais. Especificamente no teatro e em sua crítica, trata-se do estabelecimento de um discurso hegemônico para as concepções acerca do teatro moderno. Concordando com Denis de Moraes,

[...] a hegemonia é obtida e consolidada em embates que comportam não apenas questões vinculadas à estrutura econômica e à organização política, mas envolvem também, no plano ético-cultural, a expressão de saberes, práticas, modos de representação e modelos de autoridade que querem legitimar-se e universalizar-se. Portanto, a hegemonia não deve ser entendida nos limites de uma coerção pura e simples, pois inclui a direção cultural e o consentimento social a um universo de convicções, normas morais e regras de conduta, assim como a destruição e a superação de outras crenças e sentimentos diante da vida e do mundo²⁴⁶.

Com efeito, a evocação do conceito de hegemonia elaborado por Gramsci é iluminador, sobretudo no que diz respeito ao entendimento do autor sobre o papel dos jornais enquanto aparelhos privados de consolidação das determinações que também almejam a hegemonia no campo cultural. Situados na sociedade civil, os espaços ocupados por esses meios de circulação de informações funcionam como caixas de ressonância – sobretudo a partir do diálogo e da instrução – que buscam imprimir no ambiente social sua visão de mundo de maneira universal e desprovida de fissuras. Sob esse ponto de vista, a determinação de um preceito hegemônico é inevitavelmente ligada ao próprio processo de formação de um público que comungue de tais valores e que passe a operar na mesma linha de interpretação pretendida pelos divulgadores da reflexão sobre a arte, constituindo-se assim no ponto de reconhecimento e legitimação de posicionamentos. Diante desse reconhecimento, o caráter pedagógico se torna fundamental, pois propicia o entendimento e orienta o olhar:

coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros de uma sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer. Ela é, portanto, um corpo explicativo (representações) e prático (normas, regras, preceitos) de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais, sem jamais atribuir tais diferenças à divisão da sociedade em classes, a partir das divisões na esfera da produção econômica. Pelo contrário, a função da ideologia é ocultar a divisão social das classes, a exploração econômica, a dominação política e a exclusão social, oferecendo aos membros da sociedade o sentimento da identidade social, fundada em referenciais identificadores, como a Humanidade, a Liberdade, a Justiça, a Igualdade, a Nação”. Sobre o assunto, conferir: CHAUÍ, Marilena. *A ideologia da competência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo/Autêntica, 2014, p. 54.

²⁴⁶ MORAES, Denis de. Comunicação, Hegemonia e Contra-Hegemonia: a contribuição teoria de Gramsci. In: *REVISTA DEBATES*, Porto Alegre, v.4, n.1, p. 54-77, jan.-jun. 2010, p. 55.

[...] o jornalismo que não somente pretende satisfazer todas as necessidades (de uma certa categoria) de seu público, mas pretende também criar e desenvolver estas necessidades e, consequentemente, em certo sentido, gerar seu público e ampliar progressivamente sua área. Se se examinam todas as formas existentes de jornalismo e de atividade publicístico-editorial em geral, vê-se que cada uma delas pressupõe outras forças a integrar ou às quais coordenar-se “mecanicamente”. Para desenvolver criticamente o assunto e estudar todos os seus lados, parece mais oportuno (para os fins metodológicos e didáticos) pressupor uma outra situação: que exista, como ponto de partida, um agrupamento cultural (em sentido lato) mais ou menos homogêneo, de um certo tipo, de um certo nível e, particularmente, com uma certa orientação geral; e que se pretenda tomar tal agrupamento como base para construir um edifício cultural completo, autárquico, começando precisamente pela... língua, isto é, pelo meio de expressão e de contato recíproco²⁴⁷.

Como examinado anteriormente, em diversos momentos é possível identificar nos escritos de Décio de Almeida Prado a consciência sobre as funções atribuídas ao seu ofício. Para além dessa constatação, observa-se o esforço em delimitar quais os ditames para a modernização do teatro nacional e a iniciativa de popularizar tais ideias formando, dessa forma, o amplo processo de homogeneização cultural acerca do fenômeno teatral moderno. Essa característica, quando lida a partir do grupo de intelectuais do qual Décio fez parte, torna ainda mais evidente os atributos e interesses resguardados pela sua postura. O projeto de modernização cultural engloba em si não apenas a determinação dos valores estéticos sobre a obra de arte, mas também os embates que, situados no campo do poder, ligavam-se às disputas pela fixação intelectual de um modelo para a própria modernização da sociedade. O desenvolvimento dessas atividades não refletiu apenas o desejo de mudança da cena teatral nacional, mas também se ocupou da missão civilizatória da qual se ocupou a nova classe intelectual dirigente que se formava do Brasil a partir da década de 1940 e que encontrou nos jornais o lugar para sua atuação.

Diante desse quadro, as críticas produzidas por Décio de Almeida Prado entre 1947 e 1955 acompanharam a reestruturação do teatro paulista que, em sintonia com questões advindas do panorama internacional, ganharam contornos específicos no Brasil. Isto porque, quando analisados os processos socioeconômicos encontrados no

²⁴⁷ GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere* (vol. 2: Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo). Org. de Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, vol. 2, p. 197.

país, observa-se as singularidades de um projeto que contou com iniciativas advindas de diversos setores da sociedade, promovendo dessa maneira o surgimento de novos polos de produção cultural que marcariam profundamente as práticas teatrais nacionais. Sob esse ponto de vista, a estruturação de um teatro moderno encontrou nos esforços de empresários, intelectuais, homens de teatro e, enfim, de toda uma rede de interesses as oportunidades para sua efetivação.

Com efeito, os ventos da modernização que se apresentavam no teatro encontravam seus esteios em uma perspectiva mais ampla. A primeira década após o fim da Primeira Guerra Mundial fora sintomática no que diz respeito à modernização da sociedade brasileira, sobretudo pelo avanço da industrialização e das transformações econômicas que, cada vez mais, incorporavam nacionalmente novos padrões de consumo e de sociabilidade. Os efeitos desse processo geraram a sensação de um país eminentemente em progresso, marcado pelo avanço de suas estruturas fundamentais e da sintonia com os padrões internacionais de desenvolvimento:

[...] Entre 1950 e 1979, a sensação dos brasileiros, ou de grande parte dos brasileiros, era a de que faltava dar uns poucos passos para nos tornarmos uma nação moderna. Esse alegre otimismo, só contrariado em alguns rápidos momentos, foi mudando a sua forma. Na década de 50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava as conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância²⁴⁸.

Os comentários de João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais atestam o clima de modernização que perpassou a década de 50 e que encontraria na sua segunda metade momentos decisivos. Indo além, a constatação dos autores levanta outra questão importante: sob o viés da modernização, da incorporação de práticas de consumo e de sociabilidades consideradas modernas – e notoriamente marcadas pela apropriação de hábitos culturais internacionais –, a sociedade brasileira encontrava-se marcada pelas profundas discrepâncias no interior de sua formação. Os efeitos desse capitalismo tardio e de sua sociabilidade moderna refletem a transitoriedade que marcaria a transição do país que, originalmente agrário e oligárquico, formava um novo patamar, circunstanciado pelo caráter industrial e urbano de suas relações. Especificamente em São Paulo, os efeitos dessa modernização repercutiram na

²⁴⁸ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: Lilia Moritz SCHWARCZ, *História da vida privada no Brasil*, vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 560.

aceleração da construção de um ambiente urbano e permeado por todos os contrastes de uma metrópole em formação. De um lado, a crescente organização de um contingente social estratificado que englobava a nova massa de operários urbanos, homens do campo deslocados para a cidade, imigrantes de vários países e os novos segmentos de uma classe média. Por outro lado, a formação de uma nova elite burguesa e industrial propiciou à cidade outros níveis de incorporação da modernidade que, para além dos bens de consumo, preocupou-se com a implementação de uma cultura em sintonia com os hábitos vislumbrados no panorama internacional. Como bem observado por Maria Arminda do Nascimento Arruda, o processo de modernização em São Paulo surtiu efeito não apenas nas novas formas de sociabilidade urbana, mas também nas práticas culturais que procuraram seu alinhamento com um padrão moderno equivalente ao das grandes metrópoles estrangeiras.

É marca definitiva deste momento a aproximação entre a antiga elite ilustrada e esses novos intelectuais de classe média, principalmente aqueles formados pela Faculdade de Filosofia da USP. A criação do Museu de Arte Moderna, por exemplo, contou com a ação decisiva de Sérgio Milliet, de Lourival Gomes Machado, além de vários outros que se firmavam na cena intelectual paulista. No mesmo andamento, o *Teatro Brasileiro de Comédia* construiu o profissionalismo teatral e modernizou as artes cênicas no Brasil, cujas novas técnicas, a rigor, haviam sido postas em prática na encenação do *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, realizada por Ziembinski no Rio, em 1943. É inegável que o surto do teatro paulistano nasceu da ação de Franco Zampari que o organizou no feitio de uma companhia empresarial. O mesmo formato foi implementado na Vera Cruz, na tentativa de fixar um cinema de cunho industrial. As duas instituições, construídas pelo mesmo grupo, progrediam nas mãos de profissionais estrangeiros – diretores e cenógrafos, por exemplo –, principalmente de origem italiana, deixando entrever o quanto a cultura em São Paulo buscava referências forâneas²⁴⁹.

Como se nota, a cultura em São Paulo também buscou o seu processo de atualização em termos modernos e, especificamente, na modernidade calcada pelo cunho internacional, seja pelas referências estéticas, seja pelos núcleos que financiaram sua investida. O teatro, nesse panorama de modificações, também encontrou na sua realização os engendramentos necessários para a sua atualização e, como citado por Maria Arminda, encontraria na realização de Franco Zampari a

²⁴⁹ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001, p. 18-19.

elaboração de um modelo para suas produções que representasse a modernidade pela qual São Paulo como um todo experimentava.

Com efeito, a crítica de Décio de Almeida Prado não se furtou dos desafios de reconhecer no teatro produzido à época os seus equivalentes para a modernidade. Longe de representar um movimento que expressasse a evolução natural das práticas teatrais, o que se viu foi o esforço generalizado para a sua materialização. Como apontado em outro momento, as iniciativas tomadas pelos Comediantes no Rio de Janeiro e pelo GTU, pelo GTE e pela EAD em São Paulo confirmam o projeto de modernização das artes cênicas, como também atestam a aproximação desses polos com outros objetivos e idealizadores que estiveram presentes no período. Da mesma forma, é salutar os vínculos que no teatro também exprimiam os reflexos das orientações gestadas pelos novos grupos de intelectuais e artistas oriundos das primeiras turmas da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Décio, portanto, operava simultaneamente nesses polos: como crítico moderno para o teatro e como militante do teatro moderno, atuando rente aos projetos que surgiam na capital paulista.

Sob esse panorama, as críticas presentes em *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno* gravitam em torno dessas questões. O esforço de Décio de Almeida Prado voltou-se para a tentativa de mapear os indícios dessa modernidade diante da organização sistemática de suas publicações, dividindo-as em autores nacionais, companhias nacionais, Teatro Brasileiro de Comédia, temporadas estrangeiras e, por último, uma parte destinada à crônicas. Ao analisar a divisão feita pelo crítico, fica evidente o lugar central que o TBC ocupa na sua interpretação, haja visto que Décio destacou a produção da companhia das demais, lhe conferindo uma seção separada na compilação de seus artigos. Como será visto adiante, para além de uma opção didática, o recurso cumpre a definição de um marco para a consolidação de um sistema teatral moderno, ou seja: a efetivação nos palcos nacionais de uma organização de produção que conseguiu sintetizar em seu bojo a modernidade nas artes cênicas. A crítica que abre o volume é, simbolicamente, destinada à *Vestido de Noiva*, agora já distanciada de 1943, ano traduzido como marco para a modernização do teatro nacional. O enfoque, diferente da avaliação realizada em *Clima*, recai especificamente sobre o teor sexual da peça, evocando os aspectos psicológicos contidos no drama de Nelson Rodrigues:

Salientemos, de inicio, que a peça é carregada de sexo. De sexo, dissemos, não de amor. O que explica as relações exasperadas do trio principal – Alaíde, Lúcia e Pedro – é o sexo, da mesma forma que é o sexo a nota dominante no dueto complementar de Mme. Clessy e seu jovem apaixonado. [...] Não se trata, em nenhum dos casos, de uma simples atração sexual, forte e direta, como encontramos nos romances populares de um Jorge Amado, por exemplo²⁵⁰.

A ênfase no aspecto sexual foi utilizada para alinhar *Vestido de Noiva* às principais correntes interpretativas que despontavam no cenário intelectual, no qual a figura de Freud evocava uma nova dimensão para a análise das relações humanas. Chama atenção o resgate de Jorge Amado como ponto de comparação: os contornos sexuais contidos nos livros do escritor baiano emergem como contraponto para aquele que em Nelson Rodrigues desponta como uma face psicológica levada aos palcos por meio das construções de uma narrativa que leva em consideração a dimensão do inconsciente. Ao mesmo tempo, a comparação delimita, no campo da dramaturgia, equivalências com a modernidade da literatura encontrada segunda geração de modernistas, porém sob outro enfoque. As tentativas dessa aproximação são realizadas em diversos momentos da crítica. Posteriormente, ao resgatar o sexo e a vulgaridade na obra de Nelson Rodrigues, Carlos Drummond de Andrade é citado:

Em *Vestido de Noiva*, a forma parece-nos essencialmente artística e poética. Não no sentido da poesia tradicional, está claro, que distingua rigidamente os assuntos poéticos, nobres e elevados, dos antipoéticos. Mas no sentido da poesia moderna, a de um Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, que sabe como ninguém transformar o seu pessimismo, a sua decepção, o seu sentimento extremado de impureza, em impecável poesia²⁵¹.

Do ponto de vista literário, Décio procura estabelecer para o teatro a sintonia com a geração de modernistas da década de 30, vinculando *Vestido de Noiva* ao mesmo movimento inovador que encontrara na década anterior à encenação o espaço de legitimação de suas opções temáticas e estéticas. Se historicamente a encenação de Os Comediantes marcou a introdução da modernidade nos palcos nacionais em 1943, a crítica de Décio procurou, já em 1947, incorporar ao marco instituído outros significados que lhe permitissem confirmar o local ocupado por *Vestido de Noiva* no panorama do teatro nacional. Ao longo da crítica, as referências ao marco autorizam

²⁵⁰ PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 3.

²⁵¹ Ibidem., p.5.

Décio a buscar outros significados para o espetáculo, uma vez que a sua validade já se encontrava instituída:

Vestido de Noiva é um desses encontros felizes de um autor e um diretor, que se compreendem e valorizam mutuamente, ambos no ápice de suas carreiras. É provável mesmo que em nenhuma outra peça tenha Ziembinski sido tão feliz na *mise-en-scène*, como nesta. Em *Desejo*, por exemplo, ainda poderíamos indicar – como fizemos, alguns pontos em que o encenador se distanciou das intenções do autor não se subordinando estritamente ao texto²⁵².

Os ecos da filiação de Décio novamente são utilizados para definir sua concepção sobre o teatro moderno, no qual a fidelidade às convenções teatrais são reiteradas como baliza para a análise crítica dos espetáculos. Dessa forma, a retomada de *Vestido de Noiva* converte-se em síntese das aspirações de modernidade às quais os palcos paulistas se lançariam: o papel do encenador, a valorização da dramaturgia e o flerte com as novas correntes de interpretação da sociedade. Aliado a esses pontos, a menção à década de 30 procurou resolver o descompasso histórico entre a literatura e a dramaturgia, buscando similaridades entre os desenvolvimentos das duas linguagens artísticas.

Especificamente sobre o papel do encenador, Décio demarcaria com precisão a importância de seu papel na modernidade teatral sem, contudo, deixar de delimitar o seu lugar no espetáculo. A crítica de *Desejo*, texto de O'Neill também levado aos palcos pelos Comediantes em 1947, representa uma espécie de síntese sobre o posicionamento de Décio de Almeida Prado. Em relação ao teatro naturalista, a seguinte afirmação é realizada:

Poderíamos fazê-lo de duas maneiras. Primeiro: não aceitando o ponto de partida inicial dos Comediantes. Cairíamos então numa discussão teórica sobre o valor do teatro naturalista e teríamos que justificar esteticamente as nossas preferências. Mas nesse caso não estaríamos criticando *Desejo* e sim toda uma concepção de teatro. [...] É nesse sentido, aliás, que se pode dizer que a chamada arte moderna é difícil para o grande público. O naturalismo, fazendo recair o valor de uma obra de arte na sua objetividade, na sua semelhança com o objeto retratado, facilita extraordinariamente o julgamento estético. [...] Já a arte moderna, que pretende ser julgada por critérios exclusivamente artísticos, pede um máximo de sensibilidade e, mais ainda, de sensibilidade apurada, educada, alicerçada numa reflexão constante sobre a natureza da arte. A arte

²⁵² Ibidem., p. 6

moderna exige, pois, uma dedicação que muito poucos poderão dar. Nesse sentido, repetimos, ela não é nada fácil²⁵³[...].

O longo trecho explicita a visão do crítico sobre a sua concepção de arte moderna ao delimitar a oposição que a distancia das correntes naturalistas e, ao mesmo tempo, lhe cobra a autonomia de sua existência, sendo portanto passível de julgamentos somente a partir de seus elementos internos. Concomitante a esses quesitos, Décio ressalta novamente as dimensões sexuais e psicológicas contidas no texto de O'Neill, atestando dessa forma a orientação que encontrara em Freud uma das chaves de compreensão social que foram incorporadas pelo teatro, demonstrando a sintonia das discussões sociais com as questões estéticas da arte²⁵⁴. No campo geral dos elementos modernizadores, o crítico aponta aqueles que em sua opinião demarcariam a especificidade do teatro:

Em primeiro lugar, a criação do espetáculo, a *mise-en-scène*, na expressão aceita em todas as línguas, adquiriu um novo e inesperado prestígio. Diante de certas invenções mecânicas, como a do palco giratório, e, principalmente, em face da descoberta da luz elétrica, capaz de milagres na arte de ilusão que é o teatro, começou-se a perceber que o elemento literário, a peça não era tudo no teatro.[...] Presenciamos então, já no nosso século, esse fato inacreditável: a fama e o prestígio dos *metteur-en-scène* obscureceram a dos atores e, mesmo a dos autores²⁵⁵.

A digressão realizada possuía como intenção localizar o impacto e a importância que Ziembinski possuiu na cena teatral nacional, inaugurando nos palcos a presença do encenador, a figura responsável por dar vida ao texto e condição para a modernização do teatro. Dessa forma, Décio estabeleceu o lugar ocupado pelo encenador nas produções modernas, destacando as suas singularidades e determinando a relevância que seu papel assumia não só no teatro, especificamente no teatro brasileiro. *Vestido de Noiva* é o marco mas, antes de tudo o é somente pelas mãos de Ziembinski, ou seja, através da importação de um elemento fundamental que não encontrava no país algo similar. Contudo, se a o encenador polonês insere a

²⁵³ PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 108.

²⁵⁴ “Ter-se-ia enganado redondamente, contudo, quem se contentasse com tais aparências. No fundo, O'Neill está longe do naturalismo dos fins século passado. E não só por influencia de um Freud que, descobrindo por vias científicas o que os melhores autores já haviam pressentido, isto é, que o mistério da personalidade humana é muito mais profundo do que sonhava vã psicologia. Cf.: PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 108-109.

²⁵⁵ Ibidem., p. 112-113.

modernidade em terras tupiniquins, a sua mesma presença é o ponto de partida para Décio delimitar o papel que o encenador deve ocupar na encenação. Ao utilizar a voz de Giraudoux como mediador, a conclusão é salutar:

As palavras de Giraudoux – por isso as transcrevemos – têm o mérito de sugerir imediatamente a crítica que poderíamos fazer a Ziembinski, e não somente a ele mas a toda uma classe de encenadores, a toda uma escola do teatro moderno: quando a figura do diretor cresce em demasia, arrisca-se a se interpor perigosamente entre o autor e o público. Embevecidos pelo virtuosismo da interpretação, esquecem o principal – o autor – invertendo a ordem dos valores ao dar maior importância à criação do espetáculo que à criação literária da peça²⁵⁶.

O desfecho da crítica reafirma o posicionamento de Décio, crivando a sua preferência pelo texto e novamente apresentando a sua base teórico-metodológica ligada às convenções teatrais de Jouvet e Copeau. As escolhas do crítico ficam claras quanto à sua orientação para o juízo estético:

Lembramos, pelo contraste, o teatro de um Louis Jouvet, do Jouvet que afirmou: “o que interessa é a relação estreita, direta, do homem que fala, isto é, do autor, e daqueles que escutam, isto é, da assistência, do público, relegando assim propositada e modestamente para segundo plano tanto o *metteur-en-scène* como os atores. [...] Se nos perguntassem se estas considerações envolvem uma crítica a Ziembinski, teríamos dificuldade em responder. Não há dúvida de que entre as duas posições preferimos a de Jouvet²⁵⁷.

Com efeito, a crítica de *Desejo* representou a apresentação de uma plataforma sob a qual Décio expôs as características gerais de sua interpretação acerca do teatro moderno. De forma semelhante ao exercício realizado em *Clima*, o autor sintetizou em sua crítica – agora estendida para o grande público – a orientação sobre o gosto e as premissas que necessariamente deveriam permear os espetáculos teatrais. O caráter formativo presente na reflexão indica a preocupação em estabelecer para o leitor um viés para a apreciação do teatro que, significativamente, incorporava novas formas de realização.

De maneira geral, essas expectativas de Décio encontrariam a materialização na realização no projeto de Franco Zampari. A efetivação das ideias que culminariam na criação do Teatro Brasileiro Moderno representaria, diante das delimitações anteriormente destacadas, o processo de renovação do teatro brasileiro com vistas à sua modernização. As circunstâncias de sua formação, já amplamente conhecidas na

²⁵⁶ Ibidem., p. 114.

²⁵⁷ PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 115.

historiografia do teatro brasileiro²⁵⁸, não serão retomadas a fio, posto que o foco da investigação realizada trilhará outros caminhos. Contudo, sua presença será interpretada sobre outro viés: o da apropriação da modernidade no teatro a partir da criação nacional de um modelo que pudesse fazer frente às tendências internacionais.

Isto porque, quando analisada sob essa perspectiva, a iniciativa gestada no interior TBC manteve um diálogo rente ao processo de modernização das relações sociais em São Paulo, principalmente no que diz respeito aos hábitos culturais importados das grandes metrópoles. Assim, o esforço de materialização de um teatro contemporâneo, capaz de sintetizar os avanços dos grupos amadores que nos anos anteriores lançaram as bases modernas dos palcos paulistas encontrava na iniciativa do TBC a possibilidade de efetivação da experiência teatral em sintonia com a cultura tipicamente metropolitana e, por consequência, moderna. Em verdade, o lugar social do qual emana o TBC acompanha de perto os núcleos intelectuais que já atuavam francamente nas novas disposições da cena cultural paulista. Alfredo Mesquita, assim como Décio de Almeida Prado acompanharam o surgimento da companhia e, ao longo dos anos, viram seus projetos anteriormente intimamente ligados ao TBC.

Do ponto de vista temático, a opção pelos clássicos estrangeiros, assim como a opção por encenadores também importados, imprimiu à companhia a intenção da consolidação do itinerário moderno no panorama nacional. Tal reconhecimento aponta, dentre outras questões, para o alinhamento do desenvolvimento nacional que, em termos culturais, encontrara no teatro uma de suas ramificações mais fortuitas, dada a substancial produção do TBC nos anos de sua existência. Aproximando a criação da companhia às questões anteriormente traçadas por Maria Arminda Arruda, Fernando Novais e Manuel Cardoso de Mello, ficam evidentes os esforços de alinhamento da cultura nacional às diretrizes modernizantes que marcaram o período. Ou, dito de outra forma, a criação do TBC estabelecia um marco no que diz respeito à nacionalização da modernidade estrangeira. Essa internacionalização seria, via de regra, a tentativa de adequação do teatro brasileiro ao padrão burguês de consumo da modernidade. A menção a essa característica é fundamental: a cultura, compreendida como uma das manifestações de desenvolvimento e civilização, deveria buscar fora do país suas referências essenciais. Para Iná Camargo Costa,

²⁵⁸ Sobre o assunto, conferir: GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

Essas são algumas das razões porque os dois dramaturgos americanos preferidos nos tempos heroicos do TBC foram Tennessee Williams e Arthur Miller, que já vinha da matriz identificados como descendentes de Ibsen e Strindberg. Tais informações também nos ajudam a fazer uma ideia do cardápio de onde tiramos os pratos básicos da dieta teatral moderna: se importamos da Itália os principais encenadores, da França e dos Estados Unidos (sobretudo, mas não exclusivamente) importamos os textos apreciados. Tratava-se, mais uma vez, do processo – já habitual e, por assim dizer, natural, como demonstram em relação a outros aspectos da nossa literatura Antonio Cândido e Roberto Schwartz – de modernização da cultura no Brasil; o da atualização das elites em relação ao padrão internacional [...]²⁵⁹

O comentário de Iná Camargo se torna ainda mais contundente quando analisado a partir do exame das encenações realizadas pelo TBC: de todos os espetáculos produzidos, 35% correspondiam à peças de língua inglesa, enquanto 22% eram de origem francesa²⁶⁰. A preferência pelo padrão internacional – equilibrando sucessos comerciais a peças de vanguarda – garantiu ao empreendimento de Zampari certa estabilidade que, entre os altos e baixos da companhia – repercutiria em 18 anos de atuação na cena paulistana. Por outro lado, a iniciativa corresponde a outro aspecto que, grosso modo, atendia às expectativas da crítica mas, sobretudo, refletia a singularidade do projeto de modernização do teatro em São Paulo. Tomando emprestadas as considerações de Roberto Schwartz, o TBC significou, como um todo, a apropriação de processos teatrais que, estabelecidos mediante processos históricos específicos, criariam no Brasil o que o autor chamaria de “as ideias fora do lugar”:

O ritmo de nossa vida ideológica, no entanto, foi outro, também ele determinado pela dependência do país: à distância acompanhava os passos da Europa. Note-se, de passagem, que é a ideologia da independência que vai transformar em defeito esta combinação; bobamente, quando insiste na impossível autonomia cultural, e profundamente, quando reflete sobre o problema. Tanto a eternidade das relações sociais de base quanto a lepidez ideológica das elites eram parte a parte que nos toca da gravitação deste sistema por assim dizer solar, e certamente internacional, que é o capitalismo. Em consequência, um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social. Seria de supor que aqui perdessem a justeza, o que em parte se deu. [...] Trata-se enfim de segredo mui conhecido, embora precariamente teorizado. Para as artes, no caso, a solução parece mais fácil, pois sempre houve modo de adorar, citar, macaquear, saquear, adaptar ou devorar, estas

²⁵⁹ COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998, p. 56.

²⁶⁰ CF.: RODRIGUES, Aline. *TBC: o lugar da tradução na evolução do teatro no Brasil* (Monografia). Faculdade de Letras da Universidade Federal Fluminense, 2008, p. 52.

maneiras e modas todas, de modo que refletissem, na sua falha, a espécie de torcicolo cultural em que nos reconhecemos²⁶¹.

À luz dos apontamentos de Schwartz, um novo horizonte interpretativo pode ser apreendido: embora o TBC seja o marco para a formação de um sistema teatral que englobava companhia, diretores, atores e textos em sua acepção moderna, as diretrizes para a sua formação estavam anteriormente sedimentadas em iniciativas que já possuíam referências nos modelos internacionais. Portanto, os processos históricos que levaram à construção de uma modernidade teatral em seus locais de origem não encontraram no Brasil os mesmos princípios da experiência social enquanto temática capaz de se transformar em ponto de partida para a modernização das artes cênicas. À época do TBC, as investidas para a modernização importaram as concepções que destoavam da realidade do teatro nacional, bem como da composição cultural que formava a sociedade paulista do período. Enxergado por esse ângulo, a companhia de Zampari atendia aos anseios de uma parcela infinitamente pequena da sociedade em São Paulo, nitidamente burguesa e em consonância com os padrões de sociabilidade e consumo internacionais. Décio, enquanto agente histórico – o crítico teatral, homem de teatro e o intelectual –, pertencia a esse núcleo social, partilhando dos mesmos gostos e ideais que preconizaram no teatro o processo mais geral de modernização da sociedade.

Sob esse crivo, as ideias teatrais que alimentavam a modernidade em São Paulo já encontravam suas definições em momentos anteriores ao TBC, principalmente naquelas pré-fixadas por Décio de Almeida Prado. A consolidação da companhia, portanto, foi capaz de materializar as expectativas e os anseios que já alimentavam as produções, por exemplo, do Grupo de Teatro Universitário e do Grupo Experimental de Teatro, ou mesmo os artigos iniciais que compuseram a revista *Clima*. Somado a esses fatores, a criação da Escola de Arte Dramática no mesmo ano de 1948 expressava a sintonia com a formação de um panorama para a modernidade no teatro paulista.

Nesse interim, e como já discutido ao longo do trabalho, Décio ocupou a posição central nesses espaços, consolidando posteriormente sua legitimação na atuação como crítico teatral no jornal *O Estado de São Paulo*. Os locais de sociabilidade e produção teatral contaram largamente com a presença do crítico,

²⁶¹ SCHWARTZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: *Ao Vencedor As Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992, 4.^a ed, p. 12.

demonstrando a força e a importância de sua participação no projeto que paulatinamente se desenvolvia nos palcos nacionais. O TBC seria, nesse sentido, o palco por excelência para a crítica de Décio de Almeida Prado.

Isso explica em parte a opção do autor pela companhia na organização de suas críticas: nela foi possível vislumbrar e gestar suas intencionalidades enquanto portavoz da modernidade teatral, desenhando um quadro interpretativo que vinculou suas bases na estrutura modelar circunspecta pelo TBC. A aclimatação dos propósitos encontrava – ao menos em termos de internacionalização da modernidade – uma referência nacional. Na crítica, essas experiências ocuparam planos distintos: a busca pelo moderno enquanto sistema e unidade do teatro e, por outro lado, o combate das produções que se distanciavam dessa matriz interpretativa. Um exemplo dessa baliza pode ser encontrado na análise de *Pif-Paf*, de Abílio Pereira de Almeida:

No próprio espetáculo do Teatro Brasileiro de Comédia estabelece-se, de resto, um contraste sumamente expressivo: ao passo que O'Neill evoca e resume num simples monólogo toda a vida de um homem, Abílio Necessita quatro quadros para apresentar a situação inicial de sua peça. Dir-se-á que O'Neill é O'Neill. De acordo. Mas a diferença que acabamos de apontar é exclusivamente de técnica e esta pode ser dominada por qualquer pessoa normalmente dotada. O que acusamos em *Pif-Paf* não é, em absoluto, falta de talento e sim a ausência de resolução dos problemas dramáticos que o assunto propunha. Mesmo para um escritor estritamente naturalista, a dificuldade não está em transportar puramente a realidade para o palco, mas, ao fazê-lo, em impor aos fatos a disciplina da forma teatral, sem que disso advenha qualquer sacrifício para a verossimilhança. Em caso contrário, o autor estará sendo dominado pelo assunto ao invés de dominá-lo²⁶².

Sob o crivo da plataforma estabelecida, Décio encontraria apenas em *A Moratória*, texto de Jorge Andrade levado aos palcos pela Companhia Maria Della Costa, o exemplo mais bem acabado dessa síntese interpretativa no plano nacional. Os indícios de sua modernidade são ressaltados ao longo da crítica: ruptura com o tempo linear, os aspectos psicológicos, os temas políticos e a ruptura com o naturalismo:

Não há peça nenhuma mais genuinamente brasileira do que a de Jorge Andrade. Brasileira, de início, está claro, pelo quadro social. *A Moratória* mantém-se quase exclusivamente no plano psicológico, evitando o pitoresco fácil. Não é, certamente, um drama rústico, recheado de cor local. Quando desce, contudo, ao pormenor, o faz com absoluta segurança: não há nada de falso, de

²⁶² PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 16.

inventado, na sua evocação da vida de um fazendeiro paulista, desses que desapareceram com a crise do café²⁶³.

De fato, *A Moratória* representava para Décio a primeira grande produção dramatúrgica nacional que representava os parâmetros por ele utilizados como avaliação da modernidade teatral no Brasil. Não custaria nada lembrar que, sem nenhum espanto, o texto de Jorge Andrade guardava laços pessoais com o crítico: parente distante do dramaturgo, Décio contribuiu opinativamente para a escrita de *A Moratória*, indicando os problemas e a organização temática da peça:

O Jorge Andrade foi meu aluno. Era meu parente, casou-se com uma prima-irmã minha. De maneira que eu tive um contato íntimo com ele. [...] Por exemplo, *A Moratória* terminava com a morte do pai. Quando ele me deu para ler, eu falei: “Olha Jorge, eu acho um pouco banal essa morte no terceiro ato”, mas eu não falei para ele qual era a solução. Nem era capaz de dá-la. Só falei a dificuldade. Ele aceitou e fez como se o personagem tivesse uma morte moral, fica tão abatido que pela primeira vez não consegue mais ter esperança²⁶⁴.

A comparação com os textos teatrais estrangeiros, principalmente com as figuras de Arthur Miller²⁶⁵ e Tennessee Williams, destacaram em *A Moratória* as qualidades lhe reservariam um lugar na história do teatro brasileiro moderno. Nessas circunstâncias, a avaliação do crítico é positiva, entrevendo as afinidades que a encenação despertara na sua conclusão:

Podemos dizê-lo sem presunção: nestes últimos anos, o público de São Paulo desamparou um grande espetáculo. Em companhias nacionais ou estrangeiras, vimo-lo sempre sabendo discernir e distinguir o melhor. Pois bem: *A Moratória* é uma peça original e humana, interpretada de forma magistral. Não somos nós que o afirmamos, mas a totalidade da crítica. Não acreditamos, portanto, que a peça deixe de ter todo o público que merece, sob o pretexto de que é nacional ou de que o autor é jovem ainda e pouco conhecido²⁶⁶.

A peça, encenada em 1955, coincide com o último ano abarcado pelas críticas de *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. Longe de uma aproximação que possa parecer demasiadamente forçada, não há dúvidas que o texto de Jorge Andrade representava para Décio uma guinada em relação à produção do similar nacional,

²⁶³ Ibidem., p. 97.

²⁶⁴ Entrevista com Décio de Almeida Prado. In: CARVALHO, Sérgio de. *Atuação Crítica – entrevistas da Vintém e outras conversas*. São Paulo: Expressão Popular, 2009, p. 154.

²⁶⁵ PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 16.

²⁶⁶ Ibidem., p. 102.

traduzindo nos palcos as expectativas que foram lançadas desde a criação do TBC. Em outras palavras, a visão de Décio sobre o espetáculo, assim como a posterior organização das críticas que compõem a publicação, sugerem que a partir de *A Moratória* o Brasil começava a orientar seus caminhos para a formatação de um teatro que correspondesse às práticas modernas, tanto em seus aspectos dramatúrgicos quanto cênicos. A fase de modernização, amplamente influenciada pelos esteios internacionais, começava a dar os primeiros passos em direção a outros caminhos que, nos anos seguintes, promoveriam novos diálogos no campo das artes, principalmente na discussão sobre temas voltados para a questão do nacional, do popular e do papel da sociedade no processo de desenvolvimento do país. Nesse sentido, a crítica teatral que até então fora fiel escudeira do lento processo de aclimatação do teatro moderno no país ocuparia outro papel que, diante dos embates travamos no campo estético e político, mudariam os rumos do teatro nacional, buscando novamente a sintonia que havia marcado de forma contundente os anos 50. Os limites, os desencontros e as possibilidades encontradas nesse processo serão o alvo dos apontamentos seguintes.

IV. Um teatro em progresso

Se o final dos anos 40 significou para o teatro brasileiro a sua estreia nos palcos da modernidade, os anos seguintes ficariam marcados por um profundo processo de autoanálise e uma acentuada crítica sobre os processos sob os quais a modernidade nacional foi fundada. Do ponto de vista teatral, a consolidação do TBC como o marco de ruptura rumo à modernização dos palcos paulistas apontava para o surgimento de um novo panorama que, revigorado pelo sucesso das companhias profissionais comprometidas com o teatro “sério”, preocupava-se com a responsabilidade dos processos artísticos em sintonia com os pressupostos internacionais de modernização. Por outro lado, o progressivo surgimento de atores, companhias, dramaturgos e encenadores nacionais atestava o amadurecimento dos fazeres artísticos, consolidando o reconhecimento de uma progressiva transformação do panorama teatral.

Sob os ventos modernizantes, a ampliação da atividade cultural em São Paulo experimentou a multiplicação de atividades que correspondiam ao itinerário modernizador, promovendo a interlocução entre as vanguardas internacionais e os projetos nacionais que ocupavam os mais diversos setores artísticos da sociedade paulista. Como destacado anteriormente, tratava-se, em certa medida, da assimilação

dos debates internacionais no esforço de produzir os similares nacionais, ainda que em descompasso entre os processos de sociabilidade e seus equivalentes no desenvolvimento econômico. Situado entre esses dois polos, o teatro produzido no período concentrou seus esforços em atualizar-se diante das correntes internacionais e, paralelo a essa consolidação, percebeu-se a formação de bases nacionais no que diz respeito à dramaturgia, à encenação e à atuação.

Em grande medida, o clima de desenvolvimento gerado pelos anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial propiciaram particularmente a São Paulo uma experiência singular: alçada à condição de metrópole, a diversidade cultural existente na cidade – reflexo de uma sociedade cada vez mais diversificada em termos de grupos sociais – repercutiu no alargamento das relações entre arte e sociedade. De acordo com Maria Arminda do Nascimento Arruda:

Os anos 50 representam um momento de explosão das diferentes linguagens, um claro sintoma de complexidade do tecido social e de manifestação de enraizamento do Modernismo. Ao lado do novo estilo, assiste-se o aparecimento do fenômeno das vanguardas acoplado ao vórtice da sociedade moderna inerente ao próprio Modernismo. [...] Nos 50 as rupturas se constroem e se acirram e os antigos renovadores passam a ser identificados como representantes de uma linguagem que se tornará rotinizada. [...] Nesse quadro de heterogeneidades em franca convivência, pôde-se agasalhar as vanguardas do meio século que, embora não detivessem exclusividade, emergiam de modo retumbante e reforçaram o pluralismo cultural da cidade²⁶⁷.

Tão multifacetada quando a cidade e seus expoentes artísticos, os locais de produção, circulação e difusão de cultura percorriam caminhos tão estratificados quando os habitantes da metrópole. Assim como na importação de referências modernas no campo das artes, os espaços de legitimação desse ideário se ramificavam em planos distintos de atuação. Situado no plano da produção e da crítica de arte, um dos maiores indicadores sobre o papel da cultura na cidade de São Paulo foi a criação do *Suplemento Literário*, projeto gestado no interior do jornal *O Estado de São Paulo*. Devido às reflexões anteriores, não se torna necessário, nesse momento, um maior aprofundamento das análises sobre os vínculos estabelecidos entre o jornal e os principais interlocutores do processo de modernização cultural na capital paulista.

²⁶⁷ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001, p. 18-19.

Ainda assim, o comentário de Maria Arminda reforça os laços entre a nova burguesia urbana e os locais de disputa, produção e circulação de cultura em São Paulo:

Ao buscar a origem dos agentes envolvidos nessas iniciativas, ela os encontra em um pequeno grupo de burgueses em que se misturam a antiga elite da terra e a elite mais recente de origem italiana que incorpora à velha intelectualidade oficial burguesa uma nova intelectualidade surgida quer no seu seio que das classes médias²⁶⁸.

Sob esse panorama, a criação do *Suplemento Literário* representa um corte epistemológico preciso: a nova intelectualidade, forjada no interior da Universidade de São Paulo, alcança a expansão de seu ofício para a sociedade como um todo. Isto porque, em certa medida, a criação do caderno de cultura significou, agora em moldes editoriais mais amplos, a continuidade e a legitimação dos interesses que, desde a revista *Clima*, anunciam um novo tipo de intelectual. A aclimatação dessa nova intelectualidade ampliava não só o público receptor, como também a atuação crítica e o papel de transformadores de uma mentalidade cultural, sem nunca perder de vista o ideal modernizador que também repercutiria na formação de uma consciência moderna sobre arte e sobre cultura. Isto porque, em suas origens, o *Suplemento Literário* contou com a idealização e com seu desenvolvimento centrado no núcleo muito próximo àquele da geração de intelectuais formados nos primeiros anos da Universidade de São Paulo. Idealizado por Antonio Cândido, o projeto reuniria em torno de si os maiores expoentes da intelectualidade do Brasil no período, convertendo-se no maior mais importante periódico de cultura até então. Fundado em 1956, coube a Décio de Almeida Prado o cargo de editor do *Suplemento*, convite realizado por Antonio Cândido e prontamente aceito pelo crítico. Em seu interior, a ideia de um caderno de cultura apresentava-se como algo inédito no país, dada a liberdade temática, o grande espaço concedido pelo jornal e a amplitude das discussões que envolviam a elaboração de um espaço exclusivo para os estudos sobre a cultura nacional. Segundo Ana Bernstein,

O “Suplemento” viria, assim, a preencher a lacuna de um meio literário e artístico voltado para a reflexão e para o estudo, com a estrutura próxima de uma revista literária, mas adotada ao veículo do jornal – isto é, com artigos não tão longos quanto os de uma revista, mas igualmente aprofundados. [...] Vemos, então, que o “Suplemento Literário” liga-se, desde o primeiro momento, à USP, cuja idealização, é bom lembrar, fora de Júlio Mesquita Filho, dono de *O Estado*. E vai ligar-se, também, ao grupo de *Clima*, não somente por ser um projeto de Antonio Cândido mas por ter a

²⁶⁸Ibidem., p. 21.

direção de Décio de Almeida Prado e contar, entre outros colaboradores constantes, com Paulo Emílio Salles Gomes, Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado e o próprio Cândido. O “*Suplemento Literário*” constitui-se, assim, numa continuação, agora amadurecida e em nível profissional, do projeto iniciado na revista *Clima* 15 anos antes²⁶⁹.

Indo além dos comentários de Bernstein, o *Suplemento Literário* correspondia também à extensão do próprio projeto de cultura gestado no interior da Universidade de São Paulo, do qual o grupo de *Clima* foi o porta-voz do conjunto de transformações que, pelo viés da crítica, encontrou o caminho para a modernização das reflexões sobre a sociedade. O deslocamento da iniciativa para o jornal de grande circulação reafirma os interesses sobre a dinâmica cultural do país que já existiam desde a fundação da universidade e que se ligavam à família Mesquita. Sob esse pano de fundo, os comentários iniciais de Maria Arminda do Nascimento Arruda ganham ainda mais consistência, pois atestam a iniciativa e o controle dos processos de produção e veiculação das ideias por meio dos grandes veículos de informação. A nova intelectualidade, subsidiada por uma nova burguesia urbana, fruto de um capital industrial e interessada pela atualização cultural aos moldes e padrões internacionais encontrara finalmente seu lugar de atuação. Tal iniciativa, sem comparada às demais que surgiram no mesmo período, comprovam o interesse e o esforço empreendido para modernizar São Paulo do ponto de vista cultural:

A fração mais moderna da burguesia industrial da cidade esteve intimamente ligada à promoção da cultura, quer construindo instituições, como o MAM de São Paulo, por Francisco Matarazzo Sobrinho, O Cicló, o MASP, por Assis Chateaubriand, o TBC, por Franco Zampari, engenheiro das indústrias Matarazzo, e a Vera Cruz, novamente por Cicló Matarazzo, quer através do exercício do mecenato, apoiando artistas, doando obras, comprando peças artísticas²⁷⁰.

Como se observa, a atualização e a modernização da cultura obedeceu aos critérios sob os quais se pautavam a própria dinâmica da vida em vias de desenvolvimento: a atualização em relação às grandes metrópoles internacionais, a gestação de um panorama artístico em sintonia com as vanguardas e a projeção desse itinerário no campo mais abrangente da sociedade. Todavia, essa realização buscava a

²⁶⁹ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 117.

²⁷⁰ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001, p. 42.

efetivação de uma identidade artística que correspondesse à mudança de perspectiva e que refletisse o desenvolvimento da nação.

Tratava-se, portanto, de um paradigma cultural: a ruptura com o passado arcaico, rural e aristocrático exigia a fundação de uma nova tradição: moderna, urbana, com vistas à universalização da cultura e em sintonia com os movimentos de vanguarda. Se o movimento de 1922 havia criado a centelha que deu origem a todas as manifestações que ao longo dos anos corresponderia à crescente busca por um viés moderno na produção artística nacional, as gerações que sucederam o empreendimento – não descartando as rupturas, as permanências e as mudanças de foco entre seus integrantes – incorporaram-se pouco a pouco à ambientação entre as esferas públicas mais abrangentes, à concessão de investimentos e o reconhecimento da cultura enquanto um espectro da missão civilizadora nacional.

É no interior desse processo que Décio assume o cargo de editor do *Suplemento Literário*, cargo que ocuparia até 1966. A grandiosidade do projeto, somado aos nomes de seus colaboradores, significou um verdadeiro marco para os estudos sobre a cultura nacional. A concepção arrojada, com linha editorial moderna, representou à época a reunião dos maiores nomes da intelectualidade no país. No número de estreia, as palavras de Décio revelam um dos princípios fundamentais contidos no *Suplemento*: articular a produção intelectual e o público geral, estimulando o desenvolvimento das reflexões sobre a vida cultural nacional:

Uma publicação que se intitula literária nunca poderia transigir com a preguiça mental, com a incapacidade de pensar, devendo partir, ao contrário, do princípio de que não há vida intelectual sem um mínimo de esforço e disciplina. Se não desejamos, em absoluto, afugentar o leitor desprevenido mas de boa vontade, que encontrará como satisfazer a curiosidade nas seções meramente noticiosas, jamais devemos perder de vista o nosso alvo e ambição mais alta: a de servir como instrumento de trabalho e pesquisa aos profissionais da inteligência, excedendo uma constante ação de presença e estímulo dentro da literatura e do pensamento brasileiros²⁷¹.

As palavras de Décio permitem compreender as preocupações contidas na gestão do caderno de cultura: por um lado ela viabilizava a circulação em grande escala da mais refinada *intelligentsia* brasileira; por outro lado, demonstra a

²⁷¹ LORENZOTTI, Elizabeth. *Suplemento literário, que falta ele faz! 1956 – 1974 do artístico ao jornalístico: vida e morte de um caderno cultural*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 48.

preocupação em atingir o público comum, tornando inteligível as discussões das quais se ocupavam a intelectualidade ligada à cultura. Em tempos de rotinização de uma perspectiva moderna para a produção artística e para a discussão sobre os seus valores que paulatinamente ganhavam vigor no país, as pretensões encontradas no *Suplemento Literário* estabelecia inevitavelmente o processo de formação de uma consciência social sobre a arte e sobre a cultura. Sob esse ponto de vista, a tentativa de interligar a produção do conhecimento ao homem comum, o leitor de periódicos, representa o esforço de conciliação entre a produção cultural e sua importância dentro do campo social à medida que passa pela intenções da intelectualidade fornecer uma visão que possa, ao mesmo tempo, apresentar, instruir e formalizar juízos de valor sobre as esferas de produção de cultura.

Contudo, se o *Suplemento Literário* representou o esforço de modernização cultural a partir de um grupo social e econômico definido, a iniciativa não seria a única a promover o encontro entre a população e a cultura. Sob a égide da ideia de progresso – como também sob a intensificação do nacionalismo de cunho populista que, desde o último governo de Getúlio Vargas, fomentava a construção de um projeto de nação desenvolvida –, os estudos sobre a realidade brasileira ganharam especial atenção nos anos em que Juscelino Kubitschek esteve à frente da presidência do Brasil. Dentro desses aspectos, o mais notório veículo de difusão das ideias progressistas teve como seu porta-voz o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), fundado em 1955. A partir de 1956, o ISEB desempenhou um importante papel no que diz respeito aos estudos que tomassem por base alternativas de desenvolvimento democrático para o Brasil, sobretudo em seus aspectos sociais²⁷². A heterogeneidade de seus integrantes comportou em seu interior diversas perspectivas que, mediante a formulação do conceito de nacional-desenvolvimentismo, intencionaram a criação de atividades que desempenhassem um “papel ativo na transformação de toda a sociedade, unificando os interesses gerais da nação”²⁷³. A via de acesso para essa mudança passava inevitavelmente pela implementação do capitalismo como forma de superar o subdesenvolvimento nacional.

²⁷² Especificamente sobre o assunto, conferir: ABREU, Alzira Alves de. Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb). In: FERREIRA, Jorge. REIS, Daniel Aarão (org.). *As Esquerdas no Brasil: Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, v.2; TOLEDO, Caio Navarro de (org.). *Intelectuais e política no Brasil: A experiência do ISEB*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

²⁷³ TOLEDO, Caio Navarro de. ISEB: fábrica de ideologias. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997, p. 26.

O ideal, que perpassava pela maioria dos intelectuais a frente do instituto, não encontrava unanimidade quanto à forma de sua materialização: grosso modo, a premissa da implementação do capitalismo pela via de acesso da industrialização podia ser divida em dois grupos distintos. No primeiro, encontravam-se partidários da inserção do capital estrangeiro para a realização do progressivo desenvolvimento das forças produtivas nacionais, enquanto, no segundo, orbitavam os defensores de uma autonomia do desenvolvimento do capital nacional. Em comum, possuíam a oposição a dimensão agrícola da economia brasileira e viam na elite latifundiária um dos grandes empecilhos para o progresso econômico nacional.

Com efeito, a distinção anteriormente realizada se faz necessária: a polarização em torno dos rumos do desenvolvimento nacional orientaram caminhos distintos quanto à atuação os intelectuais que empreendiam seus estudos no interior do ISEB. A segunda vertente apresentada produziu efeitos significativos no que diz respeito aos laços que uniam os estudos isebianos à determinados segmentos teatrais que despontavam no período. Merece destaque nesse interim a figura de Nelson Werneck Sodré que, ligado ao quadro de profissionais do ISEB, ocupou-se dos estudos sobre as classes sociais brasileiras, além de desempenhar um importante papel sobre povo brasileiro e a sua inserção na luta contra o imperialismo. Em verdade, o posicionamento de Sodré vinculava-se a questões próximas às travadas pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), principalmente sobre a necessidade de fortalecimento do capitalismo nacional como condição para a realização da revolução democrático-burguesa. Segundo Patriota e Guinsburg,

Não é demais recordar que, nesse período, as ideias de esquerda estavam amplamente disseminadas pelas análises do Iseb, em especial pelos estudos de Nelson Werneck Sodré, pelas discussões em torno da *teoria da dependência*, pela divulgação das obras de Marx, Engels, Lênin, pelo Partido Comunista Brasileiro e também pelos escritos de Léon Trotsky, difundidos pelos simpatizantes e militantes políticos vinculados à IV internacional. A esses autores, aos poucos, integrou-se o italiano Antonio Gramsci e suas reflexões envolvendo o diálogo da Política com a Arte²⁷⁴.

Ainda que de forma breve e sem levantar em sua totalidade todas as nuances e os problemas existentes na formação e condução do ISEB, o rápido retrospecto sobre a inserção das perspectivas de esquerda em órgãos federais são necessárias para situar

²⁷⁴ GUINSBURG, Jacó.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.139.

o impacto e a difusão que essas ideias ganhavam no território nacional, sendo amplamente difundidas entre diversos setores da sociedade. No que tange ao teatro, as ligações entre os debates promovidos pelo ISEB e sobretudo pelo Partido Comunista Brasileiro obtiveram respaldo nos novos grupos teatrais que surgiam como alternativa à presença de companhias de caráter empresarial, como o TBC. Essa aproximação foi perceptível, por exemplo, na formação do Teatro de Arena em São Paulo, criado por José Renato Pecora, um dos egressos da primeira turma de estudantes da Escola de Arte Dramática (EAD) e na formação do Teatro Paulista do Estudante (TPE):

Ainda em São Paulo, para outro grande segmento da juventude, a modernidade teatral significara a necessária superação de uma etapa, porém, por si só, ela não era suficiente para que a arte teatral, de fato, estabelecesse consonância com a sociedade brasileira. Compartilhavam dessa percepção particularmente aqueles que haviam acumulado experiências de militância junto ao Movimento Estudantil e ao Partido Comunista Brasileiro, dentre os quais estavam Gianfrancesco Guarneri e Oduvaldo Vianna Filho. Estes, em proficia aproximação com Ruggero Jacobbi e Carla Civelli, foram responsáveis pela criação do Teatro Paulista do Estudante (TPE)[...]²⁷⁵.

A criação de grupos teatrais ligados às perspectivas da esquerda brasileira evidenciam o interesse e a ocupação das discussões políticas no plano da arte, principalmente em relação ao seu papel como um dos possíveis caminhos para a transformação social. Se a partir de 1956 o projeto desenvolvimentista de JK iluminava as possibilidades do desenvolvimento da nação, paralelo a esse itinerário econômico uma parcela da comunidade teatral trouxe para o seu interior o debate acerca da população nesse quadro de transformações, procurando a partir a criação artísticas alternativas para o desenvolvimento que tomasse por base a inclusão das classes menos favorecidas no amplo quadro do debate político e social que se estabelecia. Assim, pouco a pouco, as discussões realizadas pelo ISEB e pelo PCB aclimatavam-se entre professores, universitários, setores do funcionalismo público trabalhadores e também na comunidade teatral, gerando inúmeras iniciativas em consonância com as discussões sobre o nacional e o popular:

Do encontro entre o Teatro de Arena (de José Renato) e o Teatro Paulista do Estudante nasceu o Teatro de Arena de São Paulo, que herdara do primeiro a proposta artística e profissional estabelecida pela modernização, enquanto do segundo recebia a vontade de

²⁷⁵ Ibidem., p. 138;

articular a dimensão artística às tensões políticas e aos projetos de transformação daquela sociedade²⁷⁶.

Uma menção de torna fundamental nesse momento: em suas origens, o Teatro de Arena de São Paulo contou com a colaboração teórica de Décio de Almeida Prado. José Renato Pécora, formado pela primeira turma da Escola de Arte Dramática (EAD), afirma que foi pelas mãos do crítico – também professor da EAD – que surgiu, inicialmente, as discussões que levaram à fundação da companhia teatral. A contribuição decisiva de Décio de Almeida Prado pode ser dividida em dois momentos: o primeiro, ligado à formação do Teatro de Arena em si, no qual o professor apresenta a Jose Renato a base das fundamentações para a criação das concepções nacionais sobre o Teatro de Arena. O segundo momento, já situado em meio à formação do Teatro de Arena de São Paulo, destaca-se pela participação de Décio na série de estudos que foram idealizados por seu integrantes com vistas a dar uma dimensão crítica sobre o teatro, mas também sobre o debate em torno do nacionalismo que figurava entre os intelectuais do período. Segundo Guarnieri,

Muita gente ouvia o cantar do galo mas não sabia exatamente de onde vinha o canto: o nacionalismo... coisas nossas [...] Alguns elementos do TPE e do arena saíram, uma minoria ficou. Houve muita confusão, e dos que ficaram a gente ouvia; “Puxa vida, não sabemos de nada! É verdade, não sabemos de nada... E o que fazer então? Vamos fazer um curso! Falamos com Sábato Magaldi, Júlio Gouveia, Décio de Almeida Prado; pedíamos sugestões; fizemos um curso do qual participaram duzentas e tantas pessoas. Era um momento de muita efervescência e tudo era meio fácil porque as pessoas estavam interessadas. As universidades começaram a criar um trabalho mais sólido com preocupações mais orientadas, e de repente começou a se viver no Brasil um clima mais cultural. Era uma coisa geral. Foi justamente nesse estado de coisas que houve a junção do TPE com o Arena²⁷⁷

O depoimento de Guarnieri oferece uma série de pistas sobre as motivações e os envolvidos no processo de formação de uma mentalidade teatral em sintonia com as questões em evidência no país ao longo dos anos 50. É sintomático as afirmações sobre o interesse generalizado que perpassava pela classe teatral pelos setores acadêmicos e pelas contribuições concedidas por agente envolvidos no processo de

²⁷⁶ GUINSBURG, Jacó.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 140.

²⁷⁷ Gianfrancesco Guarnieri, em Simon Khoury (org.), *Atrás da Máscara I*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 30-31. Apud: GUINSBURG, Jacó.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 140.

modernização do teatro. A menção à Décio de Almeida Prado – assim como a sua efetiva participação na criação do Teatro de Arena – assinala a presença e a atualização do crítico nos desdobramentos que a cena nacional desenvolvia ao longo dos anos 50. Ao passo que o TBC já encontrara suas raízes solidificadas no teatro profissional de São Paulo, a constatação da presença do crítico junto aos jovens artistas – seja diretamente via EAD ou indiretamente na orientação e sugestão de perspectivas na fundação do Teatro de Arena de São Paulo – sugere o esforço de criação de contornos que conseguissem abarcar no teatro em sua diversidade. Assim, tanto as iniciativas aliadas ao teatro nos moldes do TBC quanto as iniciativas com vistas à busca pela preocupação nacional encontrada no Teatro e Arena figuravam como zonas de interesse para Décio de Almeida Prado.

Diante das afirmações até agora levantadas, o que verificou-se na cena teatral brasileira nos anos 50 representa níveis distintos da produção nacional, demonstrando a pluralidade de interesses e iniciativas que os palcos nacionais abarcavam em um momento de profunda euforia e esperança de desenvolvimento e superação do atraso sob o qual o país vivia. Em relação ao teatro, duas grandes vertentes se destacavam no momento: aquela propiciada pelo TBC que, na mescla de autores internacionais e nacionais – ainda que a opção fosse majoritariamente pelos primeiros –, apostava suas últimas fichas nos processos de incorporação do teatro moderno estrangeiro enquanto regulador dos padrões de cultura e de consumo para São Paulo²⁷⁸. O momento, marcado pelo esgotamento da formula até então adotada por Zampari, refletia em certa medida os rumos que o teatro tomava durante os anos 50. A outra vertente, com o gradativo sucesso do Teatro de Arena e as questões voltadas para realidade nacional, apontava para o interesse das classes artísticas que nitidamente buscavam a produção de espetáculos em diálogo com o Brasil.

É sobre esse panorama histórico que se situa o segundo momento das críticas teatrais produzidas por Décio de Almeida Prado. Em meio à formalização do *Suplemento Literário* que em pouco tempo repercutiria com um dos maiores veículos

²⁷⁸ As transformações dos modos de vida a partir do processo de industrialização, principalmente no que diz respeito à modernização das relações sociais a partir da importação de práticas, produtos e pensamentos no interior da cultura brasileira estão presentes no artigo seminal *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*, no qual João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais estabelecem um amplo debate sobre o descompasso existente os processos de desenvolvimento econômico no Brasil e suas respectivas relações com as novas formas de sociabilidade. Sobre o assunto, conferir: MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: Lilia Moritz SCHWARCZ, *História da vida privada no Brasil*, vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

de propagação da cultura nacional, o crítico – agora já consolidado em sua posição de intelectual reconhecido no meio teatral – acompanha o mesmo movimento de transição que assinalava o desgastes do TBC e a emergência do fôlego revigorador propiciado pelo Teatro de Arena. Na introdução da publicação de seu segundo volume de críticas, no qual o recorte realizado compreende os anos entre 1955 e 1964, providencialmente intitulado *Teatro em Progresso* – um título adequado tanto à tarefa da crítica quanto à própria modernização do teatro –, Décio reconheceria as matrizes do teatro realizado à época das críticas. Pontualmente, o autor assinala a substituição dos homens de teatro internacionais por aqueles que pouco a pouco começam a formar um cenário nitidamente nacional:

O progresso é particularmente sensível quanto aos encenadores e dramaturgos. Durante muito tempo estivemos confinados, em tais setores, ao papel de testemunhas ou de participantes canhestros. O período abarcado por essa coletânea marcou o momento de reação nacionalista que, de programa teórico e algo polêmico, transformou-se aos poucos em realidade inteiramente aceita pelo público. Autor nacional e encenador nacional, na passagem da década de 50 para a de 60, deixaram de ser *box-office poison*, integrando-se aos hábitos normais do nosso teatro. O que foi certamente uma conquista para as gerações mais novas²⁷⁹.

A constatação de um uma “reação nacionalista” aponta os caminhos pelos quais o crítico comprehendeu a época delimitada por suas reflexões, tomando como ponto de organização para a compreensão de um período a partir da transição entre a preponderância de um teatro nacional feito por estrangeiros para um teatro nacional realizado por brasileiros. Nesse sentido, a principal mudança observada por Décio repercute em uma noção que aos poucos ocupará o terreno dos palcos: a de que uma verdadeira transformação estava em curso e, em certo sentido, ela apontava para a efetivação de um teatro brasileiro genuinamente moderno em todos os seus aspectos. O outro ponto contundente nas afirmações iniciais de Décio recaem sobre o viés pelo qual a reação nacionalista se materializou enfoca o caráter político encontrado nas produções da época. O deslocamento para as questões nacionais não se efetivaram sem a presença do embate que provocou no teatro a incorporação de temas, formas e diálogos com as questões voltadas para o campo da política, no nacionalismo e da função que o teatro ocuparia nesse campo. Para Décio,

²⁷⁹ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. XVIII.

Ao mesmo tempo, acentuou-se a inclinação política para a esquerda, nos textos e por vezes até mesmo nas encenações, provocada tanto pela situação interna do País como pela influência das ideias de Bertold Brecht, as mais vivas e atuantes no panorama do teatro universal moderno, principalmente, é curioso observar, nos países não comunistas, em que há ampla liberdade para receber e discutir qualquer inovação estética. O teatro brasileiro repetia dessa forma, com algum atraso histórico, a mesma linha de evolução sofrida pela poesia e pelo romance na década de 30²⁸⁰.

A citação revela uma série de posicionamentos de Décio de Almeida Prado, a começar pelo vislumbre de um teatro que paulatinamente se ocupava de temas políticos, ou seja, a incidência de um projeto de *politização da cena nacional*, o que é interpretado pelo crítico como uma questão de época. Além disso, é sugerido a interlocução entre o panorama nacional e a introdução das ideias de Brecht, realizando assim uma ligação entre as questões nacionais e o momento de recepção e aclimatação das ideias do dramaturgo alemão no teatro brasileiro produzido na década de 50. Há, ainda, a crítica aos regimes totalitários de esquerda pelo seu tom de censura e eliminação da circulação de novos pressupostos estéticos, justificando dessa maneira a melhor aceitação de Brecht em países marcados pela liberdade democrática.

Diante dessas observações, a última frase do excerto merece atenção especial: Décio tenta aproximar o desenvolvimento de um teatro que passa nitidamente a ser marcado pelo tom político de esquerda à uma pretensa linha de evolução da literatura e da poesia, no qual a década de 30 – ou a segunda fase de geração de modernistas – havia se ocupado da realidade nacional. Se em um primeiro momento o autor comprehende a politização do teatro como sendo algo condizente com questões históricas, quando sua análise se volta para a dramaturgia suas interpretações colocam em suspenso esse detalhe, elaborando uma linha evolutiva da criação literária que põe em suspenso a historicidade de sua realização. Dito de outra maneira, Décio, ao tentar equiparar o desenvolvimento da evolução literária ao do processo de criação dramatúrgico, constata um descompasso entre as duas criações artísticas ao tentar enxergá-las sob uma mesma unidade de progressão estética.

A conclusão dessas premissas antecipam a posição de Décio sobre o assunto: há, para o crítico, uma distinção entre um teatro no qual as temáticas e as formas se consubstanciam em debates políticos e, por outro lado, o teatro no qual o espetáculo

²⁸⁰ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. XVIII.

se torna mero veículo de propaganda. A opção, não declarada mas implicitamente destacada, revela o apreço de Décio pelo primeiro viés de produção. Porém, ao realizar essa defesa de um teatro político – porém não propagandista – o autor toma como exemplo a produção literária da década de 30 como a expressão de obras nas quais a militância e a vertente crítica propiciaram a formação de uma literatura em sintonia com os problemas nacionais:

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-lhes a paixão necessária para elevar o tônus moral e humano da obra de arte²⁸¹.

De antemão, Décio procurou orientar o leitor sobre o seu olhar em relação às características que despontavam como a face identitária no panorama histórico dos anos em que suas críticas foram produzidas. Ao salientar seu posicionamento, há uma certa resistência em reconhecer quanto arte aquilo que tira da ordem dos acontecimentos políticos a sua matéria para a realização cênica e dramatúrgica. Provavelmente – e devido à sua formação e a prioridade pela valorização dos textos teatrais – por esse motivo, Décio tenha ancorado sua reflexão sobre a dramaturgia nacional a partir de da questão textual, deixando pouco espaço para uma possível interpretação sobre a encenação. Desse modo, foi-lhe possível enxergar nos processos históricos da década de 30 a referência de texto engajado quanto à forma e conteúdo, realizando a mediação com a produção da década de 50. O resultado dessa comparação é desconfiança implícita sobre o teatro produzido no Brasil durante o período. Obviamente, tais críticas orientavam-se em torno do Teatro de Arena, uma vez que a sua projeção no cenário paulista tomava cada vez proporções maiores. Somado a isso, outro fator pode ser levantado enquanto hipótese inicial: a iminência

²⁸¹ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. XVIII.

da primeira grande crise do Teatro Brasileiro de Comédia²⁸² colocava à prova um modelo de teatro moderno que possuía em sua gestação os genes de Décio de Almeida Prado, o que lhe tornava um dos maiores defensores e militantes. O modelo do qual Décio fazia parte demonstrava nesse momento os sinais de seu desgaste ou, por outro lado, de superação em termos de vanguarda para o teatro.

O desmonte de tal empreendimento e a subsequente popularização do Teatro de Arena representavam a mudança de direção do teatro nacional, mas também dentro de seus limites e afinidades, apresentava um passo rumo ao distanciamento dos horizontes de perspectiva da crítica e o horizonte de perspectiva dos grupos teatrais. Seja no campo da dramaturgia ou no campo da encenação, as influências que animavam a comunidade teatral e o crítico pareciam sofrer do mesmo descompasso apontado por Décio entre a literatura e a dramaturgia. Os limites e as tensões entre essas perspectivas se tornam evidentes quando analisadas à luz das críticas do período.

Em a *Casa de Chá do Luar de Agosto*, a permanência do espírito paternalista em relação ao TBC apresenta-se de forma intensificada, exaltando os méritos tanto do encenador estrangeiro – a estreia de Maurice Vaneau à frente da companhia – quanto do texto que, segundo o crítico, havia sido encenado de forma idêntica à sua versão original realizada na Broadway²⁸³. Na introdução da crítica, em pouquíssimas vezes, o autor utilizou o tom tão elogioso para suas análises:

Brilhantíssima a estreia de Maurice Vaneau no Teatro Brasileiro de Comédia. Nos oito anos de existência do TBC, ainda não havíamos visto, na rua Major Diogo, em espetáculo de comédia, uma plateia tão alvoraçada, tão feliz, como a que assistiu à primeira representação de *A Casa de Chá do Luar de Agosto*. E não se trata, desta vez, de alguma interpretação excepcional, mas isolada. O entusiasmo dirigia-se ao espetáculo como um todo, visando diretamente o trabalho do encenador belga que então bora hora Franco Zampari trouxe para São Paulo. A ele, sentiu-o público, deve se tudo o que vimos de excelente no palco, em primeiro lugar, essa leveza, essa graciosidade aparentemente fácil, esse ar

²⁸² Alberto Guzik destacará que, ao longo da trajetória do TBC, em diversos momentos o modelo inicial de teatro realizado pela companhia sofreria uma série de abalos, seja do ponto de vista financeiro, seja em relação ao esgotamento da fórmula adotada em relação à nacionalização dos modelos internacionais. Como se sabe, na fase final da companhia ocorreu o abandono da fórmula tradicional (clássicos e dramaturgia moderna) e a opção pela dramaturgia nacional, assim como já se observava em outras companhias, atestando assim o deslocamento das produções teatrais para o terreno do nacional. Sobre o assunto, conferir: GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

²⁸³ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 13.

contagiante de despreocupação e bom humor que é a nota de característica da peça de John Patrick²⁸⁴.

A expectativa de um teatro brasileiro aos moldes do teatro internacional permitiram a Décio as comparações entre um ideal a ser atingido e suas vinculações com o teatro produzido no Brasil. Desse modo, é notável o enaltecimento tanto do dramaturgo quanto do encenador, elementos que justificariam o sucesso do espetáculo junto ao público. No entanto, quando as análises se voltam para a comédia nacional, a base para a crítica de Décio encontra seus esteios nas referências do “velho teatro”, de face cômica, focada na presença do ator e no interesse comercial sobrepujando o interesse artístico. Ao analisar *Dona Xepa*, escrita por Pedro Bloch e encenada no mesmo ano em que *A Casa de Chá do Luar de Agosto*, o contraste é nítido em relação às matrizes interpretativas utilizadas pelo crítico quanto ao conteúdo e encenação da peça:

O mais espantoso, entretanto, é que os espectadores se comportavam como se achassem mesmo engracadíssimo, a coisa mais divertida, mais deliciosa que jamais lhe chegou aos ouvidos. Não só riem mas repetem baixinho cada tirada dessas – e há centenas – duas, três vezes, para eles mesmos, uns para os outros, tentando prolongar o prazer, fixar na memória a frase espirituosa. *Dona Xepa* ficou mais de um ano em cartaz no Rio de Janeiro e, a julgar pela calorosa reação do público na noite de estreia, não há nenhum motivo para a empresa ser menos otimista em relação a São Paulo. O que a peça põe em evidência, acima de tudo, com grande clareza, é como é pequeno, como é ilusório, como é de superfície, o progresso do nosso teatro, como permanecemos, ainda presos à emoção da radionovela e à graça do circo-de-cavalinho. Mas Alda Garrido, enfim, é Alda Garrido, uma excelente atriz cômica. Mas o nosso público será esse mesmo, tão infantil e imaturo artisticamente, incapaz de exigir dela um pouco mais alto. E Pedro Bloch? O Máximo que poderíamos alegar, a seu favor, é que se trata de um homem que deseja ganhar dinheiro com o teatro e sabe como fazê-lo. E o mínimo? Bem, o mínimo não vamos dizer – vocês imaginam²⁸⁵.

A comparação das duas peças, longe de colocar em suspenso o juízo do crítico, são exemplos de como Décio articula suas expectativas em torno da experiência do teatro, especificamente o teatro cômico. Os argumentos para o rechaço de *Dona Xepa* não se distinguem, por exemplo, daqueles utilizados rotineiramente contra as iniciativas de Procópio Ferreira quando o crítico se voltou para a sua encenação de *O inimigo das mulheres* no período em que ainda se encontrava na sua

²⁸⁴ Ibidem., p. 12.

²⁸⁵ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 34.

fase de formação enquanto crítico. O que soa ambíguo é, na verdade, o papel destinado ao público, situado no primeiro espetáculo como termômetro da validade do espetáculo e no segundo enquanto legitimador do subdesenvolvimento no teatro nacional. O que as duas críticas revelam, nesse sentido, é a existência de um público que encontrou identificações tanto nos exemplares cômicos internacionais quanto em peças voltadas para a comicidade articulada ao cenário nacional. Nesse sentido, Décio opta por desqualificar o público conferindo-lhe imaturidade para ir além do óbvio em matéria de comédia, contentando-se com as velhas fórmulas que fizeram sucesso no teatro nacional durante os anos 30. Em suma, trata-se de uma visão na qual o próprio espectador não havia encontrado o grau de modernidade para superar em seu juízo estético as inclinações para o teatro ligeiro e sem profundidade como aquele encontrado em *Dona Xepa*. Ao apresentar essa ideia, Décio cria uma ligação entre o desenvolvimento do teatro e o desenvolvimento do público, embora experiências como as relatadas pelo crítico em *A Casa de Chá do Luar de Agosto* demonstre exatamente o contrário, exprimindo exatamente o processo de transição pelo qual os espectadores também passavam.

Em relação à inserção do teatro épico e do teatro político no Brasil, as relações não deixariam de ser menos conflituosas. No que tange a recepção de Brecht por Décio, as inclinações do crítico expressam inicialmente um descontentamento com o dramaturgo alemão, especificamente pelo caráter simplista de suas peças. Como um dos maiores críticos teatrais do período, torna-se particularmente interessante a análise de um dos caminhos pelos quais as peças associadas ao teatro épico encontraram sua repercussão inicial no Brasil. A crítica sobre *A Boa Alma de Se-Tsuan*, apresenta-se como uma síntese inicial de suas opiniões:

Comecemos por uma confissão: tanto a teoria como texto de Brecht seduziram-nos mais no papel que no palco. De quem é a culpa? Do próprio Brecht? Do crítico? Acostumados à complexidade, à concentração, dramática, ao jogo de contrastes da dramaturgia moderna, em que temos de ler nas entrelinhas, é natural, talvez, que nos pareça um tanto monótono esse teatro narrativo, liso, plano, didático, onde todos falam uniformemente alto, onde tudo é dito e redito, onde as intenções são sempre explicadas e proclamadas, onde não há primeiros e segundos planos, onde se leva tanto tempo para contar uma história afinal bastante simples. A humanidade partiu da singeleza repleta de intenções morais da fábula e chegou à riqueza, à particularização, ao formigamento da ficção moderna. Que há vantagem política em se voltar atrás, falando com maior esquematismo e clareza, não temos dúvida em admitir. Mas haverá também progresso estético? Brecht fundiu a simplificação das

linhas do expressionismo de 1920 com as preocupações políticas da década de 30. Sintetizou assim toda uma linha do teatro do seu tempo. Mas estará aí a dramaturgia do futuro, a salvação do teatro, como acreditavam os “brechtólogos”. Desejaríamos mais algumas provas para nos dar por vencidos²⁸⁶.

Examinadas à luz da formação inicial de Décio, ficam claros os motivos que levaram o crítico a tecer uma série de reticências em relação às propostas temáticas e estéticas de Brecht. De forma geral, há no dramaturgo o distanciamento total de todos os pressupostos que nortearam a construção de uma teoria e de um modelo teatral para o crítico, sobretudo no que diz respeito à sua ideia sobre a convenção teatral. Por esse motivo, o esquematismo e a simplificação do texto em Brecht posiciona-se quase opostamente à valorização da complexidade da dramaturgia pretendida por Décio. Somado a esse fato, a forma épica não encontra suas validades dentro dos pressupostos dramáticos e cênicos sob os quais se fundamental a ideia teatro para o crítico, justamente por encarar o palco como o local da ilusão, da imaginação, ou seja, um teatro que se pretende teatro e não alguma outra coisa além disso, como o viés político e politizador das obras de Brecht. A cisão, nesse sentido, opera à medida que a expectativa de modernidade teatral não encontra em Brecht os correspondentes das inspirações francesas e norte-americanas de Décio, nem em seus aspectos dramatúrgicos nem nas competências da encenação. A resistência e as considerações sobre Brecht são novamente encontradas em sua análise sobre *Mãe Coragem*:

Os comunistas, no mundo moderno, são os mestres das simplificações, da redução do complexo ao simples. As guerras, por exemplo, têm causas econômicas – e está tudo dito, exceto quando a Rússia entra em guerra. Ora, Brecht, que além de comunista era um espírito sardônico e realista, viu a guerra, em *Mãe Coragem*, não através de uma, mas de várias reduções: redução do heroico ao cotidiano, do militar ao econômico, do superior, na hierarquia social, ao inferior [...]²⁸⁷

A hipótese, levantada a título de conclusão, reforça a rejeição de Décio por Brecht e são esclarecedoras tanto sobre a opinião do crítico quanto sobre sua concepção de teatro:

Começamos mesmo a indagar, a certa altura, se as teorias estéticas de Brecht, aliás inteligentíssimas, não se destinam porventura a transformar limitações em qualidades, a racionalizar e legitimar uma fundamental pobreza de inspiração poética. Brecht parece

²⁸⁶ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.98

²⁸⁷ Ibidem., p. 152.

compreender mal a importância da emoção, da afetividade profunda, tanto na vida quanto na arte²⁸⁸.

Os excertos anteriormente destacados não deixam dúvidas quanto à perspectiva sobre Brecht incorporada ao pensamento teatral de Décio de Almeida Prado. A postura, se ao longo de suas críticas, não pode ser considerada totalmente orientadora, por vezes, refletiu as questões que historicamente estavam inseridas no debate sobre os deslocamentos da produção teatral em São Paulo. Sob este pano de fundo, o que se viu nos palcos foi o crescente aumento da importância que o Teatro de Arena acumulava na cena teatral, principalmente, sobre as camadas mais jovens de estudantes, intelectuais e homens de teatro que, não raro, vincularam-se às ideologias ligadas ao PCB. A conclusão mais imediata é a de um projeto político/teatral que não se furtou da tentativa de tornar o palco o local para as discussões sobre a realidade nacional, explorando o caráter revolucionário da arte que, a princípio, parecia incomodar Décio de Almeida Prado. À época, embora o Arena já fosse considerado um expoente da vanguarda artística, a sua pequena estrutura, associada à problemas financeiros, levou o grupo à uma crise que havia determinado o encerramento de suas atividades em 1958. Como encerramento da companhia, foi escolhido o *Eles Não Usam Black Tie*, texto escrito por Guarnieri que, desde 1956, havia se tornado membro do Arena. O sucesso da encenação deu outros ares ao grupo: para a historiografia do teatro brasileiro, *Eles Não Usam Back Tie* inaugurava um novo horizonte para o teatro político:

Através de uma peça (e, posteriormente, de uma dramaturgia,), cujo protagonista era um operário, viu-se o nacional retornar ao centro das preocupações, porém destituído dos conteúdos atribuídos a ele nos debates anteriores. Manteve-se a ideia, porém os significados foram historicamente redimensionados e a sua compreensão estabeleceu-se a partir do nacional-desenvolvimentismo, que tanto marcou o Brasil na década de 1950, traduzido social e economicamente como a luta incessante pela primazia do nacional (visto como genuinamente brasileiro) sobre produtos e interesses estrangeiros. Sob esse aspecto, o nacional tornou-se *nacionalismo crítico*, entendido como capaz de refletir, à luz de uma perspectiva crítica, as condições de vida e luta da população²⁸⁹.

²⁸⁸ Ibidem., p. 153-154.

²⁸⁹ GUINSBURG, Jacó.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 142.

Ao deslocar a temática da peça para o campo do operário e sua incursão no cenário de lutas pela igualdade social, Guarnieri e o Teatro de Arena reposicionam o teatro para o campo das discussões sobre a realidade nacional, promovendo a construção do diálogo que efetivamente alinhou arte e política sob o seu viés crítico. As questões anteriormente travadas no interior das esquerdas encontram o seu lugar privilegiado e a busca pela identidade nacional e pelos problemas sociais passam a ser o foco do empenho de setores da produção teatral. Sob essa perspectiva, o Teatro de Arena buscou o alinhamento com o panorama histórico que se estabelecia e, a partir disso, ocupou-se do aprofundamento de suas ideias sob uma estética que fosse capaz de, ao mesmo tempo, suscitar novos debates e a conscientização social. No plano da crítica, as observações de Décio de Almeida Prado são instigantes ao tecer suas considerações sobre o espetáculo. Inicialmente, o autor faz menção ao sucesso das apresentações, atestando a receptividade perante o público. Em relação ao enredo, as conclusões apontam a ideia central como fruto de um embate moral entre pai e filho (em dimensões mais profundas entre um militante e um jovem que já não se vê seduzidos pelas ideias do patriarca da família), levando o segundo à decisão de furar a greve dos operários, traindo seus amigos e companheiros. A leitura prossegue evidenciando as tensões entre o individual e o coletivo, entre o que deveria ser e o que era na realidade do protagonista às voltas com suas decisões:

A ação, pois, pelo seu lado moral, prolonga-se além dos dados iniciais do problema, transcendendo de muito o caso local da greve. Numa sociedade bem organizada – nada custa sonhá-la e é desses sonhos que se alimenta o doloroso e lento progresso da humanidade – não haveria conflitos assim tão marcantes entre o interesse coletivo e o interesse individual. Ora, é uma alternativa desta natureza que o nosso jovem operário tem de enfrentar. Para ele, greve, revolução, são palavras, longínquas e problemáticas promessas de um futuro melhor. A realidade imediata é a mulher, o filho, a fome, a miséria à qual é preciso fugir a todo custo. Em uma sociedade que se fundamenta sobre o individualismo como a nossa, não está em condições de exigir sacrifícios de quem quer que seja²⁹⁰.

O que chama atenção nos comentários realizados ao longo da crítica é o fato de Décio eximir-se do diálogo entre a temática central da peça e as discussões que ela sucinta no âmbito nacional. Em nenhum momento, é mencionado o local onde se desenvolve a ação dramática (favela), a busca pela dimensão do nacional ou os

²⁹⁰ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 130.

aspectos políticos que emergem como reflexão sobre a condição dos operários como um ponto de partida para o embate sobre a própria realidade nacional. A opção de Décio foi realizar a análise levando em consideração os possibilidades que o texto de Guarnieri levantava em relação à discussão sobre temas universais, procurando conciliar condições humanas e sociais ao panorama geral da humanidade. Os contornos estéticos e dramáticos que conferiam à peça perdem espaço para uma concepção abrangente e pouco interessada em pensar a greve e o drama de um jovem frente à questões ideológicas como a própria condição de um país no qual o desenvolvimento tardio da industrialização produziu efeitos específicos na classe operária:

A sua posição, no fundo, não diverge muito da de qualquer rapaz de vinte anos chamado a decidir pela primeira vez entre as suas conveniências pessoais e certos apelos de outra natureza, menos egoístas e mais generosos. O próprio Guarnieri, como homem e como homem de teatro, é impossível que não tenha sentido por momentos a tentação de lançar ao mar a incomoda carga de ideologias humanitárias, cuidando acima de tudo de defender-se economicamente numa sociedade em que todos sabem defender-se com unhas e dentes. Nem é a nossa vida, encarada moralmente, mais do que a soma de uma série de decisões de tal natureza. Não é preciso, portanto, ser operário, ter participado da preparação de uma greve, para sentir o impacto das questões propostas com tanta emoção pela peça²⁹¹.

Ao final da análise extremamente curta e feita em conjunto com a revisão sobre *Gimba*, Décio limita-se a levantar alguns pontos de maior consideração em *Eles não Usam Black Tie* sem, contudo, ater-se às especificidades do cenário, da atuação dos autores ou mesmo sobre o papel do encenador. Com efeito, a construção de um conceito capaz de abranger as transformações pelas quais o teatro nacional passava seriam construídas posteriormente e, nesse sentido, a perspectiva sobre o *nacionalismo crítico* ainda não havia encontrado a sua formatação. Em seu lugar, Décio entre a análise capaz de conciliar temas e abordagens que levassem em consideração a sintonia entre o particular e o universal, ou seja, o pensamento sobre a progressão da dramaturgia em termos de análise validados pela sua aproximação ou distanciamento com o panorama teatral internacional.

De fato, ao realizar um breve percurso pelas críticas de Décio sobre o teatro paulista das décadas de 50 e 60, é notório como gradativamente sua preocupação passa a levar em consideração a invasão dos palcos pela tomada de posicionamento

²⁹¹ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 130.

que priorizava as discussões políticas. Também é notório o incômodo que essas escolhas geravam no crítico. Em *Gimba*, texto analisado em conjunto com *Eles Não Usam Black Tie*, a sentença é restritiva em diversas passagens. A peça foi analisada em dois momentos distintos e, entre a primeira e a segunda reflexão, há a intensificação das críticas sobre os textos de Guarnieri. No segundo momento, em comparação com *Eles Não Usam Black Tie*, Décio afirma que: “*Gimba*, ao contrário, suporta mal uma segunda visita. Valendo-se principalmente de efeitos de enredo, uma vez conhecido o desenvolvimento da história acabou-se praticamente qualquer motivo especial de interesse²⁹²”. Em *A Semente*, encenada em 1961, o tom da crítica assume contornos mais visíveis. Com o fim do governo JK e a curta e conturbada passagem de Jânio Quadro pela presidência do país não deixaria o período sem as marcas de suas consequências. Se o projeto de nacional-desenvolvimentismo parecia encontrar entraves para a sua continuação, o avanço das ideias de esquerda continuavam a se intensificar no plano político e teatral.

A criação do Centro Popular de Cultura (CPC)²⁹³ e, posteriormente, sua consolidação junto à União Nacional dos Estudantes constitui-se em outro polo de avaliação sobre o papel da arte na conscientização social e nos projetos de luta no interior da classe artística. Embora se distanciasse dos meios e de algumas posturas adotadas pelo Arena, suas ações repercutiram em tomadas de posição mais práticas e com vistas a atingir à população de um modo geral. Diante desse quadro, a própria atuação do PCB passava por reformulações quanto às suas estratégias de atuação, principalmente no que diz respeito à função do intelectual no desenvolvimento do projeto de revolução democrático-burguesa.

A introdução de novos pensadores, o panorama internacional marcado pela Guerra Fria e seus desdobramentos no continente americano repercutiram profundamente no contexto brasileiro. Em relação ao teatro, a opção por temas e peças que levaram em consideração projetos sociais ou assuntos ligados aos pressupostos políticos evidenciavam as preocupações que permeavam o período. A

²⁹² Ibidem., p. 131.

²⁹³ O Centro Popular de Cultura (CPC), posteriormente conhecido como CPC da UNE, figurou como um importante elemento de produção artística no país, sobretudo pelo caráter político gestado em seu interior. Criado em 1961, contou com nomes importantes da cena cultural brasileira, como Oduvaldo Vianna Filho, o cineasta Leon Hirszman e o sociólogo Carlos Estevam Martins. Dentre as perspectivas do grupo, destacava-se as discussões em torno do conceito de nacional-popular e a mobilização para a ação prática com vistas à transformação social. Sobre o assunto, consultar: HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960 -1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1981.

grande quantidade de textos nacionais que se voltavam para a realidade social do país, configuravam-se enquanto outra ponto do processo de aprofundamento de um teatro que, pouco a pouco, revestia-se do caráter nacionalista e crítico. Em meio a essas questões, as críticas de Décio absorveram as ideias centrais desse processo, o que repercutiria em textos que evidenciavam o caráter por vezes problemático segundo o olhar do crítico. Em inúmeros momentos, suas reflexões atestavam as ressalvas quanto “contaminação” da cena teatral pelo viés político. Em *A semente*, texto de Guarnieri encenado em 1961, é salientado a revisão crítica feita pela esquerda nacional:

A Semente é, em primeiro lugar, um retrato das perplexidades do pensamento brasileiro de esquerda no momento atual. Os solavancos através dos quais parece que se vai processando o nosso desenvolvimento econômico, a corrida incessante dos salários atrás do aumento do custo de vida, favoreciam, em princípio, um amplo movimento operário, ou talvez mesmo uma guinada para a esquerda. Mas a essa agitação, que anda nos espíritos e nas ruas, nas fábricas e nas escolas, repercutindo inclusive no próprio teatro, não corresponde ao amadurecimento de nenhum grande partido²⁹⁴.

A crítica, provavelmente dirigida ao PCB, representa a insatisfação em relação às posturas da esquerda brasileira. Ao longo do artigo – e apesar do reconhecimento de *A Semente* figurar como o melhor texto de Guarnieri – Décio oriente sua narrativa em torno dos problemas do viés ideológico da peça (como também dos partidos de esquerda no país), o que já aponta para um questionamento cada vez maior sobre as relações entre arte e política no meio teatral. Em *As Feiticeiras de Salém*, texto levado aos palcos em 1961 por Antunes Filho, as críticas são ainda mais duras contra as opções estéticas e políticas adotadas pelo encenador. O rechaço valeu-se da orientação dada pelo encenador ao espetáculo, entendido por Décio como uma maneira de alinhar as expectativas pessoais de Antunes Filho aos contornos de época que estavam delimitados pela politização da cena teatral. A severa crítica vinculou-se, principalmente, ao olhar anacrônico, no qual o encenador tentou, de maneira forçada, estabelecer um paralelo entre o contexto da político esboçado por Arthur Miller e as adaptações para a realidade brasileira:

Não vamos discutir aqui tais ideias políticas, se estão certas ou erradas – mas que é que o nosso subdesenvolvimento tem de ver com o drama de Arthur Miller? Qual o nexo entre uma coisa e outra, entre a situação econômica do Brasil atual e as agitações religiosas que ocorreram na cidade norte-americana de Salém em

²⁹⁴ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 197.

fins do século XVIII? Para começar pelo princípio, em que sentido se pode dizer que a peça trata de “uma situação revolucionária”? No sentido marxista, de desigualdade econômica que conduz à luta de classe? Mas onde estão no drama de Miller, essa desigualdade e essa luta²⁹⁵?

A tentativa de imersão de *As Feiticeiras de Salém* no universo épico também são colocadas à prova pela crítica sob dois argumentos: a opção por tornar o drama uma narrativa que parte do coletivo (a cidade tomada como personagem principal) para o individual, correlacionando a intensidade das estruturas sociais como agentes diretos das relações humanas e, em seguida, na incursão de elementos épicos na encenação. O resultado, para Décio, é desastroso:

A verdade parece-nos outra. Antunes Filho escolheu *As feiticeiras de Salém* por um motivo simples, mas que ele não deseja confessar nem a si mesmo: porque é uma boa peça, porque funciona teatralmente. Satisfaz dessa forma metade de sua consciência – a metade estética, que o tornou homem de teatro. Restava a outra metade, a metade política. Esta, aplaca-se com notas no programa e alguns toques especiais de direção, inspirados, se possível, por Brecht. Claro está que o compromisso desagrada em ambas as partes. A política, porque não é suficiente; ao teatro, porque é demais²⁹⁶.

As mesmas considerações são realizadas sobre a encenação de *A Vida Impressa em Dólar*, levada aos palcos no mesmo ano pelo Teatro Oficina, outro expoente do experimentalismo e das incursões pelas temáticas politizadoras nos palcos paulistas²⁹⁷. À época, a companhia de José Celso Martinez Corrêa já havia se consolidado como um dos grupos mais promissores na cena teatral nacional, inclusive pelas encenações que anteriormente ocupavam-se de dramaturgos com alto teor de engajamento. Para além da crítica negativa da encenação, a avaliação de Décio é especialmente interessante por outros motivos. Dentro das circunstâncias históricas no ano de encenação de *A Vida Impressa em Dólar*, há o reconhecimento do traço fundamental que marcaria a modernidade do teatro paulista, a partir de então reafirmando o caráter político nas preocupações dos encenadores. O parágrafo inicial dedica-se a essa constatação:

O Oficina, de acordo com a ética não formulada do moderno teatro paulista, não poderia contentar-se em levar à cena uma peça apenas por julgá-la boa. Era necessário também um razoável pretexto político. No caso de *A Vida Impressa Em Dólar* esta sansão moral

²⁹⁵ Ibidem, p. 187.

²⁹⁶ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 188.

²⁹⁷ MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina, Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

foi encontrada na semelhança que o Brasil de hoje apresentaria com os Estados Unidos de 1933, ano em que o drama de Clifford Odets foi escrito. A aproximação entre as duas épocas e os dois países parece um tanto estranha a quem , tendo vinte anos a mais do que os jovens diretores do Oficina, ainda se lembra desses inícios penosos da década de trinta, não como um produto de uma análise abstrata feita *a posteriori*, mas como uma experiência direta de vida²⁹⁸.

O resgate da memória e da experiência no passado como agente histórico permitiu-lhe tecer afirmações que foram transformadas na crítica como portadoras de verdade sobre uma época, garantindo-lhe a legitimidade para exercer a comparação com as condições sob as quais se encontrava o Brasil durante a encenação de José Celso. As palavras dedicadas ao período não escondem o otimismo e os elogios proferidos por Décio:

Tudo isso parece-me estar bem longe do Brasil atual ou pelo menos do São Paulo atual – com o seu orgulho quase adolescente de país que começa a se industrializar em larga escala, com a sua confiança na filosofia desenvolvimentista. Temos as nossas dificuldades, que não são pequenas, sem dúvida, os salários raramente os preços na corrida inflacionista, ocasionando uma série de greves, de desajustamentos, que poderão eventualmente degenerar, ou evoluir, para uma franca situação revolucionária. [...] Por trás de cada queixa ou reivindicação, paira a certeza, mesmo entre a classe operária, de que o Brasil de amanhã será muito mais rico que o de hoje, mito a que o presidente Juscelino Kubitscheck deu corpo ao construir uma moderníssima capital no planalto desértico de Brasília²⁹⁹.

O tom conciliador reservado à situação do país revela a crença em relação ao processo de modernização e tende à amenização dos problemas ligados às classes operárias, associando-os às condições inerentes ao desenvolvimento capitalista em curso no Brasil. De forma, geral, o espetáculo é avaliado de forma negativa, fato devidamente atribuído a José Celso pelas escolhas estéticas que foram realizadas pelo encenador. O caráter de politização sobressaiu-se em relação aos demais elementos da peça, o que lhe teria prejudicado ao diminuir as tensões e questões originalmente colocadas em foco pelo dramaturgo.

Nesse momento, uma ressalva merece ser realizada: longe de esgotar o assunto e mesmo sem a pretensão de abranger todas as possibilidades contidas no

²⁹⁸ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 188.

216.

²⁹⁹ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 188.

217.

grande volume de críticas produzidas por Décio entre 1955 e 1954, a opção realizada, até agora, possuiu como objetivo iluminar algumas questões que, à luz da historiografia, repercutiram na delimitação das características gerais vivenciadas pelo teatro no recorte das críticas produzidas por Décio de Almeida Prado. Nesse sentido, as partes destacadas visaram, antes de tudo, um esboço das principais linhas argumentativas do crítico e, diante disso, realizar a verificação de suas impressões a partir das encenações analisadas.

Com efeito, os ritmos de desenvolvimento econômico propiciaram uma aceleração das novas relações sociais que se estabeleciam no ambiente urbano e marcado pela industrialização, fato que teria como contrapartida a emergência de uma crescente classe trabalhadora e, com isso, a discussões em torno do papel do trabalhador junto ao projeto nacional-desenvolvimentista em andamento no Brasil. O quadro, múltiplo e aberto às experiências históricas, permitiu a intensificação de ações que, alinhadas às perspectivas marxistas, enxergaram no processo histórico o favorecimento da intervenção e da realização dos ideais ligados à revolução. As iniciativas teatrais, em sintonia com esses debates, pouco a pouco, assimilavam as discussões, realizando experiências que privilegiavam as questões nacionais e as possibilidades de articulação entre o teatro e a política.

Por outro lado, principalmente nas esferas da nova burguesia que se estabelecia, o otimismo e a euforia pela política progressista oferecia ao país um novo panorama no qual a ideia de progresso e civilização perpassavam pelo ambiente cultural, favorecendo a série de projetos que buscavam no interior das cidades – sobretudo em São Paulo – a aclimatação de locais de cultura em sintonia com a modernidade. Especialmente na crítica teatral, cristalizou-se a realização de um projeto cultural que visava a articulação do diálogo entre a população e as camadas intelectuais que se prestaram à construção de uma identidade cultural moderna no país. Sem dúvidas, a criação do *Suplemento Literário* representou o avanço da difusão da crítica e da produção artística, especialmente no que diz respeito ao seu caráter moderno.

Por sua vez, Décio de Almeida Prado operou nos dois polos anteriormente destacados: seu papel foi fundamental na consolidação e na consistência de um periódico cultural, criando uma voz particular e legitimada nos setores de divulgação e discussão de estudos voltados para as artes. Por outro lado, é notório o posicionamento do crítico em relação à gradativa tomada dos palcos paulistas pelo

teatro engajado, preocupado com as questões sociais e intimamente ligadas com as vanguardas intelectuais que despontavam no cenário internacional. De forma ampla e diversificada, tanto os setores progressistas da burguesia quanto a intelectualidade ligada à esquerda procuravam se atualizar mediante à incorporação de novos autores que emergiam no cenário intelectual. Os recentes avanços dos grupos revolucionários – a experiência cubana de 1959 dava novo fôlego à esquerda – somaram-se à filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre, criando novos olhares sobre o engajamento, sobre a liberdade e sobre a atuação do intelectual no processo revolucionário.

Embora Décio reconheça os inegáveis avanços da cena brasileira – inclusive realizando apontamentos sobre a criação de uma visão nacionalista e crítica no teatro – suas inclinações cobram uma postura na qual as relações entre arte e política deveriam manter determinado distanciamento, impedindo que o caráter ideológico se sobrepusesse ao caráter artístico. Dentre os caminhos interpretativos para a análise dessas relações, uma hipótese apresenta-se como possível: as bases que fundamentavam as críticas de Décio de Almeida Prado eram mais próximas ao modelo de modernidade gestado e desenvolvido pelo Teatro Brasileiro de Comédia, especificamente no que tange à preferência pelos autores clássicos e pelos dramas modernos internacionais, o que provocou um distanciamento entre a crítica de Décio e as transformações pelas quais o teatro paulista atravessava nas décadas de 50 e 60. Isto porque, à medida quem as críticas analisadas podem, em seu conjunto, evidenciar os indícios de uma fundamentação teórica sobre o teatro moderno no Brasil, o que sobressai não é, em verdade, a negação pelo caráter político que o teatro pode tomar, mas sim os limites existentes nas formas e no conteúdo pelo qual a temática se expressa.

Tais afirmações ganham legitimidade quanto colocadas diante da empatia de Décio por autores que dialogaram com questões sociais e políticas no interior das rupturas com as dimensões tradicionais do drama, seja em sua vertente literária ou em sua encenação, como indicam a maior simpatia do crítico por autores como Arthur Miller e Pirandello. Em suma, o que os anos iniciais da década de 60 anunciam em termos de crítica colocariam à prova os modelos e as concepções teatrais modernas que haviam acompanhado o surgimento da modernização dos palcos nacionais, conferindo-lhe identidade sob a tutela das esferas sociais que se empenharam no seu desenvolvimento. Como demonstrado até o momento, o papel de Décio de Almeida Prado seria fundamental nesse processo, posto que sua atuação estendeu-se sobre

todos os campos do fazer teatral, seja como homem de teatro, como professor ou como crítico teatral. Nos anos seguintes, sobretudo pelo panorama histórico que se estabeleceria após o golpe militar em 1964, os rumos do país e da cena teatral seriam abalados pelos entraves que se instalavam na sociedade. Diante do fato, é necessário, a partir deste momento, o exame sobre o teatro e a crítica produzida durante os últimos anos da atuação de Décio de Almeida Prado, tentando localizar o local ocupado pelo crítico e quais as implicações de sua matriz interpretativo no cenário que se desenhava no período.

V. O Fim do exercício

As críticas teatrais publicadas por Décio de Almeida Prado entre 1964 e 1968 encerram sua atividade como crítico profissional no jornal *O Estado de São Paulo* e realizam, acima de tudo, um acurado estudo sobre quais as dimensões estéticas e políticas do teatro em épocas de exceção e limitação das liberdades democráticas. Para além desse fato, chama atenção as circunstâncias que marcaram o fim da carreira do crítico. A publicação de um editorial no qual o jornal mostrava-se favorável a implementação da censura nos meios artísticos repercutiu intensamente nos meios teatrais. A resposta da classe artística – e em especial o teatro – veio em forma de devolução das estatuetas concedidas aos vencedores do Prêmio Saci, projeto idealizado e realizado por Décio de Almeida Prado. O gesto simbólico, que na verdade já assinalava o processo de distanciamento e ruptura entre o teatro e sua crítica, foi um golpe encarado pelo crítico como uma questão pessoal e que tocava diretamente em pontos ligados à sua atuação no jornal *O Estado de São Paulo*. Nas palavras do autor:

Em meados de 1968 os ânimos começavam a se acirrar [...] um redator de *O Estado de São Paulo*, cujo nome ignoro e nada fiz para averiguar, teve a má ideia de se manifestar a favor da censura. A nota, contudo, tendo sido publicada entre os editoriais, podia ser interpretada – e o foi – como a posição oficial de *O Estado*. Tanto bastou para que uma inflamada assembleia, a que não faltaram elementos estranhos à classe teatral, sobretudo estudantes universitários, decidisse, numa medida extrema, devolver ao jornal todos os prêmios Saci por ele distribuídos desde 1952, como se de repente as estatuetas moldadas por Brecheret tivessem ficado infectadas retroativamente por um perigoso vírus. A um artigo infeliz, praticamente um lapso editorial, como se verá, respondia-se com um gesto ofensivo que atingia indiretamente a terceiros³⁰⁰.

De fato, as circunstâncias que se vincularam aos últimos anos da atuação de Décio de Almeida Prado como crítico cobravam da classe teatral outras questões que se distanciavam do antigo papel ocupado tanto pelos espetáculos quanto pelos críticos no processo desenvolvimento da cena teatral nacional. Se nos anos iniciais do recorte considerado como o início do processo de modernização o papel do crítico foi o de cúmplice – e ao mesmo tempo juiz com livre iniciativa para indicar quais os caminhos deveriam ser seguidos – de uma geração, novos contornos inaugurariam a década de 1960. À medida que o próprio teatro se transformava, visto que os alicerces do encenador, da dramaturgia e do ator conseguiram ficar suas bases nacionais, o teatro parecia buscar outros caminhos que ultrapassavam as questões elaboradas e aclimatadas nos anos anteriores. Em suma, o antigo pacto realizado entre a classe teatral e a sua crítica fora, pouco a pouco, esfacelando-se durante a divergência de interesses que repercutiram em tomadas de posições distintas entre produtores de arte e a intelectualidade ligada à crítica desses afazeres. O incidente mencionado por Décio, mediado pelas tensões que se acirravam cada dia mais no campo da repressão ideológica, foi traduzido pela classe teatral como um alinhamento do jornal ao governo ditatorial, despertando nos atores, dramaturgos e diretores a reação imediata que se ligava a todo arsenal de discussões políticas que já ocupavam os palcos e assinalavam quais as perspectivas que o teatro passara a assumir desde o final da década de 50:

³⁰⁰ PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 18.

Talvez eu superasse tais problemas de ordem afetiva, dado que não guardava mágoa de ninguém. O que me levou mesmo a largar a crítica de um dia para o outro foi a impossibilidade que senti imediatamente de continuar a exercer bem a minha função. [...] Mais tarde, e um pouco antes e um pouco depois de 64, percebi que os caminhos, outrora paralelos, tendiam a divergir, gerando tensões e dificuldades. Mas, enquanto me respeitassem e se respeitassem, eu estava disposto a servir a ambas as partes. Agora, depois do tapa desferido pelo teatro na cara do jornal, como pretender que coisa alguma de anormal acontecera, que tudo prosseguira como antes? Com que estado de espírito eu encetaria o elogio de pessoas ou grupos que tinham demonstrado, por gestos concretos, não desejar mais manter relações com o órgão que me servia de veículo? Rompido de vez o acordo, reduzida a zero a área de entendimento, que base teria eu para me sustentar perante mim mesmo³⁰¹?

É evidente o tom de justificativa que emerge como pano de fundo das falas de Décio ao apresentar sua atuação como sinal sintonia com a classe teatral, provavelmente fruto do esforço para distanciar de si e de sua atividade a marca deixada pelos desentendimentos provocados pelo episódio de devolução das estatuetas do prêmio Saci. Sob essa perspectiva, o questionamento acerca da ruptura da classe teatral com a crítica foi enxergada por Décio como o abandono da instância que lhe dera ao longo dos anos condições para frutificarem suas atividades e que naquele momento deixava de ser interpretada como uma aliada, posicionando-se no front contrário à luta incorporada pela arte. Essa postura seria encarada como um atestado de que as questões políticas haviam ganhado maior relevância que as questões artísticas e estéticas, levando o teatro para um terreno que não lhe era pertinente, uma vez que suas questões deveriam ser outras. O tom de ressentimento é notório na conclusão:

A retaliação abatera-se sobre nós, desfazendo, através da devolução maciça do prêmios tudo que fizemos com amor e dedicação por perto de quinze anos. O que me doía não era o ataque, que suportaria de bom grado, mas o acinte, o tom insultuoso, que nos apanhava só de ricochete mas como se a nossa existência e os nossos sentimentos nada dissessem á classe teatral, como se não a integrássemos também. O teatro, para se vingar, selecionara, de todo o jornal, o setor mais próximo dele, aquele que justamente representava os seus interesses, inclusive contra a censura. Por outro lado, se a questão situava-se no campo político, por que deslocá-la para o campo da arte, usando o teatro como instrumento³⁰²?

Os comentários anteriores, publicados em *Exercício Findo*, último volume que encerra a trilogia das críticas publicadas por Décio de Almeida Prado no *Estado de*

³⁰¹ Ibidem., p. 22.

³⁰² PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 23.

São Paulo, demonstram o tom geral das discussões que recaíram sobretudo sobre o balanço realizado por Décio sobre sua participação na cena teatral nacional, principalmente nos seus vinte e dois anos de colaboração com o jornal na forma de crítico profissional. Um fato relevante para a interpretação de suas palavras consiste em pontuar que tais reflexões foram realizadas em 1987, portanto posteriores aos anos em que as críticas do recorte foram elaboradas. A reflexão sobre a sua função e seu papel no teatro é realizada em um período no qual o processo contido no discurso se encontrava-se encerrado, ou seja, o texto correspondia à reflexão sobre um processo histórico no qual o autor já não se encontrava inserido como agente ativo, ou seja, no exercício diário da crítica teatral.

Findadas as atividades, lhe foi possível realizar o movimento de averiguação de seus posicionamentos, assim como estabelecer quais as bases teórico-metodológicas foram suas companheiras ao longo dos anos de atuação. Esse exercício reflexivo, misto de justificativa e legitimação, pretendeu a realização do próprio balanço sobre o teatro nos anos em que Décio foi efetivamente uma figura de proa no processo de sua modernização. Nesse sentido, é salutar a afirmação de Décio ao reconhecer seus princípios em relação à sua atuação crítica. Em suas palavras,

Alguns deles estavam claros e me acompanhavam desde os primeiros passos porque eram os da minha geração. Em resumo, direi que desejávamos: para o espetáculo, mais qualidade e mais unidade, coisas essas, ambas, a serem obtidas através do encenador, que fazia assim sua entrada bastante atrasada em palcos brasileiros; para o repertório, fronteiras menos acanhadas, não com a exclusão da comédia, que devia ser retrabalhada, mas com a inclusão, do lado dela, de outros gêneros, tais como o drama e a peça poética; para o teatro, como um todo, que fosse considerado arte e não apenas diversão ligeira. A proposta dizia respeito a tudo, desde a arte de representar, julgada rudimentar, estratificada, até a maneira e encarar o teatro, que para nós se comercializara excessivamente e a baixo nível, transformando-se em uma mercadoria barata e desprezada³⁰³.

Os pressupostos assinalados e, em certa medida, conclusivos, esboçavam um contorno geral das convicções que se fizeram presentes nos vinte e dois anos de atuação do crítico. Ao longo da introdução, essas perspectivas ganham conotações mais nítidas, principalmente, em relação aos pressupostos metodológicos que se firmaram como a marca de seu trabalho. Se os anos iniciais de sua carreira vincularam-se às premissas de Copeau e Jouvet, no decorrer de suas críticas, a

³⁰³ PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 23.

sedimentação de um viés teórico apropriou-se de teorias mais amplas, criando um sistema chave de interpretação capaz de elaborar uma base sólida para a averiguação dos espetáculos teatrais.

Desse modo, e sob a perspectiva de atuação rente à modernização do teatro, duas dimensões interpretativas ocuparam lugar de destaque nas críticas de Décio de Almeida Prado. Por um lado, encontram-se ecos do estruturalismo, herança dos tempos universitários e da figura sempre presente de Claude Lévi-Strauss, e que certamente contribuíram para a formação da concepção sobre as estruturas internas aos espetáculos, possibilitando a hierarquização na composição de seus elementos. Por outro lado, a introdução de questões referentes à semiologia favoreceram o olhar para os componentes simbólicos do teatro, fator determinante para o exame das escolhas realizadas por encenadores na interpretação cênica dos textos teatrais:

Segui, como toda gente, as descobertas dos últimos decênios, do estruturalismo, que chamou a atenção sobre os aspectos fundamentais da ciência literária, na medida em que ela existe, à semiologia, que nos possibilitou falar com mais exatidão – e algum pedantismo – sobre o que pressentíamos um tanto confusamente. Mas uma coisa é a ciência, outra a crítica. A primeira tende ao universal, ao estudo dos gêneros e dos processos, à busca das similaridades, aos modelos que antecedem à criação. A segunda detém-se sobre a singularidade, sobre o que cada obra de arte tem de único³⁰⁴.

Embora haja no comentário a distinção entre os dois campos de atuação, são presentes e notáveis nas críticas de Décio indícios de fundamentações que *a priori* ordenavam suas concepções sobre o teatro, sobretudo nos anos iniciais de sua carreira. A implementação de juízos críticos advindos do estruturalismo e da semiologia se juntaram às ideias sobre o para o que deveria ser considerado como o fenômeno teatral legítimo, repercutindo em uma estrutura de organização complexa e altamente refinada sobre as interpretações sobre o teatro. Cabe ressaltar: de modo algum tais indicativos recaíram sobre uma análise descompromissada com a historicidade dos espetáculos e o diálogo que estes estabeleciam com sua época, fato largamente demonstrado em suas críticas. O que chama atenção é, na verdade, a capacidade de Décio em articular questões internas aos espetáculos a posicionamentos externos que, em maior ou menor grau, foram pautados segundo o estabelecimento o grau de validade estético anteriormente definido para as encenações criticadas.

³⁰⁴ PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 26.

Nesse interim, Décio sugere que sua filiação vincula-se à crítica impressionista, algo considerado fora de uso pelo autor³⁰⁵. O exame aprofundado de suas filiações revela outros caminhos: apesar de considerar suas críticas de uma filiação localizável, as transições entre os aspectos subjetivos e sua estrutura definida sugerem, tal como apontou Roland Barthes, o enraizamento de Décio de Almeida Prado no cruzamento de dois modelos de crítica, a saber: a universitária e a ideológica (ou de interpretação). Para Barthes,

Entre as duas críticas existem, está claro, ligações. Por um lado, a crítica ideológica é, no mais das vezes, praticada por professores [...] Como se sabe, por razões de tradição e profissão, o estatuto intelectual se confunde facilmente com o estatuto universitário; e, por outro lado, acontece à Universidade reconhecer a crítica de interpretação, já que certas de suas obras são teses de doutoramento (sancionadas, é verdade, mas liberalmente, ao que parece, pelos júris de filosofia do que pelos júris das letras)³⁰⁶.

Referente ao trabalho de Décio há, portanto, há a transitoriedade entre esses dois campos, haja vista as particularidades de sua trajetória: da formação acadêmica para as páginas dos jornais de grande circulação e, posteriormente, seu retorno para a universidade como professor. As transições realizadas, nesses espaços, cobraram em reflexões que se adaptaram às questões levantadas sem, no entanto, abandonarem um posicionamento ou outro. A objetividade circunspecta pelas noções de teatro, bem como pelas fundamentações acerca da modernidade não cederam espaço irrestritamente para as impressões sobre as particularidades de cada espetáculo. Esse esforço de conciliação, resultante da formação de Décio, atendia às expectativas tanto do viés modernizador da atuação crítica quanto as suas repercussões no incentivo, aclimatação e legitimidade da formação do teatro moderno no Brasil. Desse modo, a crítica universitária foi capaz de incorporar a frente interpretativa recoberta por características ideológicas. Nesse ponto, as afirmações de Barthes permitem algumas inflexões sobre o trabalho de Décio:

³⁰⁵ Idem.

³⁰⁶ BARTHES, Roland. Crítica e verdade. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 150.

Em suma, o que a crítica universitária está disposta a admitir (pouco a pouco a pouco e depois de sucessivas resistências) é paradoxalmente o princípio mesmo de uma crítica de interpretação, ou, se se prefere (embora a palavra cause ainda medo), de uma crítica ideológica; mas o que ela recusa é que essa interpretação e essa ideologia possam decidir trabalhar num domínio puramente interior à obra; em suma, o que é recusado é a *análise imanente*: tudo é aceitável, contanto que a obra possa ser posta em relação com *outra coisa* além dela mesma [...]. A história (mesmo se ela se tornar marxista), a psicologia (mesmo se ela se fizer psicanálise), esses *alhures* da obra serão pouco a pouco admitidos³⁰⁷;

Tais questões, quando lidas a partir dos comentários de Décio, são iluminadoras. Em sua defesa, o autor reafirma a especificidade de suas críticas ao alegar que suas abordagens dialogar com as questões inerentes às obras analisadas, buscando extrair o sentido que derivava dos elementos internos de cada texto e de cada espetáculo. Para essa tarefa, tornava-se essencial inferir nas críticas embates que emergiam dessas relações de interioridade e exterioridade. Segundo o crítico,

É bem provável que o substrato do meu pensamento, as minhas simpatias secretas (ou não tão secretas), viessem a tona, aqui e ali, sem que eu percebesse. Mas o meu esforço crítico, durante a representação e enquanto eu escrevia, organizava-se com a intenção de entender bem o que os outros falavam, esposando momentaneamente aquele universo de ficção, com suas leis próprias. Acreditava no destino com os gregos, na Divina Providência com os cristãos, no determinismo com os naturalistas. Conforme os autores e as escolas, eu via o mundo como um facho de razões luminosas ou como uma sombra fugida, como um enigma ou como uma explicação. Se a peça se propunha como puro divertimento, julgava a enquanto tal, acreditando que essa é ou pode ser uma das funções do teatro. Se em contrapartida, o texto encaminhava para a discussão de ideias – e nos anos que militei passaram pelos palcos pensadores do quilate de Sartre e de um Brecht – aventurava-me a participar da polêmica, com os meios de que dispunha e com a seriedade que era deles³⁰⁸.

Diante das afirmações, Décio evidencia sua aproximação à crítica de interpretação – é inevitável retomar a importância e a figura de Jean Maugué como uma das bases de formação dessa perspectiva –, pois localiza no interior das obras os temas sob os quais se orientariam sua perspectiva de análise. Esses apontamentos apareceriam, inclusive, ao longo de toda a introdução de *Exercício Findo*, situando os motivos que levaram o crítico a encontrar nos espetáculos teatrais o material efetivo

³⁰⁷ Idem., p. 154.

³⁰⁸ PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.24-25.

para suas abordagens. Seguido à risca seu comentário, tais afirmações se converteriam em um avanço significativo para a tarefa crítica, pois, dada a natureza de sua existência – notoriamente marcada pelo presentismo e pela efemeridade que é inerente às exibições do meio teatral – sua abordagem não seria possível para além da existência da encenação em si mesma. Sob esse jugo, a crítica interpretativa ganharia uma maior relevância em relação aos seus aspectos acadêmicos, o que se constituiria em desdobramentos que ultrapassavam as tensões entre as diferentes organizações das críticas segundo o modelo sugerido por Barthes. As consequências dessa ambivalência são salutares e elas mesmas sugerem o ponto de partida para o trabalho de Décio de Almeida Prado. O alhures, portanto, é relativizado nas afirmações de Décio e o lugar da crítica é exatamente o interior da obra, segundo seus sistemas e suas potencialidades:

[...] O que não será [admitido] é um trabalho que se instala na obra e só coloca sua relação com o mundo depois de a ter inteiramente descrita do interior, em suas funções, ou, como se diz hoje, em sua estrutura; o que é rejeitado, pois, em grosso, a crítica fenomenológica (que *explicita* a obra ao invés de a explicar), a crítica temática (que reconstitui as metáforas interiores da obra) e a crítica estrutural (que tem a obra por um sistema de funções)³⁰⁹.

Décio admite tais pontos de partida sem, contudo, excluir de seu horizonte de expectativas um outro lugar para a verificação de suas validades. Dito de outra maneira, a análise sobre os espetáculos teatrais são permeadas por particularidades inerentes às obras, mas, grosso modo, o crítico ainda se encontra atrelado a algo exterior e que não se perde de vista ao longo de sua trajetória: em primeiro lugar, o crítico não perde a dimensão biográfica ou histórica do processo teatral. Em segundo lugar, há sempre o resgate das fundamentações sob as quais se assentam o desenvolvimento do progresso teatral e a ideia de modernidade. Essas ideias-forças, encontradas a cabo de toda sua produção, foram colocadas à prova sobretudo a partir da década de 60, quando a maturidade e a autonomia da classe teatral buscavam a emancipação de suas atividades, o que repercutiria nas tensões entre a crítica e as manifestações artísticas. O desencontro dos horizontes de expectativas estilhaçou o pacto antes consumado e em seu lugar promoveu um novo debate: o que antes figurava como paternalismo benevolente passou a ser encarado como imposição

³⁰⁹ BARTHES, Roland. Crítica e verdade. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 154.

coercitiva. Os comentários de Décio sobre as relações entre José Celso Martinez Corrêa e a crítica teatral permitem entrever indícios desse desencontro:

Deixei de ver *Gracias, señor*. Ele teve uma polêmica muito forte contra Sábato Magaldi, e escreveu coisas violentas contra a crítica em geral. O ponto de vista dele é que nós representávamos o racionalismo, a razão, a lógica, e ele queria uma outra coisa. Eu pensei, bom, se ele acha que estou atrapalhando, aí não vou ver mesmo. Talvez esteja atrapalhando. Naquele momento, por exemplo, estava muito na moda essa coisa de todo mundo dar a mão entre o público, e isso não era bem o meu gênero. Eu, inclusive, não queria dar a mão para poder ficar com a minha maneira de ver, para poder ser eu mesmo, não ser levado por um movimento coletivo; Então, nesse sentido, talvez, eu realmente atrapalhasse o espetáculo. Porque eu concebo muito bem um teatro que não seja racional, mas não posso me livrar inteiramente de um certo racionalismo que tenho. Só posso escrever da maneira como sou³¹⁰.

Retomado essas questões à luz do panorama histórico na quais elas se encontravam, os acontecimentos que se sucederam ao longo da década de 60 contribuíram pra a difusão de debates que ao final da década anterior já assinalavam a intensificação das mudanças que acometeram o teatro no país. Após o Golpe de 1964 e a progressiva eliminação das liberdades individuais, os setores artísticos promoveram uma guinada rumo à intensificação das tendências políticas no campo artístico. De fato, se nos anos anteriores a questão da realidade nacional apresentava-se como pano de fundo para a elaboração das temáticas no teatro ganhando, inclusive, a formalização de uma perspectiva assentada sob o nacionalismo crítico, os anos seguintes repercutiram na tomada de posição que cobrava ao período a intervenção social como forma de resistência aos auspícios da ditadura militar.

Desse modo, ao final dos anos 50, já se estabelecia o ideário político vinculado a um projeto artístico que progressivamente enxergava-se como um canal de disseminação do embate entre as questões nacionais e seus desdobramentos no campo político. O surgimento do Teatro de Arena e do Teatro Paulista do Estudante assinalava o deslocamento de uma parcela teatral para os espaços da militância política, na qual o diálogo com os movimentos estudantis e o Partido Comunista refletiram a geração de homens de teatro em que a modernidade teatral estava essencialmente atrelada às questões populares, sobretudo àquelas que diziam respeito

³¹⁰ *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 261.

às desigualdades sociais geradas pelo capitalismo tardio do país. O sucesso de *Eles não usam Black Tie*, encenada pelo Teatro de Arena em 1958, vislumbrava, nos palcos, a sintonia e a necessidade de se rediscutir a situação do Brasil, porém agora sob outro olhar. A criticidade e a transformação social emergem como possibilidade e as realizações teatrais passam a incorporar tais funções, estabelecendo a consolidação das relações entre arte e política.

Somado a esses fatores, os contornos políticos à época favoreceram a ampliação de ideias que, diante do panorama histórico, colaboraram decisivamente nos rumos que o teatro tomava. Para a esquerda brasileira, tal fato repercutiu de forma decisiva à medida que o arcabouço intelectual ligado às novas tendências marxistas encontrou no país o terreno fértil para a sua aclimatação. A profusão de autores, artistas e intelectuais que buscavam a sintonia dos ideais de Marx em um contexto renovado pelas experiências históricas do mundo contemporâneo animaram a parcela teatral que buscava nos diálogos com a política o *leitmotiv* para a elaboração da prática teatral. Desta forma,

O impacto das ideias existencialistas de Sartre mobilizou inúmeros jovens brasileiros a refletirem acerca de suas próprias condições como indivíduos e, posteriormente, em uma extensão maior, como seres sociais. A isso acrescente-se o neorealismo italiano, a *nouvelle vague*, o cinema de Eisenstein, a descoberta de Marx e Brecht e os escritos de Antonio Gramsci. Apesar de todos esses referenciais, foi o *intelectual engajado* de Jean-Paul Sartre, admirador de Fidel Castro e defensor do fim da opressão, postura materializada no apoio à Revolução Cubana e à Independência da Argélia, que se tornou o amálgama da singularidade adquirida pelo engajamento teatral no Brasil: uma prática artística que buscou romper os limites estabelecidos e assumir a causa da *transformação social*³¹¹.

A leitura do período realizada por Patriota levanta dimensões importantes do processo histórico pelo qual passou o teatro na virada para a década de 60. A ideia de engajamento passa a ocupar um lugar central no cotidiano teatral, promovendo o surgimento de iniciativas que visavam construir nacionalmente condições para as transformações sociais. Tal intuito, segundo Patriota, convergiria para o ideário sobre a *superação das etapas históricas*. Nesse sentido, diversas experiências foram profícias nesse momento: a criação dos Seminários de Dramaturgia, dedicados à produção de textos teatrais em sintonia com as questões levantadas pelos grupos do

³¹¹ GUINSBURG, Jacó.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 140.

período, como também a atuação do Centro Popular de Cultura (CPC) ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE). A verificação dessas iniciativas permite o reconhecimento da importância dada não somente ao engajamento e a preocupação com a realidade social, como também a preocupação em produzir uma dramaturgia nacional capaz de exprimir as intencionalidades dos grupos envolvidos nesse projeto. Se em termos de produção teatral a substituição das peças importadas havia superado suas dificuldades na consolidação de uma dramaturgia nacional, a questão agora se voltava para sua natureza temática.

Diante desse quadro, as questões políticas nitidamente tomaram o centro dos diálogos no campo artístico. Essa característica, dentre outros fatores, marcaria a reorganização das relações entre o teatro e sua respectiva crítica, principalmente no debate sobre a natureza dos espetáculos teatrais. A incorporação das lutas partidárias no campo da arte suscitou a ampliação das discussões sobre qual o papel do teatro na sociedade e quais os limites do engajamento político no meio artístico. Longe de serem harmoniosas, as opiniões do período dividiam-se em distintas frentes de posicionamento. Se por um lado o teatro avançava em direção à sua politização e seu potencial transformador, em diversos momentos, a crítica teatral enxergava nessa aproximação uma série de problemas. O depoimento de Augusto Boal reitera essa observação:

Há tempos, um crítico afirmou que não se deve meter política em teatro. Essa resistência ao tema proibido jamais teve razão. Teatro não é a forma pura, portanto é necessário meter alguma coisa em teatro, quer seja política ou simples história de amor, psicologia ou indagação metafísica; E se política é tão bom material como qualquer outro, surge o mais novo e sério problema: a ideia de peça. Atualmente existe forte tendência para que uma obra seja julgada levando-se demasiado em conta as ideias progressistas ou reacionárias contidas no texto, transformando-se este no único padrão de excelência ou inferioridade. Procede-se ao julgamento ético, abandonando-se o estético³¹².

As afirmações de Boal asseveram a resistência por parte da crítica em relação à incorporação das temáticas políticas ao teatro como também atenta para a necessidade do comprometimento com as características estéticas do espetáculo. A dialética entre forma e conteúdo expõe as preocupações que, embora estivessem voltadas para o campo da ética, não recusavam a importância dos componentes

³¹² BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 177.

estéticos na elaboração cênica dos espetáculos. Vale lembrar que, sob esse prisma, as informações colhidas no depoimento de Boal atestam o impacto que as perspectivas épicas do teatro de Bertold Brecht tiveram sobre a produção do Teatro de Arena, especificamente nos métodos que dariam origem ao sistema coringa de Boal. A dimensão estética, portanto, não deveria ser furtar do seu papel político e deveria nesse sentido se adequar ao engajamento vislumbrado por um teatro de atuação e com vistas a transformação social:

Falta agora uma ligação entre forma e conteúdo. Sartre, analisando Brecht, afirmou que pretende, como este, criticar a sociedade na qual vive o homem moderno, expondo os processos pelos quais essa sociedade e esse homem se desenvolvem. Mas quer também fazer o espectador participar integralmente da experiência do homem deste século, porque é ele, o espectador, que o vive. Este me parece ser o grande caminho do teatro moderno. Pouco importa se vou para ele ou não: importa-me que gostaria de penetrá-lo³¹³.

Há no discurso de Boal a constatação de que a modernidade teatral inevitavelmente possuía a tarefa de inserir as dimensões políticas nas relações entre o homem e o palco, alinhando às suas estruturas as temáticas que emergiam no início dos anos 60. Como se sabe, o golpe civil-militar desferido no Brasil em 1964 minou em grande parte as expectativas contidas no projeto de constituição do nacionalismo crítico pelo teatro. O que anteriormente se apresentava como possibilidade foi, a partir de então, convertido em um processo de resistência democrática através da arte, no qual o teatro desempenhou um significativo papel ao assumir efetivamente sua vocação para o embate face ao progressivo cerceamento realizado pelo governo ditatorial. Segundo Rosangela Patriota,

³¹³ BOAL, Augusto. Explicação. *Revolução na América do Sul*, p. 8. Apud: GUINSBURG, Jacó.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 147.

Após o golpe de 1964, com o surgimento dos Musicais, os temas abordados não versavam mais sobre segmentos operários, tampouco sobre a necessidade de conscientização da população, mas estabeleciam um diálogo com setores intelectuais, objetivando construir a resistência à ditadura militar. A mudança temática e formal, ao lado de uma transformação do diálogo com a plateia, respondeu, também, aos anseios colocados na ordem do dia pela ditadura militar. O tema da greve, da denúncia da opressão e dos mecanismos do mundo capitalista (Eles não usam blacktie, Chapetuba Futebol Clube e Revolução da América do Sul, entre outros) foram substituídos pelos “temas históricos” (Palmares, Inconfidência Mineira, etc.). Estes visavam, por meio da relação passado/presente, estimular a luta contra o arbítrio, nos anos 60, a partir de exemplares heróis do passado, como Zumbi e Tiradentes³¹⁴.

As circunstâncias históricas aludidas por Patriota representaram em termos estéticos e temáticos o redirecionamento das propostas antes vinculadas ao papel de intervenção na realidade social para o campo da resistência em que, malogrado o projeto de conscientização de classe cotejado no passado, abriu novas frentes de organização para o teatro. Em grande medida, essa guinada também significou o deslocamento dos diálogos que até então se estabeleciam na introdução dos grupos populares no projeto de desenvolvimento social de cunho progressista, restringindo a atuação dos grupos artísticos aos meios intelectuais e, adiante, aos círculos estudantis e universitários. Segundo Roberto Schwartz, tal condição de ruptura com as camadas mais pobres significaria a condição para a relativa permissividade que o ideário de esquerda obteria nos anos após o golpe militar, fazendo com que sua atuação pudesse transitar nos meios notoriamente marcados pela adesão ao projeto burguês que se instituía.

O seu domínio, salvo engano, concentra-se nos grupos diretamente ligados à produção ideológica, tais como estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte raciocinante do clero, arquitetos etc.. - mas daí não sai, nem pode sair, por razões policiais. Os intelectuais são de esquerda, e as matérias que preparam de um lado para as comissões do governo ou do grande capital, e do outro para as rádios, televisões e os jornais do país, não são. É de esquerda somente a matéria que o grupo - numeroso a ponto de formar um bom mercado - produz para consumo próprio. Esta situação cristalizou-se em 64, quando grosso modo a intelectualidade socialista, já pronta para prisão, desemprego e exílio foi pouparada. Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários,

³¹⁴ PATRIOTA, Rosangela. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética. *Revista Novo mundo*. Disponível em: <<https://nuevomundo.revues.org/1528?lang=pt>> Acesso em: 20 mar. 2017.

camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impedi a circulação teórica ou artística do ideário esquerdistas, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos esta solução de habilidade durou até 68, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semi-clandestinidade³¹⁵.

O panorama até agora representa, dentro de sua multiplicidade de olhares, as tensões que animaram o momento histórico sob a perspectiva da produção artísticas. A atmosfera dos anos anteriores e o novo cenário político empreenderam o choque conceitual e estético que irrompeu em necessidades que se adequavam às questões que vigoravam na ordem do dia. O período abordado por Décio em suas críticas correspondeu – em um período particularmente transitório para o teatro – à tentativa de superação dos entraves postulados pelo período ditatorial e a reestruturação da arte como local de resistência e crítica ao governo. O assunto, inegável e verificável no grande volume de espetáculos encenados entre 1964 e 1968, atestam o impacto e a urgência das temáticas nos palcos paulistas.

Nesse cenário, a figura de Bertold Brecht ganha destaque considerável nos meios teatrais, tornando-se um espécie de guia para as produções realizadas durante o período. O debate acerca da dimensão épica, assim como a função social do teatro, surgem como um ponto de apoio para a verificação das correntes estéticas nos grupos paulistas. Seja por vida direta – a encenação dos textos do dramaturgo – ou pelas inspirações que o modelo levantava, as considerações de Décio de Almeida Prado levantavam com acuidade o momento, destacando os acertos e os erros em relação à apropriação nacional do dramaturgo. Ao analisar *A ópera dos três vinténs*, o crítico concede atenção especial ao texto, não se furtando, por exemplo, a explorar de forma irônica alguns dos pressupostos de Brecht quanto à sua orientação política. Ao tratar das ambiguidades existentes nas relações entre a essência e o idealismo humano, a seguinte afirmação é realizada:

Em outras palavras: o homem é mau, mas gostaria, se as circunstâncias o permitissem, ser bom. Desta contradição perene entre nossas aspirações e nossos atos, entre o mundo moral e o mundo real, tirou Rousseau, como todos sabem, de que o homem é bom e a sociedade má. Brecht está mais próximo da retificação histórica imposta por Marx: o homem é bom e a sociedade burguesa

³¹⁵ SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 72.

má (coitada da burguesia, bode expiatório final de todas as frustrações milenares da humanidade!). Mas, em 1928, Brecht ainda não se convertera de todo ao marxismo. *A ópera dos três vinténs*, na direção revolucionária, não vai além de algumas constatações preliminares: por exemplo, de que a miséria não assegura ao homem as condições mínimas para que ele possa realizar seus impulsos humanitários³¹⁶

Em relação à encenação, o crítico tece elogios à figura de José Renato, destacando a opção pelo burlesco como forma de aglutinação do caráter transitório existente na peça, oscilando entre o sinistro e o cômico. Contudo Décio chama atenção para a atuação estilizada e ancorada no realismo, o que segundo sua opinião pouco contribuía para o aproveitamento do expressionismo alemão, utilizado como uma das bases de sua interpretação. O comentário final é o reconhecimento da importância de Brecht para o cenário teatral, figurando como expoente do teatro moderno³¹⁷.

Embora haja o reconhecimento das potencialidades dos textos de Brecht, tal fato não impediu Décio de realizar a mediação entre o dramaturgo e as apropriações pela cena teatral brasileira, em especial às iniciativas tomadas pelo Teatro de Arena. Quando transportadas para os projetos nacionais, o crítico não se furtou em apontar os limites e as tensões existentes na elaboração de textos que se valeram das perspectivas fundadas pelo dramaturgo alemão. O esforço de conciliação realizado por Décio volta-se para a compreensão das estruturas do texto e o suas ligações ao projeto estético e ideológico pretendido pelo grupo. Em *Arena conta Zumbi*, o espetáculo é analisado à luz de uma série de ressalvas, sobretudo em relação à urdidura de seu enredo. O caráter histórico, à maneira utilizada por Boal e Guarnieri, é relatado da seguinte maneira:

O mais curioso é que a história de Zumbi, por si mesma, já tinha aquele alcance revolucionário que a peça tanto se empenha em lhe dar. Uma sociedade baseada na escravidão, como a brasileira, não podia admitir, por coerência interna, uma comunidade de negros livres, não tanto pelos prejuízos que acarretava – fugas constantes de escravos – como pela ideia que encarnava, ideia de liberdade que, empregava em relação aos pretos, resultava forçosamente em outra ideia, ainda mais perigosa: a da igualdade racial, primeiro passo para a igualdade social³¹⁸.

³¹⁶ PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 59.

³¹⁷ Ibidem., p. 60.

³¹⁸ Ibidem., p. 67.

A crítica recaia sobre a estilização utilizada na peça, na qual as tensões dramáticas que poderiam ser encontradas no interior do processo histórico narrado dispensavam os elementos incorporados pelo Teatro de Arena. O olhar do crítico enxergou nas opções de Boal e Guarnieri o uso do maniqueísmo com a base da construção do enredo, simplificando a peça a um joguete no qual os negros eram considerados bons, dóceis e oprimidos e os brancos maus, bestializados e portadores dos mecanismos de opressão necessários para aniquilar os focos de resistência negras no período colonial. Dessa forma, à maneira entendida pelo crítico, a simplificação do texto retirou de seu interior elementos que poderiam ter sido utilizados a favor da construção de uma encenação mais elaborada. O tom da rejeição, ganhara ainda outros contornos, à medida que a crítica se voltava para os aspectos políticos do espetáculo:

Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri nada tem de ingênuos. Se reforçam de tal maneira as linhas capitais da peça, até que não se visse nada além do arcabouço, é que desejavam contrapor outros mitos aos mitos burgueses, inclusive o da superioridade da raça branca. Acreditam que a luta social se faz através de gigantescas simplificações, cuja finalidade é fortalecer o ardor dos combatentes. E é exatamente isso que não nos agrada em *Arena conta Zumbi*. A esquerda brasileira tem vivido nos últimos anos num infeliz conúbio com a demagogia, sempre na esperança de lhe surrupiar as massas eleitorais, mas tendo de se contentar de fato com o papel subalterno e pouco sugestivo de sustentáculo intelectual de um populismo de péssima qualidade. Em vez de servir-se da demagogia em seu próprio proveito, como pretende, ela é que tem servido de retaguarda ideológica à demagogia³¹⁹.

De fato, a peça estende-se para além das questões temáticas e estéticas, voltando-se para a maneira pela qual a esquerda brasileira – ou pelo menos parte dela – havia se apropriado das questões artísticas como veículo de difusão ideológico. Essas ressalvas podem ser lidas através do rumo tomado pela esquerda brasileira pós-golpe de 64, estabelecendo uma clivagem conceitual ao dialogar com os limites das ações promovidas por partidos de oposição que, entre os erros e acertos do PCB aclimataram em seu interior o viés populista de ação na sociedade. Segundo Roberto Schwartz³²⁰, a opção pelo alinhamento à burguesia como fonte de desenvolvimento nacional em oposição ao imperialismo internacional teve como resultados uma fraca projeção do potencial revolucionário no interior dos diálogos junto às massas. Cláudia

³¹⁹ Idem.

³²⁰ SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 73-74.

Arruda de Campos, ao examinar a peça, também enxerga em seu interior essas questões. Segundo a autora,

A aliança confiante dos quilombolas com os “brancos comerciantes” que, embora de certo modo tenha existido na história de Palmares, não figura como a causa direta da derrota, pretende ser referência a uma questão que deu margem a grandes discussões antes e depois de 1964, qual seja a aliança das classes trabalhadoras com setores da burguesia, tidos como progressistas. Para muitos, já o vimos, essa aliança atreladora teria sido a principal causa da desarticulação das forças populares diante do golpe militar³²¹.

O resultado dessa operação foi o despreparo para os acontecimentos que se sucederam no país, a fraqueza da atuação da esquerda no combate à ditadura, voltando-se para o debate entre intelectuais e com pouca efetividade do campo da ação prática³²². Se, assim como anteriormente abordado, bastou à esquerda romper com as massas para que continuasse existindo no interior do regime militar, a penetração de suas ideias viu-se estendida a um número muito reduzido de pessoas, notoriamente ligadas aos meios estudantis e universitários, perdendo, ao longo do processo, o papel de esclarecedor das classes subalternas.

Em relação a *Arena conta Zumbi*, Décio sugere que os temas incorporados no texto poderiam ser “tratados sem complacência sentimental e também sem picuinhas de consumo imediato, referências cifradas que só são compreendidas por meia dúzia de iniciados políticos³²³”. As possibilidades de interpretação – ambíguas no momento em que a peça foi encenada – não mereceu atenção de Décio, que não faz menção ao enredo como um manifesto contra o imperialismo dos anos anteriores ao golpe ou, à luz das circunstâncias, como um posicionamento da esquerda que convoca a resistência à escalada gradual para o endurecimento observado nos anos seguintes. Sob esse olhar, o tom geral da crítica resumiu-se à encontrar no interior da peça a atmosfera propagandística que lhe retirava maiores qualidades cênicas:

Apesar de tantas objeções, *Arena conta Zumbi* é um espetáculo agressivo e inteligente. Lamentamos que tenha tão pouca confiança naquilo que talvez os autores classifiquem como razão fria. Afinal de contas, Brecht e Sartre, para tomar dois exemplos célebres, são autores revolucionários pelo conteúdo objetivo de seus pensamentos ou pela comoção generalizada que criam no palco? *Arena conta Zumbi* lembra frequentemente um comício cantado e dançado: um

³²¹ CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988, p. 76.

³²² SCHWARZ, Roberto. *Ibidem*.

³²³ PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 67.

frenesi de movimentos, de rumor, com muito poucas perspectivas realmente novas³²⁴.

Dentre vários outros aspectos, o que incomodara Décio era, portanto, as incongruências existentes entre a sintonia e o descolamento das questões propostas por *Arena conta Zumbi*. Se por um lado a percepção de Guarnieri e Boal repercutiu em um texto voltado para questões e correntes estéticas atuais, por outro lado, o tom propagandístico pecava em não tomar consciência da derrota sofrida pela esquerda em 1964, ou seja: mantinha-se no discurso ideológico e utópico da luta que ainda estava por ser vencida e que os episódios recentes da história nacional eram, antes de tudo, uma fase a ser superada. O povo, portanto, sairia vitorioso da sua batalha contra os opressores. Daí, o tom voltado para o apelo, para a convocação e, sem alguma dose de exagero, do idealismo daqueles que ainda não haviam percebido que o país tomava novos rumos. Se de alguma maneira Boal e Guarnieri executavam uma crítica interna contra a esquerda, a convicção vitória parecia intacta, criando certo displicêncio de olhar sobre a época. O componente residual é o acolhimento dos oprimidos e derrotados sem, contudo, lançar-lhes propostas de resolução de seus problemas³²⁵. Dito de outra maneira, apesar de todos os defeitos que se apresentam em *Arena conta Zumbi*, aquele que mereceu maior atenção de Décio é seu problema de ordem histórica: a incapacidade de dialogar com o momento em que vive de forma direta, lançando mão de ideias e propostas fora de lugar e de seu tempo histórico.

Se todos esses problemas repercutiram de forma negativa em *Arena conta Zumbi*, os mesmos apontamentos servem – embora pareça paradoxal – como base para a boa recepção de *Arena conta Tiradentes*. O fato histórico, mesmo ponto de partida da peça anterior, é visto agora como um acerto pelo Teatro de Arena. Desta vez, a história do Alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, é entendido como o espaço de narrativa eficiente para as propostas de Boal e Guarnieri. Se os elementos que anteriormente pareciam desconexos e mal organizados, foram o fator do erro em *Arena conta Zumbi*, em *Arena Conta Tiradentes*, eles são resgatados como destaques para a peça:

O seu método é o anacronismo, a extração do passado para o presente, mas com um fio bem marcado: livrar o enredo da sua limitada circunstância histórica, dar-lhe amplitude e generalidade, projetá-lo para fora de seu tempo, conferir-lhe o cunho exemplar de

³²⁴ Ibidem., p. 68

³²⁵ CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988, p. 76.

uma fábula de todas as épocas – inclusive e evidentemente, a nossa³²⁶.

Em relação ao método utilizado nos dois espetáculos da companhia, os apontamentos são esclarecedores:

Tudo isso pode parecer complicado e difícil no papel; no palco, funciona com simplicidade e sem rebuscamientos intelectuais. São invenções que têm uma longa ascendência teórica, derivando de Meyerhold e Piscator, e Brecht, mas que, reformuladas, passaram a ter uma nova fisionomia. É o mesmo processo de *Arena conta Zumbi*, porém ordenado, disciplinado, organizado em sistema. Tanto o texto quanto a direção de Boal – é difícil dissociar uma coisa de outra – recortam-se com grande nitidez. Sem o empastamento, a confusão em cena, o emocionalismo descabelado do espetáculo anterior³²⁷

Em *Arena conta Tiradentes*, a constatação de Décio afirma ser a peça realista. Sem engano, realista não pelo seu estilo ou pela poética dos gêneros utilizada em sua composição, mas por encarar a realidade com as devidas reflexões sobre o presente na qual ela se encontra, embora para isso – e devido às circunstâncias – o veículo seja o resgate metafórico do passado para dialogar-se com o presente. O elemento de realidade que agrada a Décio é, portanto, a profunda crítica e a autocrítica que o Arena realiza no espetáculo. A compaixão pelos oprimidos desaparece e, em seu lugar, é apresentado o reconhecimento da derrota da esquerda face à implantação da ditadura militar que, a essa altura, – a peça é encenada em 1967 – demonstra cada vez mais a intensificação de suas ações na sociedade:

Daí essa combinação rara de ardor e espírito crítico que dá ao espetáculo o seu ponto exato de equilíbrio. Trata-se de uma peça realista, no melhor sentido da palavra, não no de apegar-se à verossimilhança exteriores, como fizeram os naturalistas, mas no de referir-se à realidade, remetendo aos espectadores à única realidade que conta para nós: a realidade humana³²⁸.

Décio deixa subentendido que, pela história de Tiradentes, foi possível o diálogo mais eficiente com a realidade nacional em um momento em que o sonho do golpe passageiro parecia se distanciar cada vez mais da população. Nesse sentido, ao aludir à Inconfidência Mineira, foi possível estabelecer em que medida os aspectos e as contingências de uma revolução que poderia ter sido mas não foi. A morte da ideologia – ou a morte de *uma* ideologia específica – reavalia o papel do herói

³²⁶ PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 168.

³²⁷ Ibidem, p. 170

³²⁸ Ibidem., p. 171.

nacional e das causas revolucionárias que se esvaíram na luta contra o inimigo externo mas que, sobretudo, explicita as limitações internas para a sua realização. A um só golpe, a esquerda reconhecia seus erros: a eliminação da população do projeto revolucionário, a compaixão, o idealismo dos derrotados e, ainda mais crucial, o papel do intelectual nesse interim. Todas essas questões foram enxergadas por Décio no espetáculo:

A culpa pelo insucesso da Inconfidência Mineira é jogada sobre o clero e sobre os escritores quando o malogro ao que nos consta foi geral, de militares e de ativistas e juristas contemplativos. O que Boal e Guarnieri parecem não desculpar nos árcades mineiros (fora uma incompreensão dos valores literários do arcadismo, já distantes da sensibilidade moderna) é fazerem versos no momento de fazerem revolução. Não haverá por acaso nestas recriminações, por parte dos autores, um sentido inconsciente de autopunição, o resultado daquele sentimento de culpa típico do intelectual de nossa época, que não perdoa a própria atividade literária e artística em face da fome e da miséria de milhões de homens? É o que poderíamos chamar de complexo de Nero: medo de ficar tocando violino enquanto Roma arde³²⁹.

Arena conta Tiradentes, na visão do crítico, é uma pela bem-feita não somente por suas qualidades estéticas mistas, entre a farsa e o burlesco, ou por suas competências enquanto musical: o que agrada à Décio é também a sintonia com o seu tempo, a capacidade de produzir a reflexão sobre o papel que a esquerda ocupava no país e o reconhecimento de seu fracasso. Mediante essa leitura, a peça haveria encontrado mecanismos efetivos para realizar uma crítica também efetiva sobre o papel político do intelectual frente à resistência ao regime militar e sua condução do movimento revolucionário. O movimento fracassa pelos mesmos motivos que os inconfidentes: ausência da participação popular, as alianças mal-sucedidas com uma pequena burguesia urbana e o ideário do intelectual que, perdido em seus sonhos, não partiu para a realização revolucionária:

Quem tem propriedades, alguma coisa de seu a perder, não pode confiar em loucos como Tiradentes; Melhor a tirania do que a desordem, as injustiças atuais que o destino incerto. Outros – os intelectuais – perdem-se pelo amor às belas palavras, às abstrações filosóficas ou jurídicas, tecem planos para as universidades que irão construir, discutem a divisa que deverá figurar na bandeira da jovem nação, estabelecem leis para a república que se vai proclamar – mas esquecem de proclamá-la efetivamente. [...] O que Boal e Guarnieri fazem é o processo do idealismo político, do pensamento desligado da ação – mas com uma lágrima verdadeira depositada no túmulo

³²⁹ Idem.

desse herói legitimamente revolucionário (o único da Inconfidência) que foi Tiradentes³³⁰.

Via de regra, uma possível interlocução pode ser realizada entre *Arena conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*. Em ambas, devia ao próprio local de origem do Teatro de Arena e de seus integrantes, o forte componente político é uma das marcas de destaque na elaboração de seus textos dramáticos. Porém a distinção realizada entre esse elemento nas duas encenações é relativizado por Décio de Almeida Prado, no qual a segundo produz um efeito dramático superior à primeira. Uma resposta para esse deslocamento de interpretação pode ser encontrado no interior das próprias críticas produzidas pelo autor: as mediações entre arte e política só são acatadas como válidas para Décio à medida que a primeira se vale da segunda enquanto material temático, ou seja, enquanto componente necessário para a estruturação da narrativa concernente aos elementos interna da obra e do espetáculo. Quando ocorre o movimento inverso – a política servindo-se da arte como meio de propagação de ideologias –, Décio passa a enxergar o empobrecimento da arte, uma vez que esta existe em função de elementos externos a ela. Deste modo, o que o crítico defende é, em si mesmo, os aspectos condizentes com uma visão que demarca a autonomia da obra de arte. Em diversos momentos, tal posicionamento é reafirmado em suas críticas. Em *Arena conta Tiradentes*, a questão é delimitada da seguinte maneira:

Bons olhos para ver como os homens agem, bons ouvidos para escutar o que eles dizem habitualmente, justificando-se perante a si mesmos ou perante os outros, são as qualidades próprias da peça. *O que é outra maneira de dizer que ela vale por si mesma, como obra de arte autônoma, e não apenas como um veículo de ideias políticas*³³¹. (grifo nosso)

Diante do argumento, a defesa da autonomia da obra de arte assinalada levanta os aspectos que se fizeram presentes nas análises de Décio de Almeida Prado. O teatro, como é sugerido, não deve ser nada além dele mesmo, concentrado em sua essência e em suas particularidades. Como já discutido ao longo do trabalho, fica-se subtendido as linhas mestras que orientaram as concepções teatrais do crítico que, embora tenham sofrido diversas alterações, inclusão de novas perspectivas e leituras, a rigor manteve uma estrutura fundamental para a análise dos espetáculos. O que distingue o bom

³³⁰ PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 168.

³³¹ Ibidem., p. 169.

espetáculo, assim como o bom texto, é a maneira pela qual se aborda o tema, ou seja, *a forma pela qual* o tema é materializado, quer seja pelo drama, quer seja pela cena. É nessa relação dialética que a possibilidade política apresenta-se como tema que cobra nos limites de sua atualização as relações com a forma. A crítica realizada volta-se para a objeção da concepção estética pautada por um viés marxista ortodoxo, em que a arte torna-se meramente o viés de difusão de ideologias. O caráter político encontra-se no interior da forma, ou seja, quando sucinta discussões que em si tendem às questões políticas e não devido à exterioridade das intenções projetadas no objeto artístico. A autonomia da obra de arte para Décio encaminha-se para concepções muito próximas às questões levantadas por Marcuse na sua defesa de uma obra autônoma, principalmente no que diz respeito aos aspectos políticos:

A minha crítica dessa ortodoxia baseia-se na teoria marxista, na medida em que esta também encara a arte no contexto das relações sociais e atribui à arte uma função política e um potencial político. Mas, ao contrário dos estetas marxistas ortodoxos, vejo o potencial político da arte na própria arte, como qualidade da forma estética. Além disso, defendo que, em virtude da sua forma estética, a arte é absolutamente autônoma perante as suas relações sociais. A arte protesta contra essas relações na medida em que as *transcede*. Nesta transcendência, rompe com a consciência dominante e revoluciona a experiência³³².

Embora não seja possível afirmar que os encaminhamentos de Décio de Almeida Prado valeram-se das leituras sobre a dimensão estética contida nos textos de Marcuse, é pertinente o exemplo destacado acima para situar seus posicionamentos, principalmente quando examinados a partir das afirmações que o crítico realiza sobre os espetáculos produzidos pelo Teatro de Arena. Sobretudo porque, para Décio (assim como em Marcuse), a possibilidade de valoração e distinção das obras de arte é um dado concreto na realidade. Nas palavras de Marcuse,

Considero “autênticas” ou “grandes” as obras que satisfaçam os critérios estéticos previamente definidos como constitutivos da arte “autêntica” ou “grande arte”. Como argumento, diria que, ao longo da história da arte, apesar de todos os critérios se transformarem, permanece fixa uma valoração, que não só nos permite distinguir em literatura “alta” e “trivial”, ópera e opereta, comédia e farsa, como também, no interior dos gêneros, entre boa e má arte. Há uma diferença qualitativa demonstrável entre as comédias de Shakespeare e as Comédias da Restauração, entre os poemas de

³³² MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Trad. Maria Elisabete Costa. Porto: Edições 70, 1977, p. 9.

Goethe e dos de Schiller, entre a *Comédie Humaine* de Balzac e o *Rougon-Macquart* de Zola³³³.

Considerando essa hipótese, ficam evidentes os motivos pelos quais há na crítica de Décio a rejeição por determinados caminhos estéticos que, segundo suas formulações sobre a ideia de arte, permitem a validação de determinadas encenações em detrimento de outras consideradas inadequadas ou insuficientes segundo os critérios de análise utilizados. Notoriamente, as reinvindicações do crítico assumiram, desde o início de sua atuação, o viés interpretativo marcado pelo privilégio da dramaturgia, o que o levou em diversos momentos a organizar suas reflexões em torno desse elemento.

A importância central dada ao texto evidencia, portanto, a singularidade que encontra na forma de apresentação das temáticas o seu potencial transformador, revolucionário ou, nos termos até aqui explorados, moderno. O grau de modernidade posto enquanto critério de validação por Décio de Almeida Prado está, nesse sentido, vinculado à questão da forma enquanto portadora da modernidade, residindo aí sua verdadeira ruptura e o seu caráter revolucionário. Ampliado para o campo da encenação, essa concepção permitiu ao crítico articular as vicissitudes da relação texto/cena, no qual caberia ao segundo elemento evidenciar o primeiro, dado a primazia da dramaturgia na hierarquia interna do fenômeno teatral. A encenação – também encarada como portadora da modernidade – estabelece sua importância a partir de sua capacidade de catalisar as intenções do dramaturgo de acordo principalmente com a atualização cênica mediante o diálogo com as vanguardas no campo da arte. O potencial político expresso no teatro tal qual a concepção de Décio repercute na amplitude das dimensões contidas no texto, o *locus* por excelência dos limites de ruptura estética e política. Retomando as afirmações de Marcuse, as palavras do teórico parecem confirmar o espírito contido no crítico brasileiro:

Esta tese implica que a literatura não é revolucionária por ser escrita para a classe trabalhadora ou para a “revolução”. Se tem algum sentido falar em arte revolucionária, então só se pode fazê-lo em referência à própria obra de arte, como forma que deveio conteúdo. O potencial político baseia-se apenas na sua própria dimensão estética. A sua relação com a *práxis* é inexoravelmente indireta, mediadora e frustrante. Quando mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcedentes da mudança. Neste sentido, pode haver

³³³ Ibidem., p. 10.

mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire e de Rimbaud do que nas peças didáticas de Brecht³³⁴.

Os limites dessa interpretação no campo teatral encontraram seus limites na crítica de Décio de Almeida Prado mediante a análise de *O Rei da Vela*, texto encenado em 1968 pelo Teatro Oficina sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. Se as intencionalidades presentes no Teatro de Arena anteviam a possibilidade de resistência democrática e reação ao governo militar, a implementação do Ato Institucional Número 5 (AI-5) naquele ano significou a suspensão da esperança contida nas iniciativas artísticas que se desenvolviam no país após 1964. A institucionalização da censura, a intensificação da repressão e a perseguição da oposição ao regime minaram expressivamente a comunidade artística, cobrando, a partir daquele momento, outros caminhos para a ação.

Nesse espaço marcado por contradições e resistências, o resgate da peça escrita por Oswald de Andrade, em 1933, ocupa um lugar paradigmático na atuação crítica de Décio de Almeida Prado. Em primeiro lugar, por testar as validades do modelo de crítica construído pelo autor em sua carreira. Em segundo lugar, por expor a transição para uma nova forma de teatro que, via de regra, distanciava-se das experiências anteriores, sobretudo em relação às concepções cênicas do fenômeno teatral. E, por fim, por colocar em suspenso a própria ideia de teatro ao relativizar a sua essência e sua função social.

Talvez por esse motivo, a crítica elaborada por Décio sobre o espetáculo dá-se de maneira diversa de seus escritos anteriores. Deixado de lado a tradicional apresentação do texto teatral, o que é evidenciado em *O rei da vela* é uma espécie de balanço histórico do teatro brasileiro, estabelecendo uma linha de progressão das atividades rumo ao processo de modernização. Diante dessa perspectiva, Décio assinala que o texto de Oswald de Andrade é uma bomba de retardamento, ou seja, algo que apenas três décadas depois de sua escritura realizou o seu efeito. A demarcação das épocas presentes no teatro nacional é especialmente ressaltada, a começar pelo período que circunscreveu a geração modernista de 1922: “[...] o engraçado é que *O rei da vela*, na época em que foi escrita, parecia passadista e retardatária às gerações mais jovens. A década literária de 20, dominada por São

³³⁴ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Trad. Maria Elisabete Costa. Porto: Edições 70, 1977, p. 11.

Paulo, fora iconoclasta, lúdica, com alguma coisa de irresponsável e farsesca³³⁵. O comentário, na tentativa de síntese de um período, tenta explicar os motivos pelos quais o texto não teria alcançado o impacto e o germe da modernidade em sua época, devido àquilo que Décio entenderá com anacrônico ou como a perda de sua “contemporaneidade”, devido ao seu caráter ultrapassado. Isto porque, no desenrolar das temáticas relativas à década de 30, o que se viu no panorama da literatura foi o deslocamento da temática modernista para o campo do regionalismo, integrando dessa forma as preocupações sociais à busca pela identidade nacional:

O realismo romântico de Jorge Amado, com seus operários ou camponeses politizados, a visão social da decadência de uma classe de José Lins do Rêgo, a secura e a exatidão da prosa de Graciliano Ramos, o fervor, a tensão contida dos poemas políticos de Carlos Drummond de Andrade, tinham aparentemente tornado obsoletos quaisquer exercícios mais ou menos estetizantes, mais ou menos surrealistas, como as de *O Rei da Vela*³³⁶.

O cuidado em situar historicamente o percurso do texto, algo raramente explorado em outras críticas, surge com o intuito de demarcar os processos pelos quais *O rei da vela* articulava o discurso em sintonia com as vertentes marxistas que, anteriores a Sartre e a Fidel Castro, já animavam o espírito revolucionário – não aquele ligado à revolução, mas à crítica aos setores da burguesia – de Oswald ao anunciar o necrológio e o epitáfio da burguesia³³⁷.

A relação presente/passoado surge para Décio ao reconhecer em Oswald a presença das críticas que perduraram até a década de 60, possibilitando aos artistas do Teatro Oficina perceberem a continuidade dos problemas enfrentados no Brasil e que praticamente não haviam se alterado. O alvo de Oswald não era em si o capitalismo, mas a própria burguesia tacanha e retrógrada do país. A crítica interna expunha a partir de dentro da própria classe social seus problemas, ridicularizando assim o provincianismo das elites locais: “antiburguês, na medida que atacava a burguesia por dentro, nas suas maneiras de viver, nos seus hábitos mentais. A economia, de resto, só passou a lhe interessá-lo a partir de 30³³⁸”. Se anteriormente o teatro militante passava pela convocação da população frente à luta pela liberdade e pelo fim da desigualdade, o que se via em cena era, por outro lado, a exposição das facetas mais indigestas de

³³⁵ PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 221.

³³⁶ Idem.

³³⁷ PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 223 .

³³⁸Idem.

uma burguesia decadente, primaria, ávida pela acomodação de seus interesses era ridicularizada por Oswald e intensificada por José Celso em sua direção do espetáculo.

Progressivamente, todos os elementos que compõem o quadro das temáticas relacionadas à estruturação da modernidade são pontuadas por Décio. Após enxergar a latência de um marxismo, a dimensão psicanalítica e sexual são retomadas como mais um indício dos temas modernos encontrados na peça. Se o alvo de Oswald ainda não era efetivamente o capitalismo, o ataque à burguesia consistia em expor as suas mazelas interiores:

A arma de que dispunha era a sexualidade. A sua vida era um constante escândalo público, porque ele sempre trocou de mulheres em público, ruidosamente, numa época em que ninguém o fazia, nunca aceitando a solução burguesa da esposa oficial e permanentemente ao lado das amantes sucessivas e clandestinas. Oswald teve muitos desfeitos, mas não o desfeito por excelência da burguesia: a hipocrisia. E talvez seja este falar às claras, este ir até o fundo dos sentimentos e das palavras, esta falta de peias, juntamente com a preocupação erótica, que o tornem de novo tão atual. E aqui reaparecem, triunfantes, a sua alegria feroz, o seu sarcasmo anárquico³³⁹.

Por fim, Décio salienta as semelhanças entre da década de 20 e a década de 60, estabelecendo nos dois momentos históricos o abandono da peça bem-feita, e a retomada do irracionalismo e dos *happenings*, das peças improvisadas e o eu lírico como forma de explosão da violência. Circunstancialmente, Décio elabora um panorama que apresenta ao leitor o quão atual o texto de Oswald de Andrade apresenta-se para a geração do Teatro de Oficina, buscando, por meio de sobreposições de questões comuns às duas épocas, a semelhança entre os dois períodos. A menção à juventude dos anos 60, recoberta por questões que em si propunham a demolição de todo tipo de convenção, soam como um dos motivos pelos quais a encenação de José Celso tende à assimilação, uma vez que a peça se apresenta para essa juventude como estranhamente contemporânea³⁴⁰.

Do ponto de vista da encenação, Décio ressalta a inventividade de José Celso, exprimindo a capacidade de, no campo da materialização do texto de Oswald, realizar um espetáculo analítico, incorporando a ele traços de identidade e originalidade. A

³³⁹ Idem.

³⁴⁰ PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 223.

primeira grande menção recai sobre a potencialização da sexualidade na peça, intensificada no plano do espetáculo pelo encenador. Décio afirma que o encenador conseguiu inserir em sua montagem uma carga sexual ainda maior do que aquela anteriormente contida no texto³⁴¹. Por outro lado, há a análise da multiplicidade de recursos em cena, criando um caleidoscópio de referências que não se limita a um viés definido, colocando, em cada ato, diversos elementos que, em seus contrastes, promovem uma o impacto causado no público:

A direção de José Celso, barroca, carregada, antes analítica do que sintética, talvez com sacrifício do ritmo, do *racourci* típico da caricatura e da escrita oswaldiana, é singularmente penetrante, inventiva, imaginosa, picaresca, quanto aos detalhes, auxiliada poderosamente, nessa mesma direção, pelos cenários e figurinos de Hélio Eichbauer. O expressionismo grotesco do primeiro ato, alicerçado sobre metáforas de circo (a entrada na pista, a pantomima, a jaula dos animais ferozes, o domador, tem alguns instantes de altíssima dramaticidade (a invasão dos devedores de relapsos) e de altíssima poesia (a litania sobre as velas de sebo)³⁴².

No entanto, é na análise do terceiro ato que Décio de Almeida Prado oferece ao leitor sugestões sobre os caminhos pelos quais enxergou a encenação de *O rei da vela*. Ao averiguar a insuficiência da utilização da ópera enquanto recurso estrutural, o crítico salienta dois importantes aspectos: o distanciamento do diretor em relação ao texto e a sua aproximação com o cinema, principalmente na figura de Glauber Rocha. Nas palavras do autor,

O terceiro ato é menos convincente, da peça e dos espetáculo. A alusão à ópera parece ter sido criada apenas por simetria [...], introduzindo uma nota de paródia que nos parece alheia ao texto; a influência já não é de Oswald de Andrade mas de Glauber Rocha – o anti-Oswald por definição³⁴³.

Com efeito, as influências de Glauber Rocha foram indicadas pelo próprio diretor no programa do espetáculo, iluminando as apropriações que o teatro realizava a partir de outros locais de produção artística. Para além desse debate, ricamente explorado por outros historiadores³⁴⁴, chama atenção a postura de Décio em

³⁴¹ Ibidem., 224.

³⁴² Ibidem., 225.

³⁴³ Ibidem., p. 226.

³⁴⁴ Cf. MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina, Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982; PATRIOTA, Rosangela. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética. *Revista Novo mundo*. Disponível em: <<https://nuevomundo.revues.org/1528?lang=pt>> Acesso em: 20 mar. 2017.

apresentar o distanciamento de José Celso em relação àquilo que é interpretado como inerente ao texto teatral, ou seja: o abandono do privilégio da dramaturgia e a opção pela intensificação da encenação. O uso de diversas correntes estéticas na concepção do espetáculo – algo que marcaria a bricolagem entre o particular e o universal na estética tropicalista – emerge como o esfacelamento do texto como o portador de um significado único, reconhecendo dessa maneira o papel central do encenador. Esse deslocamento, somado às novas correntes teatrais que pouco a pouco encontravam espaços na cena brasileira, anunciava em seu bojo mudanças significativas na concepção teatral. Dentre as mais significativas, destacavam-se: o abandono do espetáculo politizado à maneira realizada pelo Teatro de Arena; o progressivo fim da valorização do texto em detrimento dos demais aspectos da encenação; a crescente importância dada ao encenador; a inserção drástica da interação entre público e espetáculo; a implosão das correntes estéticas que até então orientavam as interpretações sobre a modernidade nos palcos teatrais e, por fim, a ruptura com o projeto modernizador do teatro nacional que se instituía desde os anos 40 no Brasil. Especialmente na encenação de *O rei da vela*, há de se destacar ainda outro ponto: as possibilidades políticas contidas na encenação e não mais no texto propriamente dito. Esse caráter, portanto, aponta para a credibilidade e mérito do encenador e não mais do texto como a única fonte de debate. As implicações desse fato ao longo dos anos seguintes serão inúmeras e como analisadas posteriormente, levarão a um entrechoque entre as antigas premissas teatrais e o novo panorama em construção.

Com efeito, a partir acirramento da censura a partir de 1968, a contingência encontrada no país demonstrava as dificuldades de continuidade das discussões políticas que ocupavam os palcos, forçando as transformações que operavam no teatro desde o fim dos anos 50, em que ainda era possível a aproximação entre os debates políticos e uma dramaturgia declaradamente comprometida esse ideário. Embora o teatro politizado não tenha desaparecido – a sua vocação para a resistência democrática demonstra a vivacidade de sua atuação crítica –, é inegável que os rumos assumidos pela classe teatral tenham se modificado nesse percurso. Nesses termos, as investidas promovidas pelo Teatro Oficina demonstram um novo caminho para o teatro nacional e, sobretudo, para as dimensões críticas que passam a fazer parte de um complexo mais abrangente, incorporando à encenação – e à atualização crítica da dramaturgia existente – novos padrões para o reconhecimento da modernidade nos afazeres teatrais.

Sintomaticamente, essas constatações foram apresentadas por Décio em outra crítica, referente à *Viúva porém honesta*, texto escrito por Nelson Rodrigues, em 1957. O comentário deixa claro a compreensão do crítico sobre os novos rumos que o teatro tomava:

O teatro moderno, propício às “obras abertas” definidas por Umberto Eco, tem-se preocupado crescentemente com o envolvimento e a participação do público no espetáculo. Se o caminho é esse – e quando a mocidade ordena os mais velhos estão sempre prontos a obedecer com a submissão característica pela idade – por que não se fazer então um *happening* que seja verdadeiramente um *happening*, com a sua margem de acaso, de imprevisível com a sua corajosa abertura para o desvario surrealista³⁴⁵?

Na continuidade do texto, as críticas versam sobre a diferenciação entre o teatro de bom gosto e o de mau gosto, no sentido de realização do espetáculo não mais condicionado pela apreciação, mas pelo choque que ele pode causar. Os comentários são ainda mais duros:

Não estamos falando em nome do bom gosto, entidade estética já falecida e que a peça tem a esperteza de atacar de antemão, mas, na medida do possível, em nome do mau gosto engraçado, do mau gosto original, do mau gosto criador. Porque a simples abolição do bom gosto não elimina infelizmente os problemas estéticos. O mau gosto, o cafonismo, o tropicalismo, ou o nome que se deseje dar, poderá muito bem ser uma escola ou uma categoria estética, tão boa ou tão má quanto qualquer outra, mas não um álibi, uma fuga às dificuldades, um para-raios protetor contra as fulminações da crítica. Em princípio, realizar artisticamente uma obra de mau gosto é tão trabalhoso, requer tanta imaginação, como realizar uma obra do mais impecável bom gosto³⁴⁶.

Ao final, Décio reafirma os limites da chamado “teatro de arte”, e coloca em xeque se a encenação do texto de Nelson Rodrigues representa de fato aquilo que possa ser chamado de teatro. Nas impressões do autor, montagem de Líbero Rípoli Filho não merece tal esse título, aproximando-se muito mais de uma sessão de psicanálise paga pelo público e não pelos pacientes³⁴⁷. A condução do espetáculo, sob tal averiguação deixava de lado a teatralidade e encaminhava para outros locais, o que levou à veemente crítica da montagem.

³⁴⁵ PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 247.

³⁴⁶ Ibidem., p. 248.

³⁴⁷ Ibidem., 249.

Os extensos excertos destacados cumprem uma função pontual: é possível reconhecer nas palavras de Décio a fragmentação das unidades que até o momento apresentavam-se como guias mais ou menos estáveis para a elaboração dos espetáculos, bem como para a realização das críticas teatrais. A incorporação de novas referências e novos pressupostos para o teatro realizaram um profundo abalo das certezas que moviam a comunidade artística, estilhaçando as antigas unidades usadas como baliza para as produções. Sob esse ponto de vista, os comentários realizados por Décio deixam transparecer não apenas suas convicções sobre o teatro, mas também o reconhecimento de que havia em curso o surgimento de novas maneiras de se encarar o fenômeno teatral em uma época em que o pretenso progresso em direção ao alcance do ápice da modernidade havia se perdido em meio a tantas possibilidades vislumbradas no palco. Historicamente, a encenação de *O rei da vela* parecia corresponder ao início e o fim de ciclos que, diante da experiência extremista proposta por José Celso, abalaram a experiência teatral nacional. A radicalização dos palcos, da atuação do encenador anunciam o fim de um projeto artístico moderno que conseguira até o período aglutinar os interesses que envolviam todos os envolvidos nas práticas teatrais.

Seguindo essa trilha investigativa, torna-se compreensível alguns aspectos das indagações propostas pro Décio de Almeida Prado. Para a sua geração, muito próxima e notoriamente atuante no processo de desenvolvimento teatral, o desvio do teatro para infinitos caminhos de materialização significava em grande medida a ruptura com um projeto gestado dentro de locais sociais bem definidos. O diálogo entre a crítica e os espetáculos obedeciam à rotina de desenvolvimento de um projeto de modernização que grosso modo criticava o teatro mas, ao mesmo tempo, apadrinhava as iniciativas que tinham por vim a proteção e a manutenção das atividades artísticas no país. Sob esse olhar, à medida que os espetáculos passam a desafiar os antigos esteios estéticos e passam a se projetar para novos horizontes de expectativas, ocorre o desencontro das projeções que, em virtude da natureza crítica e dos questionamentos postos à época, proclamam a independência e a autonomia da arte em relação à própria crítica. A ideia de progresso linear, de continuidade e superação das etapas na modernização teatral são diluídas e, em seu lugar, o variável, o fragmentário, o transitório e a recusa de diretrizes que operavam por meio de uma visão sobre o *continuum* das experiências cênicas desaparecem, cedendo lugar para o campo infinito das possibilidades estéticas da dramaturgia e da encenação.

Nesse sentido, a fragmentação conceitual acerca das possibilidades do teatro o elevaram a outro patamar, definido por Rosangela Patriota como o fim dos grandes temas e a ideia de abrangência³⁴⁸. Concordando com a autora, o que se viu foi a ampliação de perspectivas que, somadas às experiências anteriores, produziam uma cena teatral multifacetada e que em absoluto significou o fim dos debates políticos ou o desenvolvimento de novos trabalhos. Na verdade, o que ocorreu foi a reestruturação do teatro que, à sua maneira, mantinha o diálogo com o seu tempo, assimilando em seu interior as discussões em voga e incorporando a elas os temas e os problemas nacionais:

[...] Aqueles que ingressavam, naquele momento, na profissão, fizeram-no por diferentes motivações: fosse pelas escolas de teatro, pelas perspectivas profissionais e culturais de atuação, fosse pela busca de espaços de sociabilidade, entre outras tantas. Com isso, os palcos passaram a acolher temas e questões que diziam respeito aos mais jovens, ou seja, às suas vivências, e expectativas, diante do arbítrio político, adquiriram dimensões artísticas³⁴⁹.

O exame da historiografia sobre os espetáculos produzidos ao longo da década de 70 comprova a profusão de dramaturgos, atores, encenadores, enfim, de toda uma nova geração de homens de teatro que se constituía no Brasil³⁵⁰. Todavia, se tanto o Teatro de Arena quanto o Teatro Oficina encerraram suas atividades quase concomitantemente devido à problemas com o regime militar, a atividade teatral buscou por vias diversas o debate acerca da resistência democrática e, ao lado disso, novas fronteiras foram desafiadas nos palcos nacionais, demonstrando a vivacidade da atividade no país.

Como já afirmado de antemão, é nesse momento que Décio de Almeida Prado abandona a crítica teatral, episódio marcado pela reação da classe teatral ao posicionamento do jornal *O Estado de São Paulo* sobre a censura que as encenações vinham sofrendo em São Paulo. Portanto, a partir de 1968, há a ausência das análises do crítico sobre as transformações que ocorriam nos palcos à época. A partir desse momento, Décio passa a dedicar-se quase exclusivamente à atividade acadêmica e suas pesquisas se voltam para o campo da historiografia, empreendendo novos esforços para a compreensão do teatro nacional, porém sob nova tutela. Em absoluto, isso significou seu distanciamento das análises sobre as encenações em seu tempo,

³⁴⁸ GUINSBURG, Jacó.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 175.

³⁴⁹ Ibidem., p. 80-181

³⁵⁰ Idem.

mas, antes de tudo, uma mudança de paradigma: o teatro passa a ser enxergado em sua vertente mais ampla, na tentativa de conciliação entre seu processo de desenvolvimento e as questões que diziam respeito à realidade nacional. Justamente por esse motivo, os diálogos estabelecidos entre o teatro produzido a partir dos anos 70, no Brasil, serão analisados mediante a historiografia produzida por Décio de Almeida Prado e, na ausência de suas críticas sobre o período, a análise de suas perspectivas sobre a história do teatro servirão como balizas para a compreensão de suas orientações e conclusões sobre os rumos do teatro moderno no país. Nesse sentido, as transições entre o discurso da crítica e o da historiografia permitirão a análise e a compreensão dos problemas, dos limites e das possibilidades contidas no discurso do crítico sobre a questão da modernidade nos palcos nacionais. Esse será, portanto, o assunto do próximo capítulo, sob o qual nossos esforços interpretativos deter-se-ão a partir desse momento.

Capítulo III:
Uma historiografia para a modernidade: *O Teatro Brasileiro*
Moderno

I. Transições entre o discurso crítico e o historiográfico

Examinar a produção historiográfica de Décio de Almeida Prado requer, antes de tudo, algumas considerações iniciais, sobretudo sobre o caráter distinto das obras que formam o extenso compêndio de suas pesquisas sobre o teatro brasileiro. Em parte, pela própria natureza do autor: como abordar sistematicamente o conjunto de escritos que, a certa altura, tem como documentos históricos a própria experiência como base para a consulta do passado? Em outros termos, como deter-se sobre a organização de uma urdidura própria da história na qual a documentação para a pesquisa é constituída – em sua quase totalidade – pelas críticas teatrais que foram escritas pelo próprio historiador?

Se em um primeiro momento essas questões podem antever um empecilho, ao longo de nossa análise, essa intersecção será fundamental, pois suscitará aquilo que pretendemos obter enquanto a marca de nossa pesquisa: em que medida a transição de um espaço de reflexão (o da crítica) para outro (o da historiografia) permite, em sua abordagem, perceber o movimento que denota as intencionalidades de um autor? No caso específico de Décio de Almeida Prado, de que maneira as transições da crítica para a historiografia do teatro promoveu a legitimação de suas escolhas e julgamentos? Tais indagações ganham corpo quando pensadas a partir das aproximações e distanciamentos existentes entre os dois campos de atuação. Primeiramente, a distinção da natureza da crítica e da historiografia cobram-lhe ferramentas teórico-metodológicas condizentes com o labor específico do qual se valem para sua materialização. A primeira, ao trabalhar com o imediatismo da encenação, exige de seu interlocutor privilegiado a análise que englobe uma série de preocupações, tais como informação, formação (de um público), juízo estético, reflexão literária e, não menos importante, a faculdade do gosto. Assim como já abordado anteriormente, a tarefa do crítico está inevitavelmente associada às marcas do seu tempo, no qual se desenvolve a elaboração de uma estética da recepção que, de imediato, dialoga com a dialética existente entre sujeito e obra de arte em seu contexto histórico. Retomando as considerações realizadas por Jauss,

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se

apresentem as questões para quais o texto constituiu uma resposta e que descontine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte – em geral aplicadas inconscientemente – e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito da época. Além disso traz à luz a diferença hermenêutica entre compreensão passada e a presente de uma obra, dá a reconhecer a história de sua recepção – que intermedeia ambas as posições – e coloca em questão, como um dogma platonizante da metafísica filológica, a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete³⁵¹

Mediante nossas intencionalidades, a recuperação das críticas realizadas por Décio de Almeida Prado obedecem ao itinerário que – atrelado ao afã da modernização do teatro e, consequentemente, de sua crítica – gerou o eixo centralizador sobre o das produções teatrais durante o período em que o crítico esteve atuante. Primeiro em *Clima* (momento no qual há a formação de uma identidade na urdidura da crítica) e, posteriormente, no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*. Legitimada sua postura, as críticas passam a desempenhar um novo papel, então delimitado por outras questões, como a da formação do público consumidor de cultura.

Sob esse viés, crítica e crítico são agentes e documentos históricos, sendo passíveis, portanto, de historicidade. A consequência dessa atribuição imprime sentidos e intenções localizáveis que, à luz do presente, permitem a estruturação de uma linha mestra de raciocínio, revelando-se, posteriormente, eficaz na determinação do peso que as reflexões oriundas da experimentação imediata de uma obra artística adquirem ao longo do processo histórico³⁵². Por esse viés, a crítica teatral é capaz, em longo prazo, de promover a ligação entre o presente e as singularidades de um recorte

³⁵¹ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994, p. 32.

³⁵² Nos convém acentuar a afirmação de Sábato Magaldi: “É muito difícil separarmos aquilo que é um valor circunstancial daquilo que é um valor permanente, que nem existe muito. Nós temos que convir, quando examinamos o teatro grego, que o câmbio dos trágicos gregos variou muito com a época. [...] Essa mudança de valores é inerente às necessidades de cada geração, é nos temos que entender que, assim como os valores são passíveis de discussão a cada geração, os valores críticos se modificam. Uma obra não existe isolada. Uma peça de Shakespeare é ela mesma e mais tudo o que se escreveu sobre ela. Hoje, quando se fala em *O Rei da Vela*, algumas pessoas têm imagem do espetáculo, que é ele mesmo e tudo o que se escreveu sobre ele. Uma obra de arte acaba incorporando todos os reflexos que ela produziu através do tempo, e é esta uma das razões que justificam a crítica. Quando a crítica é aguda, atilada, honesta e sincera, ela está refletindo não apenas os valores do crítico, mas, na medida do possível, todos os componentes de uma sociedade pensante que, naquele momento, reflete sobre a arte e sobre o teatro em particular. Cf. MAGALDI, Sábato. *Os princípios da crítica*. São Paulo, 22 set. 1987, pp. 83-84 (original datilografado).

histórico, definindo o grau de importância atribuído aos espetáculos teatrais no passado. Dito de outra maneira,

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar o seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova – cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma – mudança de horizontes –, tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das relações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia)³⁵³.

Mediante nossas hipóteses, as considerações de Jauss ganham uma importância ainda maior. As críticas teatrais, no estabelecimento de suas permanências, resgates, rupturas e ressignificações, atribui ao caráter de sua natureza novos significados podendo, não raro, estabelecer a cristalização de determinados olhares e convertendo a impressão circunstancial em verdade histórica inconteste. No caso de Décio de Almeida Prado, essa transsubstanciação ocorreu mediante a normatização de três núcleos: o do agente histórico que participa do processo no momento em que ele ocorre, o do crítico imediato que registra em texto as impressões que posteriormente se tornarão documentação e, por último, o do historiador que se vale de dos esteios citados anteriormente como material para a elaboração de sua historiografia. E é nesse sentido que este capítulo organizar-se-á: perceber em que medida há a consolidação de um projeto estético capaz de promover, na obra de Décio de Almeida Prado, as interlocuções entre crítica e historiografia por meio de um mesmo agente do processo histórico em dois momentos distintos: o do crítico atuante e o do historiador que revisita seu próprio passado.

A ligação entre esses dois polos interpretativos pode, ao nosso ver, ser estabelecida por duas frentes teórico-conceituais: as considerações realizadas por Carlos Alberto Vesentini sobre a “memória histórica” e as ponderações de Michel de Certeau sobre a “operação historiográfica”. O posicionamento do dois historiadores permitir-nos-á enxergar as tessituras existentes nos procedimentos realizados por Décio de Almeida Prado, bem como a institucionalização de suas impressões.

³⁵³ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994, p. 35.

Em relação a Carlos Alberto Vesentini, a memória histórica³⁵⁴ surge como reveladora no processo de cristalização dos fatos históricos dentro de um panorama mais abrangente: ao se deter sobre o rememorar dos acontecimentos no passado, o historiador buscou a interpretação capaz de demonstrar a sedimentação de posturas em grupos específicos e que posteriormente se converteram em “fatos” históricos tomados como validades no campo da historiografia. À medida que essas interpretações ocorrem também nas disputas pela memória, há a distinção entre as memórias construídas pelos grupos vencedores e o estilhaçamento do rememorar vinculado aos grupos derrotados ao longo da história e que, enfraquecidos pela disputa de legitimização, passam a se reconhecer no discurso vencedor. A princípio, esse reconhecimento sugere as disputas em torno do passado como possibilidade de consolidação do domínio interpretativo pautado por interesses pontuais. Segundo o próprio autor,

A unificação de percepções divergentes advindas de fontes opostas, que se chocaram, confluíram ou se anularam no processo mesmo de luta, torna-se essencial para a possibilidade da construção da ampla temporalidade característica da memória do vencedor. Aceito e estabelecido este tempo peculiar, a sequência de fatos, temas, crise e marco legitimador/definidor (base a permitir a organização de todo o conjunto), torna-se atrativa por si só, recebendo e absorvendo quaisquer novas informações ou estudos. Estabelecem-se núcleos orientadores de memórias, em torno de questões, de problemas, a atraírem as análises e a proporem revisões. Podem ser recuperados por aquele conjunto abrangente, de modo que também se integrem naquela ampla memória, no seu tempo (e sua cisão, em dois momentos maiores), mesmo quando trazidos por participantes vencidos ou descartados no conjunto do processo, por autores saídos de grupos que efetivamente se envolveram com a história³⁵⁵.

Como abordado ao longo do primeiro e do segundo capítulos de nossa tese, Décio de Almeida Prado integrou o núcleo central das camadas dirigentes de São Paulo, o que lhe permitiu ao longo de sua atuação o local de fala privilegiado, possibilitando – a partir de suas vinculações econômicas, sociais, políticas e culturais – o desenvolvimento de um discurso que atendesse às expectativas da consolidação

³⁵⁴ “[...] Por memória histórica entendo uma questão bastante precisa, refiro-me à presença constante da memória do vencedor em nossos textos e considerações. Também me remeto às vias pelas quais essa memória impôs-se tanto aos seus contemporâneos quanto a nós mesmos, tempo posterior e especialistas preocupados com o passado. Mas com um preciso passado — já dotado, preenchido, com os temas dessa memória”. Cf. VESENTINI, Carlos Alberto. A instauração da temporalidade e a (re)fundaçao na história: 1937 e 1930. Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, n. 21, out./dez. 1986, p. 104.

³⁵⁵ VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 163.

das classes que emergiam no cenário político e cultural da capital paulista. Em suma, a construção crítica de Décio de Almeida Prado faz parte do discurso vencedor que conseguiu imprimir ao seu tempo a batuta da determinação dos juízos estéticos acerca das produções teatrais que emergiam sob o estigma da modernização artística.

Décio, sob esse viés, participou das disputas em torno das interpretações sobre a produção teatral no Brasil e, como pontuou Ana Bernstein³⁵⁶, foi cúmplice de um projeto modernizador que, pouco a pouco, extrapolava o limite do simples endosso e estendia-se à intervenção direta nos fazeres artísticos. Contudo, se esses discursos ganharam validade ainda no momento em que foram elaborados – através dos espaços nos quais as críticas converteram-se em referências de posicionamento –, suas permanências como fatos históricos ganham inteligibilidade nas operações que dizem respeito ao trabalho do historiador. Esse processo – a operação historiográfica apontada por Certeau – permite-nos dialogar com uma questão importante: a passagem do discurso crítico de Décio de Almeida Prado para o discurso historiográfico. A crítica teatral, distanciada do seu momento de elaboração, é recuperada como legitimadora do viés interpretativo utilizado pelo historiador, agora munido de outras intencionalidades.

Com efeito, essa passagem reorganiza a utilização da documentação à medida que se pretende estabelecer um fio condutor capaz de dar inteligibilidade aos acontecimentos isolados, dando-lhes coerência tanto em sua urdidura quanto em sua cronologia. O estabelecimento desse processo é, assim como já apontados por nós, o que define o trabalho do historiador. Recorrendo às afirmações de Certeau,

Encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como uma relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão etc.), *procedimento* de análise (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura). É admitir que ela faz parte da “realidade” da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada “enquanto atividade humana”, “enquanto prática”³⁵⁷

As observações de Certeau chamam atenção para as especificidades dessa operação. Primeiramente, porque se trata de reconhecer a historicidade contida na elaboração do discurso sobre o passado, ou seja: essa operação, ela mesma inserida

³⁵⁶ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice*: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

³⁵⁷ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 3a edição. Rio de Janeiro: Forense, 2013, p. 46.

em um momento da história, possui questões que são condizentes com o tempo no qual foi realizada. Em segundo lugar, é pertinente a constatação dos métodos de análise utilizados segundo às pertinências do objeto de pesquisa que, em suma, podem ser reconhecidos pela suas marcas impressas na urdidura de enredo realizada pelo historiador. E, por último, destaca-se a evidenciação do lugar social como definidor dos interesses atribuídos ao exercício historiográfico, o que denota a ausência de imparcialidade no texto analisado:

Essa análise das premissas, das quais o discurso não fala, permitirá dar contornos precisos às leis silenciosas que o organizam o espaço produzido pelo texto. A escrita histórica se constrói em função de uma instituição cuja organização parece inverter: com efeito, obedece a regras próprias que exigem ser examinadas por elas mesmas³⁵⁸.

Concordando com Certeau – e amparados pelas afirmações de Vesentini – optaremos pelo diálogo com a historiografia de Décio de Almeida Prado a partir do estudo que privilegie a busca pela estrutura teórico-metodológica existente no olhar do crítico para o passado. O intuito é perceber como o local de onde Décio de Almeida Prado fala, assim como os lugares anteriormente ocupados, propiciou o sentido de sua abordagem, dando a ela os contornos de uma época, de um procedimento e de uma intenção. Trata-se, portanto, de articular a dupla historicidade de um mesmo agente: o crítico no calor de sua atuação e o historiador que reinterpreta o passado diante de um olhar distanciando, embora ainda atrelado ao presente pela força contida no discurso de sua experiência e de sua memória.

Destarte, o deslocamento da atuação que passa, a partir desse momento, a se vincular ao espaço institucional é fundamental para a compreensão da produção intelectual de Décio de Almeida Prado como professor e historiador. Isto porque o assentamento de sua produção vinculado à instituição acadêmica reorganiza o sentido e a validade de seus escritos. Inicialmente, essa nova configuração possui o peso da legitimidade científica que é próprio da *práxis* elaborada pela universidade. Dito de outra maneira, a produção gestada academicamente converte-se em científicidade à medida que seu local de produção cobra e assegura a ele seu *status* como tal. Retomando nossos apontamentos iniciais sobre as afirmações realizadas por Certeau,

³⁵⁸ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 3a edição. Rio de Janeiro: Forense, 2013, p. 47.

nossas intenções adquirem maior clareza quando expostas à luz de suas considerações sobre o peso da instituição para o reconhecimento do saber científico:

A instituição social, (uma sociedade de estudos de...) permanece como a condição de uma linguagem científica [...] A instituição não dá apenas uma estabilidade social a uma “doutrina”. Ela a torna possível, e sub-repticiamente, a determina. Não que uma seja a causa da outra. Não seria suficiente contentar-se com a inversão dos termos (a infraestrutura tornando-se a “causa” das ideias), supondo entre elas o tipo de relação que estabeleceu o pensamento liberal quando encarregou as doutrinas de conduzirem a história pela mão³⁵⁹.

Portanto, é através da instituição que um saber específico transsubstanciar-se-á em “estatuto de ciência”. Essa constatação ganha importância quando associada à validação das análises sobre a realidade. Nesse sentido, a relevância do questionamento sobre o discurso histórico, a partir do local em que ele origina-se, reside na compreensão das especificidades que se apresentam a partir dos contornos próprios de cada instituição. Por outro lado, infere-se que os locais de produção de conhecimento definem suas “marcas” – teóricas, metodológicas, linguísticas etc. – de origem, o que responde, em parte, à escolha de determinados objetos de pesquisa e os usos a que eles são submetidos. Dessa forma, o resultado do trabalho de pesquisa é, substancialmente, para além do exercício analítico e reflexivo de seu autor, uma fração capaz de representar o entorno intelectual sob o qual ele foi gestado:

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois, submetida a imposições ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função desse lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões que lhes serão propostas, se organizam³⁶⁰.

Tais observações soam-nos pertinentes: a mudança do espaço de atuação cobra, por parte do autor, a adequação à *práxis* que é própria do seu local de produção de saberes. As consequências dessa alteração em relação à forma de apreensão do objeto de estudo convertem-se, no caso de Décio, na reordenação da maneira pela qual o discurso da crítica adquire, dentre outros fatores, à dimensão temporal alargada

³⁵⁹ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 3a edição. Rio de Janeiro: Forense, 2013, pp. 52-53.

³⁶⁰ Ibidem., p. 47.

e o fio condutor que permite a inteligibilidade de fatos isolados. Como veremos adiante, a efemeridade e o imediatismo da crítica cedem lugar à análise complexa e imbricada às necessidades advindas do métier historiográfico, alterando significativamente olhar do crítico sobre a produção do teatro nacional.

Nesse ponto, poderíamos indagar-nos: qual o procedimento capaz de converter e legitimar o discurso historiográfico – pensando aqui a partir da transição existente entre o discurso crítico e àquele destinado à análise do passado – produzido no interior das instituições acadêmicas? Deixando momentaneamente de lado os aspectos teórico-metodológicos oriundos do trabalho realizado pelo historiador de ofício, poderíamos elaborar a seguinte assertiva: a rigor, esse reconhecimento é realizado, inicialmente, por parte dos interlocutores privilegiados no seio da própria instituição. Nas palavras de Certeau:

Finalmente, o que é uma “obra de valor” em história? Aquela que é reconhecida como tal pelos seus pares. Aquela que pode ser situada num conjunto operatório. Aquela que representa um progresso com relação ao estatuto atual dos “objetos” e dos métodos históricos e que, ligada ao meio no qual se elabora, torna possíveis, por sua vez, novas pesquisas. O livro ou o artigo de história é, ao mesmo tempo, um resultado e um sintoma do grupo que funciona como um laboratório. Como o veículo saído de uma fábrica, o estudo histórico está muito mais ligado ao *complexo* de uma fabricação específica e coletiva do que ao estatuto do efeito de uma filosofia pessoal ou à ressurgência de uma “realidade” passada. É o *produto* de um *lugar*³⁶¹.

O discurso científico é, todavia, um discurso de poder: através dele consolida-se a postura de um grupo e imprime às categorias sociais gerais uma visão norteadora, pressionando no debate a na disputa pela interpretação as tensões que realocam e determinam o sentido e a interpretação de um dado fato a partir de perspectivas e interesses localizáveis. Assimilada pela academia como forma discursiva coesa e inteligível, seu papel assume o status que interfere diretamente na maneira pela qual o corpus social estrutura-se e se reconhece. Dito de outra maneira, as relações inerentes ao discurso historiográfico tornam-se um espaço de disputa, posto que ele mesmo é ferramenta de transformação e/ou manutenção social. Portanto, o discurso historiográfico é, fundamentalmente, um discurso que envolve a disputa do poder capaz de definir as relações sociais na qual ele é tomado como referência.

³⁶¹ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 3a edição. Rio de Janeiro: Forense, 2013, p. 57.

Tal ordenamento do discurso permite, como ponderou Foucault, instituir no campo social uma maneira específica de pensamento que se torna o parâmetro de avaliação tanto crítico quanto das ações na sociedade. A implicância de tal efeito no discurso organizado pela historiografia (como também naquele pretendido pela crítica) reside no fato de o grupo detentor do discurso assimilado como válido ser também o detentor do poder sobre as práticas que seu discurso envolve:

[...] suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade³⁶².

O controle do discurso sobre as práticas teatrais também obedece a essa lógica. Ao mesmo tempo que pretende estabelecer uma unidade interpretativa das produções teatrais de determinado momento, ele impõe uma postura que não deixa de estar vinculada a ideais típicos do grupo ao qual pertence. Por outro lado, o que assegura a legitimidade do discurso e sua importância na sociedade é justamente o pacto³⁶³ firmado entre o historiador e a população em geral. O primeiro, detentor do poder que emana do seu discurso, tem a capacidade de opinar sobre determinados temas e suas afirmações são convertidas como validades verificáveis. A sociedade, em geral, por não dispor dos mesmos mecanismos interpretativos e legitimadores, assimila o discurso que lhe é apresentado, tomando-o como medida de sua averiguação.

Tal é a noção de que o discurso crítico/historiográfico está inserido no meio social mas, ao mesmo tempo, em um nível diferenciado dele. É esse mecanismo

³⁶² FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1996, p. 9.

³⁶³ Embora as relações entre discurso e poder soem ambíguas, e às vezes te mesmo contraditórias nos escritos e Foucault, algumas consequências positivas podem ser realçadas. O poder, várias vezes aqui mencionado, na se resume simplesmente à ideia de imposição de determinado discurso em detrimento de outro. Ela implica, também, nas relações de concessões e usos do poder determinado grupo ou mesmo na sociedade como um todo. Apesar dos diversos níveis de discurso, e os embates neles encontrados, sua eficácia na sociedade reside, em último caso, de uma aceitação social em benefício de algo. Nas palavras de Richard Freadman “Acreditamos que, caso essas questões fossem por eles [teóricos do discurso] apresentadas, com certeza se tornaria evidente que o poder está inserido, direta ou indiretamente, em pessoas e grupos de pessoas e grupos de pessoas específicos, e que, além disso, tais pessoas e grupos exercem o poder, direta ou indiretamente, de uma maneira que servirá a seus próprios desejos, interesses, crenças, necessidades, fins e assim por diante. Uma vez que se reconheça que o poder está implicado de maneira tão variada nas disposições humanas e sociais, fins e coisas similares, surgem duas decorrências. A primeira é que a noção de poder só força explanatória quando ligada a outras noções como interesse, crença, necessidade e assim por diante. A segunda é a de que alguns dos outros fenômenos sociais são ocasionalmente explicáveis recorrendo-se totalmente à noção de poder, ou apenas fazendo se uso limitado dela.” Cf. FREADMAN, R; MILLER, S. *Re-pensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994, p. 226-227.

seletivo, legitimado através da disputa pelo poder que envolve cada discurso, o responsável pela garantia e aceitação da palavra do crítico, assim como a do historiador³⁶⁴.

A partir da exposição inicial de nossas intenções, cabe-nos ainda uma última explicação. Diante da extensão do trabalho historiográfico realizado por Décio de Almeida Prado, optamos pelo recorte condizente com o cerne de nossas investigações: por tratarmos especificamente do tema que abrange o conceito de modernidade na sua produção, vincularemos a nossa abordagem às obras que majoritariamente tocam nesse ponto sem, contudo, descartar a importância contida na totalidade de sua produção. Embora outras obrem não apareçam com o merecido destaque, reconhecemos a importância da gama de estudos empreendidos por Décio De Almeida Prado e que, ao longo do tempo, foram capazes de oferecer um sólido panorama da produção teatral no Brasil.

Ao que nos toca, a opção pelo tema da modernidade corresponde à busca de um elemento central que, com maior ou menor intensidade, percorre toda a obra do autor sendo significativa para a construção de sentido que orienta a sua interpretação. Esse recurso evitará, ao longo de nosso trabalho, o estabelecimento da análise rasa e circunstancial, o que ofereceria pouco mais que uma extensa resenha crítica sobre o conjunto da obra. Por outro lado, assumir a importância de um conceito dentro de um quadro maior de temas nos parece apropriado, visto que essa abordagem dá-nos a tônica da originalidade contida em nosso trabalho. Acreditamos, por fim, que essa opção não acarretará prejuízos em nossos esforços, à medida que, ao longo de nossa tese, as circunstâncias de nossas escolhas mostraram-se eficientes para nossos objetivos.

II. Um novo papel social: o professor Décio de Almeida Prado

³⁶⁴ Aqui uma menção às palavras de Foucault deve se feita, a fim de esclarecer tal afirmação: "Em suma, pode suspeitar-se que há nas sociedades, de um modo muito regular, uma espécie de desnível entre os discursos: os discursos que "se dizem" ao correr dos dias e das relações, discursos que se esquecem no próprio ato que lhes deu origem; e os discursos que estão na origem de um certo número de novos atos de fala, atos que os retomam, os transformam ou falam deles, numa palavra, os discursos que, indefinidamente e para além da sua formulação, são ditos, ficam ditos, e estão ainda por dizer. Sabemos da sua existência no nosso sistema de cultura: são os textos religiosos ou jurídicos, são também esses textos curiosos, quando pensamos no seu estatuto, a que se chama "literários"; e numa certa medida também, os textos científicos. Cf. FOUCAULT, Michel . *A ordem do discurso*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1996, p. 8.

A atuação de Décio de Almeida Prado como professor na área de teatro remonta ao ano de 1940, momento em que iniciou sua carreira como docente da disciplina de Lógica na segunda seção do Colégio Universitário, cargo que exercearia até 1944. À época, sua atividade como crítico teatral ainda não havia despontado como foco principal de sua atividade profissional, o que se tornaria realidade apenas mais tarde com a publicação do primeiro número de *Clima* e sua posterior inserção no jornal *O Estado de São Paulo*. Sobre o período, Décio afirma que:

Depois que me formei, fui assistente extranumerário de filosofia [...]. Eu dei, durante um ano, se não me engano, aula na Faculdade de Filosofia, como assistente extranumerário. Depois deixei esse cargo, porque cheguei à conclusão de que eu realmente não tinha vocação para a filosofia. Mas lecionei a disciplina durante muitos anos no curso secundário, nos colégios estaduais, que naquela época era bons. Portanto, essa é a minha relação com a filosofia. Durante muito tempo o meu ganha-pão foram, em primeiro lugar, ser professor de filosofia do ensino secundário e, em segundo, a partir de 1946, ser crítico de *O Estado de São Paulo*³⁶⁵.

A partir de 1948 – já paralela à atividade de crítico – Décio passa a lecionar na então recém-fundada Escola de Arte Dramática (EAD), idealizada por Alfredo Mesquita. O ano é sintomático em relação ao teatro paulista: com a criação da EAD, a materialização do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) reafirmaria na cena paulistana um novo fôlego e que, ao longo do tempo, definiria os contornos da modernização do teatro paulistano à medida que as encenações ganhavam, pouco a pouco, contornos profissionais, o aperfeiçoamento das técnicas advindas das companhias amadoras e as renovações cênicas empreendidas por encenadores internacionais.

Inicialmente sediada no prédio ocupado pelo TBC, o projeto fundado por Alfredo Mesquita propunha a criação de um espaço para a formação de autores e que fosse capaz de contemplar todos os aspectos associados à prática teatral, não se resumindo às técnicas de encenação ou à reprodução de textos consagrados mundialmente. Seu idealizador, já familiarizado com a rotina competente ao teatro – o que contemplava desde sua formação prática e teórica em cursos de especialização com Louis Jouvet até a formação do Grupo de Teatro Experimental (GTE) em 1942 – buscou a emancipação de um modelo teatral capaz de consolidar na cena teatral paulista o itinerário prático e teórico das produções cênicas modernas e em

³⁶⁵ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, P. 293.

consonância com a cena internacional. O projeto de modernização teatral, portanto, pode ser analisado nesse momento por um viés que intercala, novamente, projetos culturais associados aos interesses do chamado grupo do *Estado*. Isto porque, da elaboração do projeto de transformação crítica gestado academicamente na Universidade de São Paulo à elaboração de um núcleo de formação de atores, a família Mesquita obteve um papel central na definição de características da práxis teatral e historiográfica da qual Décio de Almeida Prado fez parte. Essa observação é fundamental, pois nos permite evidenciar a atuação de Décio de Almeida Prado nesse projeto, o que contempla desde sua integração inicial em *Clima* até o seu ingresso como professor na Universidade de São Paulo, bem como sua atuação no papel de crítico no *O Estado de São Paulo* e, mais especificamente, no *Suplemento Literário*. Diante desse quadro, os vínculos que unem Décio ao grupo Mesquita também fazem parte de sua atuação na EAD e, como consequência, evidenciam os interesses contidos nessa iniciativa.

O crítico, que anteriormente também havia integrado o processo de formatação do Grupo de Universitário de Teatro (GUT), é convidado por Alfredo Mesquita a fazer parte do grupo idealizador do projeto, assumindo a função de professor de história do teatro. Para além do sobrevoo rumo ao processo de transformação do teatro ao longo do tempo, é almejada pela iniciativa a instituição de uma consciência teatral que abarcasse as instâncias interpretativas sobre o próprio processo histórico. Segundo Maria Silvia Betti,

A ideia central na Escola de Arte Dramática era, em essência, a de fomentar a construção de uma competência de base não apenas técnica, mas cultural, e de fazê-lo num momento e num contexto em que inexistiam quaisquer formas anteriores de trabalho que pudessem servir de modelo. Tratava-se, idealmente, de formar o homem de teatro completo. Sob o ponto de vista de Alfredo Mesquita, a quem coube a iniciativa fundadora, urgia construir uma nova forma de consciência para a prática de teatro profissional. No processo de constituição desse objeto, um dos papéis fundamentais é o atribuído precisamente a Décio, encarregado em suas aulas de abordar, sob uma perspectiva histórica, o processo de evolução do teatro, desde a Grécia clássica até a modernidade³⁶⁶.

Os apontamentos realizados por Betti permitem entrever o engendramento existente entre os vários setores de atuação em que Décio esteve presente e,

³⁶⁶ BETTI, Maria Silvia. Na trilha do mestre: Décio de Almeida Prado como formador. In: FARIA, João Roberto, ARÈAS, Vilma, AGUIAR, Flavio (orgs.). Décio de Almeida Prado: um homem de teatro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 98.

consequentemente, a amplitude das relações existentes entre o crítico e a família Mesquita. Sob esse aspecto, a instituição de um modelo de prática teatral, assim como pretendido pelos seus idealizadores, assume o caráter de formação diante dos quadros de transformação verificados em São Paulo no final da década de 40. A extensão das ações correspondentes aos campos de atuação de Décio projetavam-se na consolidação de uma identidade que visava abranger todas as áreas pertencentes ao teatro criando, dessa maneira, o aparato de hegemonia cultural mediante a cristalização de um ideário homogêneo para a prática, para a crítica e para a sua historiografia.

A importância dada à história do teatro brasileiro corresponde, portanto, a uma função dúbia: por um lado, ela se integra à formação de uma consciência teatral necessária para a legitimação de posturas que se adequem tanto ao seu momento histórico quanto aos interesses de grupos dominantes nas articulações por ela realizada. Por outro lado, esse movimento didático amplia-se à medida que o próprio conceito de “formação” estende-se rumo ao reconhecimento da existência de uma carência de orientação que, em suma, pressupõe a necessidade de um saber prévio que possibilite a atuação mediante a realidade. A associação dessas duas instâncias permite a organização das maneiras de pensar, conceber e realizar a produção teatral a partir de um eixo ordenador que passa a ser encarado como referência e baliza teórico-metodológica subjugados pelos projetos que emanam de sua utilização.

Os primeiros passos de Décio de Almeida Prado junto à história do teatro brasileiro situam-se dentro desse itinerário. O exame dos depoimentos³⁶⁷ e das disciplinas ministradas pelo crítico durante o período reforçam o espírito da construção de um saber histórico de base fundamental para o assentamento das perspectivas traçadas pelos membros da EAD. Segundo Maria Silvia Betti, os caminhos traçados por Décio durante os anos em que foi professor da escola de teatro podem ser delimitados em três fases distintas: a primeira, entre 1948 e 1955,

³⁶⁷ “Existiu na escola, durante algum tempo uma grande falta de programação. “O que é que vai ter amanhã? O que o professor de história vai dar? E o professor de dicção? Que tarefa nós temos para executar?” Não sabíamos, e tenho certeza absoluta de que os professores também não, porque não vinham de uma escola ou de uma organização de ensino. Não havia reuniões para dizer: “Escutem, vamos estabelecer qual é o programa deste mês ou deste semestre, o que vamos dar para os alunos. O único que tinha isto mais ou menos estabelecido – nada muito rígido, porém – era o Dr. Décio de Almeida Prado, porque dava história do teatro cuja natural cronologia lhe permitiu organizar”. Cf. Depoimento de Geraldo Mateus em *Dionysios*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/Fundacen, n. 29, 1989, p. 215 (assunto: Escola de Arte Dramática). In: FARIA, João Roberto, ARÉAS, Vilma, AGUIAR, Flávio (orgs.). *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 98.

corresponde ao momento em que o professor ministrou a disciplina História do Teatro e na qual “transparece a preocupação em sedimentar uma base de conhecimento de caráter humanístico e de nível universitário entre os futuros profissionais de teatro em formação³⁶⁸”. Ao final desse processo, há a elaboração da primeira incursão de Décio no campo da historiografia. Em *A Evolução da Literatura Dramática*³⁶⁹ surge o primeiro esboço das linhas gerais que até então norteavam a sua concepção de história.

À mesma época outro texto, publicado no segundo número da revista *Teatro Brasileiro*, acentua a produção do Teatro Brasileiro de Comédia como representante da recente história do teatro paulista. Mesmo mediante a convicção sobre a ausência uma “história” do teatro recente, Décio deixa claro a construção das bases sob as quais a história do moderno teatro se assentava em São Paulo:

A história do teatro profissional em São Paulo é curta: tem oito anos de idade, precisamente a idade do Teatro Brasileiro de Comédia. Compreender o TBC, portanto, é de certo modo compreender o próprio teatro paulista: foi á sombra dele que crescemos e nos formamos todos, atores, críticos ou expectadores. Deve-se à sua influência, não contrabalançada a não ser recentemente por outras de igual peso – como a do Teatro Maria Della Costa – a relativa homogeneidade do meio teatral paulista, maior, acreditamos, do que qualquer outro no Brasil. No Rio de Janeiro, por exemplo, o teatro nascente teve de lutar contra os hábitos e as ideias do velho teatro: as posições oficiais, as posições chaves, ainda hoje são ocupadas por pessoas que se formam antes e à margem do fluxo renovador³⁷⁰.

Segundo o crítico, os fatores que levaram ao sucesso da experiência empreendida pelo TBC eram o resultado da bem-sucedida iniciativa de Franco Zampari que, através da familiaridade com os negócios, possibilitou o estabelecimento de uma estrutura empresarial fortuita para a iniciativa. O investimento em encenadores estrangeiros, a mescla do repertório (as antigas comédias de costumes e os novíssimos dramaturgos modernos) e a profissionalização da prática teatral possibilitaram o sucesso de público em um momento em que as salas de teatro em São Paulo possuíam um número reduzido e, muitas vezes, eram marcadas pela precariedade de suas estruturas. Somado a esses fatores, as lições aprendidas com os grupos amadores revelaram novas maneiras de conceber a

³⁶⁸ Ibidem., p. 99.

³⁶⁹ PRADO, Décio de Almeida. Evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânia (org.). *A literatura no Brasil*, vol. 6. Rio de Janeiro: José Olympio, 3 ed., 1986, p. 10-44.

³⁷⁰ PRADO, Décio de Almeida. Teatro Brasileiro de Comédia. In: *Teatro Brasileiro, dez. 1955. (sem paginação)*

produção teatral, fazendo despontar os primeiros indícios de consolidação da modernidade na cena paulista. Décio, dessa maneira, acreditava inicialmente que a renovação do teatro no Brasil – assim como a própria renovação intelectual e cultural – derivariam da cultura europeia, assentando-se nos valores e nas referências do velho continente³⁷¹ e revestidas da especificidade paulista.

Do ponto de vista cênico, Décio ressalta ainda a inversão de prioridades na qual o papel do ator é deslocado para o segundo plano e, em seu lugar, é estabelecida a primazia do texto, o que, segundo o crítico, foi possível graças à separação dos papéis dentro da empresa teatral:

Como organização, o Teatro Brasileiro de Comédia não apresentava menor originalidade. Até então, via de regra, o nosso sistema ainda era o dos conjuntos itinerantes, chefiados pelo primeiro ator – Procópio, Jaime Costa, Dulcina. A peças eram escolhidas tendo-se em vista, sobretudo, as possibilidades oferecidas pelo papel principal. Contando com uma sede fixa, com um elenco numeroso e, sobretudo, tendo dissociado as diferentes funções teatrais - empresário, encenador, elenco, etc. – pôde o TBC inverter com êxito esta ordem, pensando em primeiro lugar no valor da peça (valor comercial e artístico, não importa), e apenas em seguida no problema da distribuição de papéis. Era, naturalmente, o restabelecimento da verdadeira hierarquia de valores [...] ³⁷².

As linhas mestras desse posicionamento, analisadas por nós em nosso segundo capítulo, advinham da vinculação de Décio aos postulados oriundos das concepções de Jouvet e Copeau, marcando o combate do crítico em relação ao destaque dado ao ator/empresário, às comédias de costumes e ao espetáculos comerciais, entendidos como menores dentro da hierarquização teatral. Em seu lugar, surge a primazia do texto, o distanciamento do naturalismo a valorização da cena e do diretor teatral. Em linhas gerais, a intenção de Décio de Almeida Prado é examinar as rupturas e inovações presentes no TBC e, para tal feito, implicitamente, são realizadas distinções entre a ruptura com a tradição teatral paulista e a vinculação dos fazeres artísticos a novas propostas. Trata-se, mesmo de forma superficial, de traçar os contornos que, posteriormente, marcariam o Teatro Brasileiro de Comédia como o grande divisor de águas na produção do teatro nacional. Ainda nesse momento, todo o processo de realização dos espetáculos gestados por Zampari, assim como as experimentações de

³⁷¹ “Os comediantes”, com Ziembinski, haviam demonstrado o papel que a cultura europeia poderia desempenhar como elemento renovador do nosso teatro. Poderíamos dizer, nesse sentido, que o T.B.C é, em grande parte, um produto europeu, um tanto artificial, se esta própria experiência cosmopolita, por sua vez, não fosse um fenômeno tão tipicamente paulista”. Cf. PRADO, Décio de Almeida. Idem.

³⁷² Idem.

Os Comediantes firmavam-se durante o período como as grandes referências daquilo que o teatro necessariamente deveria seguir no país. De certa forma, Décio de Almeida Prado, como crítico teatral, pôde acompanhar o desenvolvimento de uma nova estrutura e, à medida que o próprio processo histórico se desenvolvia, alinhou suas expectativas particulares às primeiras impressões sobre os avanços e as ações relevantes do período, o que pode ser notado ao longo de todas as suas críticas sobre companhia.

Dado esse primeiro passo em direção às delimitações acerca do teatro moderno de um ponto de vista historiográfico, a segunda fase de Décio como professor da EAD, iniciada em 1956, corresponde ao momento em que o crítico passa também a ministrar a disciplina de Estética. Segundo Betti, “o programa, rico em extensão e conteúdo, abrange questões centrais referentes à inscrição do fenômeno estético nas diversas categorias e gêneros de criação³⁷³”. A preocupação, incialmente restrita à formação de um repertório sobre a história do teatro em si, ganha agora contornos mais precisos. O salto rumo à reflexão estética sugere a urgência de se discutir quais as categorias interpretativas e de criação são pertinentes para a elaboração de uma nova prática teatral. Assim, a evolução histórica do teatro passa a ser, essencialmente, o próprio estudo da evolução das formas de se produzir teatro sob a perspectiva estética.

Durante o mesmo período, é lançada a primeira coletânea das críticas escritas pelo professor. Sob o título de *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*³⁷⁴, a obra contemplava sua produção entre os anos de 1947 e 1955. O texto que introduz a compilação das críticas deixa claro uma série de fatores relacionados à postura de Décio tanto em relação ao panorama do teatro quanto a sua opinião sobre as encenações passíveis de vigorarem como parte integrante da história do teatro brasileiro moderno. Primeiramente, há a demarcação do caráter específico da crítica teatral: por se tratar de um fenômeno da efemeridade, o teatro se distancia de outras produções artísticas nas quais o objeto em si pode ser verificado pelo interlocutor do texto crítico, como é o caso de um texto literário. Valendo-se do comentário

³⁷³ BETTI, Maria Silvia. Na trilha do mestre: Décio de Almeida Prado como formador. In: FARIA, João Roberto, ARÊAS, Vilma, AGUIAR, Flávio (orgs.). Décio de Almeida Prado: um homem de teatro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 98.

³⁷⁴ PRADO. Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1956.

elaborado pelo crítico teatral T.C Worsley³⁷⁵, Décio expõe sutilmente o reconhecimento e a importância da crítica como possibilidade de resgate da encenação. Dito de outra maneira, o texto expõe a consciência sobre produção de documentos históricos que, posteriormente, seriam passíveis de consulta para a reconstrução de um dado recorte sobre o teatro nacional. Embora haja o estabelecimento de seu papel junto à instituição de uma memória – encarada por Décio como o “testemunho” de alguém que acompanhou com proximidade o processo histórico – a constatação do crítico pende para, segundo seu olhar, outras prioridades que, no momento, necessitavam de um enfoque maior:

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 de 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 a 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 teatral³⁷⁶.

Contudo, se o título da coletânea sugerisse a delimitação da presença de uma estética da época, Décio parece hesitante em reconhecer a produção teatral como detentora de características que pudessem se enquadrar dentro de ditames que notoriamente fossem relevantes à história do teatro moderno no Brasil. A preocupação fundamental, nesse sentido, alinha o discurso de Décio às intencionalidades encontradas nas justificativas que deram origem à própria EAD: a formação da consciência teatral. Apartado da necessidade de estabelecer o que vigoraria como pertinente à história, o caminho percorrido por Décio diz respeito à legitimação do processo em aberto, no qual a sua atuação - como professor e crítico – demarcava a sua importância enquanto agente social ativo na própria construção da história, seja na produção de documentos ou no estabelecimento de uma consciência histórica junto à leva dos novos homens de teatro formados no interior da EAD.

³⁷⁵ [...] a crítica dramática possui uma vantagem accidental sobre a crítica de livros. Um livro continua a ser lido depois de esquecidas todas as críticas que o seu aparecimento suscitou, se exceptuarmos uma ou outra realmente excepcional. Com as representações teatrais, dá-se o contrário. As peças elas mesmas podem sobreviver, se o mereceram, mas cada determinada ação ou cada particularidade do desempenho só viverá enquanto delas persistir um traço na memória ou alguma notação escrita. Por isso parece menos impertinente do que seria no caso da crítica de livros feita em jornal reunir em volume comentários desta – a mais fugida de todas as artes. Cf. WORSLEY, T. C. *The Fugitive Art*. Apud: PRADO. Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1956, p. XVII.

³⁷⁶ PRADO. Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1956, p. XVII.

Embora essa constatação fique evidente ao longo de todo o texto introdutório, chama atenção a delimitação das críticas – restringindo-se àquelas publicadas no *Estado de São Paulo* e eliminando sua publicação em *Clima* –, que se iniciam exatamente com a análise sobre *Vestido de Noiva*, posteriormente encarada como a peça-chave para o início da produção teatral moderna.

Se os marcos estéticos definitivos do moderno teatro brasileiro ainda não haviam sido apontados pelo crítico, as observações de Décio deixavam pistas sobre as referências que norteariam o reconhecimento dos traços fundamentais para a produção teatral que rompesse com os antigos modelos e irrompesse como representante das novas tendências estéticas. Assim, o esboço inicial de Décio pode ser prescrito a partir de duas ideias fundamentais: a importância do grupo *Os Comediantes* como renovação cênica e, do ponto de vista da produção, o gerenciamento, a profissionalização e a atividade renovadora propiciada pelo TBC. A princípio, os primeiros apontamentos de Décio sugerem esse movimento, indicando não os marcos da história do teatro, mas, por outro lado, as possíveis matrizes de sua renovação e modernização.

A terceira e última fase descrita por Betti diz respeito aos anos finais em que Décio de Almeida Prado ministrou exclusivamente a disciplina de Estética na EAD entre os anos de 1960 e 1963. O encerramento desse primeiro ciclo de atividades rente ao trabalho como professor e, em longo prazo, com a história do teatro, constituiu-se em uma importância iniciativa que em termos práticos ganha maior amplitude se analisados dentro do montante das atividades desenvolvidas por Décio de Almeida Prado durante a sua permanência na EAD. Isto porque o pressuposto didático encontrado nas salas de aula da escola de teatro é o tom próprio de todas as incursões do crítico durante o período. Tanto no campo da crítica quanto no campo da educação formal, o papel de Décio de Almeida Prado demonstrou-se atuante no sentido de fomentar a formação da consciência teatral que perpassava pelo público comum – este alcançado por suas críticas no *Estado de São Paulo* – como também pelos setores de renovação da produção artística, como foi o caso de sua experiência como professor das disciplinas de Estética e História do Teatro³⁷⁷. Analisadas em conjunto, esse primeiro ciclo de atuação corresponde ao desenvolvimento de uma mentalidade

³⁷⁷ BETTI, Maria Silvia. Na trilha do mestre: Décio de Almeida Prado como formador. In: FARIA, João Roberto, ARÊAS, Vilma, AGUIAR, Flávio (orgs.). Décio de Almeida Prado: um homem de teatro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 98.

teatral capaz de atender aos anseios contidos no projeto modernizador que e em todos os níveis sociais, entrelaçavam-se pela necessidade de ruptura e recomposição dos quadros culturais que não se restringiam apenas à produção, mas também à própria formação de um público, de um modelo de ator e de uma nova gestão.

Embora a incursão pela historiografia apresentasse-se ainda de forma limitada, é notório o reconhecimento da atuação de Décio em praticamente todos os campos da produção teatral de São Paulo, o que sugere uma integração de todas as suas atividades dentro de um contexto de consolidação de uma postura frente transformação do panorama paulista. Se a escrita sobre o passado teatral do país ainda esboçava os primeiros passos mediante a uma perspectiva moderna, seu processo de engendramento tornar-se-ia legítimo e integrado à crítica teatral a partir da ingresso de Décio no quadro de professores da Faculdade De Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo em 1966.

III. Um prólogo para o moderno: os anos 30 como a antítese da modernidade teatral

*O Teatro brasileiro moderno*³⁷⁸ marca o encerramento de uma fase do próprio Décio de Almeida Prado. Afastado das críticas teatrais em 1968 – episódio marcado pela ruptura com a classe teatral após os desentendimentos gerados pela devolução do *Prêmio Saci* em resposta ao editorial condescendente com a censura e publicado no jornal *O Estado de São Paulo* –, a dedicação à vida acadêmica, convertida em reduto para a pesquisa histórica revelou-se, como apresentado anteriormente, profícua até o momento de sua aposentadoria em 1982 tomando, após esse momento, novos rumos investigativos. Nesse sentido, *O Teatro Brasileiro Moderno* marca o fim de um ciclo no qual a opção pela produção teatral contemporânea soma-se às obras anteriormente lançadas, estabelecendo um dos panoramas mais completos sobre a história do teatro no Brasil. Lançado no mesmo ano que *Exercício Findo* – publicação que se ocupa dos últimos anos de Décio como crítico teatral –, o texto historiográfico e a coletânea de críticas preenchem uma lacuna temporal ainda muito próxima do local de fala ocupado por Décio e, dada a abrangência de ambas, findam parte de um processo histórico que simultaneamente converte-se no fim da fase mais expressiva de Décio

³⁷⁸ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

como agente social atuante nos meios teatrais. É, simbolicamente, também o fim de um processo vivido e experimentado.

Situado historicamente, *O Teatro Brasileiro Moderno*, a exemplo de outros estudos que propuseram a reflexão sobre a mesma temática, foi uma obra tardia³⁷⁹. Publicada originalmente sob o título *Teatro: 1930-1980*³⁸⁰, o ensaio fazia parte da coletânea de estudos organizada por Boris Fausto e lançada em 1984 – *História Geral da Civilização Brasileira* –, especificamente no volume dedicado às questões voltadas para a economia e a cultura do Brasil República entre os anos 1930 e 1964. O texto, reconfigurado em forma de livro e independente do projeto organizado por Fausto, seria publicado apenas quatro anos depois e já aclimatado no processo de redemocratização que pouco a pouco se apresentou como realidade no cenário nacional. Tardio porque, segundo as palavras do próprio autor, a reflexão realizada na obra parte de um momento histórico no qual há o reconhecimento do fim da cruzada artística rumo à experiência de sua modernização, levando a produção teatral a uma nova zona de conforto e de sedimentação interpretada por Décio como o estágio de uma crise latente:

Enquanto aguardamos, uma dúvida insidiosa infiltra-se em nosso espírito. Renascerá o teatro sobre formas ainda inimagináveis, como tantas vezes sucedeu, ou morrerá, havendo cumprido honrosamente o seu destino histórico? Terá terminado o ciclo da obra de arte como fenômeno insusceptível de ser reproduzido mecanicamente, com a sua aura de fato único, tão bem descrita por Walter Benjamin? Caberá ao futuro, no que tange às artes do espetáculo, ao cinema, à televisão, ao vídeo-tape, ao vídeo-cassete, produtos de uma revolução tecnológica, que acelera e cujos resultados não conseguimos sequer conjeturar? Não temos dúvidas sobre o lado para o qual pendem as nossas preferências e as nossas esperanças.

³⁷⁹ A afirmação inicial é contundente: comparado aos estudos que eventualmente focalizaram o mesmo tema, *O Teatro Brasileiro Moderno* é, de fato, distanciado no tempo em relação a outros interlocutores que assim como Décio de Almeida Prado, foram peças importantes na consolidação de um pensamento sobre a produção moderna do teatro nacional. Nesse sentido, publicações como *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962) de Sábato Magaldi, *Moderno Teatro Brasileiro* (1975), de Gustavo Dória, *A outra crítica* (1976), de Miroel Silveira e *Teatro Moderno* (1976), de Anatol Rosenfeld se destacam, a grosso modo, pelos diálogos que – anteriores à obra síntese de Décio – estabeleceram a tentativa de elaborar uma historiografia capaz de apreender questões referentes ao modernismo, à modernidade e à modernização do teatro brasileiro. Sob o fogo cruzado das reavaliações dramatúrgicas e cênicas realizadas durante os anos 60 e 70, período marcado pela consolidação e posterior radicalização do censura, esses estudos emergem dentro do cenário acirrado pela ascensão dos governos militares e a consequente patrulha ideológica, tão cara à época, ou seja: tentaram, ao seu modo, inferir a análise mediante o processo notoriamente limitado. Décio, por sua vez, volta-se para essa questão de maneira mais aprofundada somente após o encerramento desse processo que é, sintomaticamente, dual: o fim do período militar e, como abordado ao longo de todo o livro, o fim daquilo que ao longo do tempo se consolidou enquanto marca expressiva da modernidade nos palcos brasileiros.

³⁸⁰ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro: 1930-1980*. IN: FAUSTO, Boris (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*, Tomo III. São Paulo: Difel, 1984, pp. 639 -714.

Mas não sentimos obrigados a responder a tão desagradáveis perguntas. Felizmente, quando começam as projeções sobre o que virá, cessam as atribuições e a responsabilidade do historiador³⁸¹.

A afirmação que encerra o livro é o testemunho crítico e historiográfico que voltando-se para o processo histórico reconhece no interior de sua discussão a delimitação de uma temporalidade, de um tema e, ao longo de suas páginas, de um viés interpretativo capaz de ordenar cronologicamente uma etapa da produção teatral sob o prisma da modernidade. Os apontamentos sobre as novas formas de entretenimento, acompanhadas implicitamente dos caminhos trilhados por Walter Benjamin sobre a obra de arte na era de sua reproducibilidade técnica³⁸² atestam, posteriormente, a constatação sobre a transformação do papel ocupado pelo teatro na sociedade que experimenta novas formas de entretenimento distanciando as produções teatrais da sua função de “arte” e, por conseguinte, alinhando-as ao mero divertimento dos produtos culturais voltados para o lucro e para o divertimento fácil. O parágrafo poderia, se invertido, dar início ao livro: desconsiderando o ordenamento das datas, as considerações finais de Décio de Almeida Prado serviram, antes de tudo, para situar o leitor dos interesses contidos ao longo da publicação demarcando, assim, a oposição entre o estatuto da arte teatral à época da tessitura do texto e aquele delimitado como detentor do verdadeiro teatro, consolidado sob o estigma da modernidade. Aos olhos do autor, o exame do passado no presente evidencia, portanto, o esgotamento estético de uma práxis historicamente localizável. Via de regra, a passagem por nós destacada define, diante do quadro referencial utilizado por Décio aquilo que, por oposição, não corresponde ao teatro moderno em seu entendimento.

A lógica de tal inversão proposta por nós inicialmente possui uma intencionalidade bem definida. Trata-se, antes de tudo, de reconhecer que o percurso interpretativo trilhado por Décio de Almeida Prado possui bases definidas e que operam no sentido de reconhecer, em longo prazo, um modelo de teatro traduzido como moderno e que, ao curso de toda a sua carreira como crítico e historiador, orientou-o sobre uma visão do processo histórico, tornando-se parte indissociável de sua atuação rente à produção do teatro nacional.

³⁸¹ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 140.

³⁸² Cf. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reproducibilidade técnica*. In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Essas considerações iniciais são possíveis se tomarmos como referências as afirmações realizadas por Rosangela Patriota e Jacó Ginsburg ao salientarem a possibilidade de um caminho teórico-metodológico capaz de abarcar, sem prejuízos à análise da crítica ou da historiografia, a complexidade das vicissitudes que operam na tomada de posicionamento dos agentes históricos. Desta forma, o conceito de “ideias-forças” elaborado pelos autores reitera nossa postura:

[...] buscamos, no decorrer dos momentos históricos analisados, apreender as ideias-forças que nortearam as reflexões sobre o teatro brasileiro. Dito de outra forma: ao observarmos as premissas estéticas e culturais que impulsionaram as criações artísticas, constatamos que as reflexões construídas sobre as mesmas foram elaboradas a partir de ideias que, ao serem, sistematicamente, defendidas, tornaram-se referências para práticas teatrais transformadas em marcos ordenadores da temporalidade que conhecemos como História do Teatro Brasileiro. Por esse motivo, tais ideias transmutaram-se em forças polarizadoras, isto é, foram capazes de sintetizar dinâmicas e processos que, invariavelmente, são constituídos por perspectivas plurais que, em seu próprio desenvolvimento, acolhem ideias diferenciadas. Entretanto, a capacidade de agregar distintas percepções fez com que temas como nacionalismo, modernização, nacionalismo crítico, politização, entre outros, tornassem-se ideias-forças e adquirissem um poder hipnótico para subsidiar reflexões, por um lado, e qualificar inúmeras iniciativas, de outro³⁸³.

No caso específico de Décio de Almeida Prado, assim como demonstrado por nós ao longo do nosso trabalho, tornam-se evidentes os mecanismos que possibilitaram a tomada de postura a favor de um tipo específico de teatro que, condizente com as aspirações de origem política e cultural, embasaram as análises críticas e historiográficas do grupo ao qual o intelectual pertencia. Essa constatação, assim como apontada por Patriota e Guinsburg, permite-nos, por exemplo, compreender a força das ideias que transitaram como crivo interpretativo ao longo do recorte que assumiu a autenticidade e a identidade da produção traduzida como moderna entre os anos de 1930 e 1980. Além disso, a relevância do conceito de ideias-forças é capaz de demonstrar – à luz dos embates e legitimações em que elas mesmas estavam inseridas ao longo do processo histórico – a transposição de um pensamento crítico que, reelaborado enquanto matriz interpretativa da história do

³⁸³ GUINSBURG, Jacó.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 23-24.

teatro, reforçou uma linha de pensamento capaz de orientar a produção artística e, posteriormente, orientou também a sua interpretação.

Décio, sob esse olhar, deixa claro que, assim como suas críticas, o critério para o ordenamento dos fatos mais importantes no que tange o teatro brasileiro em sua acepção moderna, passam por um critério que é marcado pelo tom pessoal:

Não pretendi escrever uma história fatural que, embora resumidamente, abrangesse todos ou a maioria dos acontecimentos. Preferi, em vez disso, pôr em relevo apenas o que me pareceu significativo em termos de realização e repercussão, encadeando os fatos numa série que, englobando igualmente ideias, aspirações práticas de palco casas de espetáculo plataformas artísticas ou políticas, ajuda-nos a situar melhor cada obra em sua exata dimensão. Busquei, em suma, mais o *sentido da história, revelado sempre a posteriori, que a história propriamente dita*. Continuo, portanto, a considerar este trabalho não mais que um “ensaio de interpretação” (subtítulo que lhe dei na primeira versão), uma tentativa de apreender e ordenar logicamente, a partir de um ponto de vista que se sabe pessoal, mas se deseja objetivo, o que de mais marcante sucedeu no teatro brasileiro entre 1930 e 1980³⁸⁴. (grifos nossos).

As considerações de Décio que abrem o prefácio de *O Teatro Brasileiro Moderno* são exemplares e, em grande medida, ajudam-nos na compreensão das diretrizes fundamentais para sua urdidura de enredo. O pequeno texto introdutório, ao longo de poucas páginas, descortinam, embora nem sempre de forma clara, algumas das concepções que seriam abordadas por Décio posteriormente. De antemão, há a preocupação em estabelecer um parâmetro distintivo para aquilo que fundamentalmente é entendido pelo autor como história³⁸⁵. Em seguida, há o

³⁸⁴ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 10.

³⁸⁵ Essa observação nos parece fundamental: Décio, provavelmente devido a sua formação no âmbito da filosofia, possuía uma postura relativa à história consideravelmente mais próxima da *Filosofia da História* do que da *História* (enquanto ciência) propriamente dita. Talvez por esse motivo o autor faça a distinção entre o *sentido da história* (alinhada à utilização da concepção de progresso) e aquilo que lhe parecer ser a história de fato (a interpretação segundo as referências teórico-metodológicos próprios ao historiador), ou seja, as tensões e disputas inerentes ao processo histórico. Desta forma, os fatos elencados racionalmente obedeceriam uma marcha rumo ao progresso, entendido aqui como a modernidade teatral. Em outras palavras, e em escala mais abrangente, a modernização do teatro, seria, ela mesma, parte da marcha humana rumo à civilização, entendida aqui em seus aspectos cultuais e possível de ser analisada *a posteriori*, mediante o encerramento do processo. Nesse sentido, Décio estaria intimamente ligado às concepções de história desenvolvidas ao longo do século XIX do que às discussões dos seus contemporâneos. Nesse sentido, “[...] Este encaminhamento interpretativo – fundando em iniciativas que visaram, na Europa, afirmar a identidade nacional em termos socioculturais e enfatizar o caráter progressista/modernizador da história da humanidade, por meio de uma filosofia da história que naturaliza o processo vivenciado pelas sociedades – foi fundamental pra definir horizontes de expectativas de segmentos importantes da crítica teatral no Brasil”. Cf. GUINSBURG, Jacó.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 97.

esclarecimento sobre a ausência de uma totalidade na apreensão dos espetáculos, o que leva o historiador a realizar o crivo circunspecto pela relevância dos acontecimentos segundo as suas intencionalidades e interpretações. Com efeito, e embora Décio não se ocupe de uma discussão teórica aprofundada (posto que não é essencialmente seu interesse), escapa à narrativa de suas justificativas o fato de o discurso historiográfico ser, sem ressalvas, um gesto que pressupõe recortes e interesses pontuais, o que o leva a encarar suas opções pessoais como um provável empecilho para a análise. Em vista desse impasse, o que emerge é a opção pela interpretação a partir das ideias-forças que, posteriormente, foram convertidas em fatos históricos incontestáveis. Moderno e modernização atuam, nesse sentido, como balizadores condizentes com a estrutura de interpretação do passado, aglutinando em torno de si a ideia de progresso e desenvolvimento das formas artísticas no teatro:

Como decorrência disso, é possível afirmar que as ideias, não apenas defendidas e sim vivenciadas pelos críticos teatrais, tornaram-se não só o parâmetro qualitativo, mas, especialmente, o referencial interpretativo que norteou as análises feitas pelos contemporâneos e as avaliações construídas *a posteriori*, em particular aquelas que compreendem o teatro da primeira metade do século XX como uma busca incessante pela modernização³⁸⁶

Provavelmente por esse motivo, há a preocupação de Décio em delimitar os mecanismos de que se valeu para orientar a sua reconstrução do passado. O deslocamento de sua postura para algo que, para além do pessoal, pudesse ser filtrado pela objetividade de sua análise o levou a sedimentar sua perspectiva a partir da organização de sua documentação e experiência a partir do estabelecimento de um *sentido da história dado após o fim do processo histórico analisado*, distanciando-o da pura e simples interpretação a partir do vivido. Diante dessa ressalva, o autor pôde se desvincilar de possíveis questionamentos sobre o estatuto de seu texto, o que poderia lhe enquadrar na categoria de “relato do vivido” (ou relato memorialista, rememoração etc.), ao invés de reconhecê-lo como o produto legítimo da historiografia.

O resultado desse movimento converterá, diante da proposta elaborada por Décio de Almeida Prado, *as ideias-forças em uma base para a constituição de sentido na sua narrativa histórica*. Como veremos adiante, as consequências dessa postura levarão a um tipo específico de urdidura de enredo. Como afirmou Certeau, “o

³⁸⁶ GUINSBURG, Jacó.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 133.

afastamento entre essas duas posições indica o próprio problema do procedimento historiográfico: a relação entre o “sentido” que se tornou um objeto e o “sentido” que hoje permite compreendê-lo³⁸⁷. Ademais,

Desde que se procure o “sentido histórico” de uma ideologia ou de um acontecimento, encontram-se não apenas métodos, ideias ou uma maneira de compreender, mas a sociedade à qual se refere a definição daquilo que tem “sentido”. Se existe, pois, uma *função histórica*, que especifica a incessante confrontação entre a vida ou o pensamento e aquilo que hoje permite pensá-los, existe *uma série indefinida de “sentimentos históricos”*³⁸⁸.

Posta essa constatação, o sentido dado à narrativa por Décio de Almeida Prado corresponde aos níveis de escalonamento propostos por Certeau. Por um lado, o sentido dessa narrativa dentro do recorte temporal estabelecido torna-se, ele mesmo, parte importante da análise pretendida por nós. Por outro lado, esse mesmo sentido só tornou-se possível após o encerramento do processo histórico, permitindo sua formulação como parte de uma estratégia discursiva realizada pelo historiador. No caso da obra analisada, o sentido que opera como pano de fundo para Décio de Almeida Prado consiste sobretudo no *processo de modernização do teatro brasileiro*, informação que é dada ainda no título da publicação. Cabe-nos aqui uma ressalva: provavelmente, por questões editoriais e de temporalidade, o título referente ao moderno como pedra de toque foi utilizado apenas na publicação do texto apartada da coleção na qual foi originalmente publicado, o que sugere a constatação de um processo histórico dado como encerrado por seus agentes, críticos e historiadores, o que não seria não pertinente, portanto, no ato da publicação original.

Essas considerações, quando retomadas à citação anteriormente destacada da introdução de *O Teatro Brasileiro Moderno*, merece especial atenção, pois fornece pistas importantes sobre os fundamentos utilizados por Décio de Almeida Prado na organização de sua interpretação sobre a modernidade no teatro nacional. Em primeiro lugar, cabe destacar o distanciamento conceitual realizado pelo historiador ao distinguir “história” daquilo que o seu trabalho se propõe, ou seja, um “ensaio de interpretação”. Embora a diferenciação não seja efetivamente realizada pelo autor – sobretudo no que diz respeito às considerações sobre “história” como tal –, alguns apontamentos permitem uma possível reconstrução das bases teóricas sob as quais a

³⁸⁷ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 3a edição. Rio de Janeiro: Forense, 2013, p. 46.

³⁸⁸ Ibidem., p. 25.

sua narrativa é estabelecida, principalmente quando analisadas a partir da utilização da modernidade como conceito central.

Com efeito, uma chave para a compreensão da urdidura de enredo estabelecida por Décio de Almeida Prado vincula-se às determinações estabelecidas pela ideia de *sentido da história*. Os limites e as possibilidades lançadas pelo autor orbitam em torno dessa perspectiva uma vez que, primeiramente, é possível destacar que o sentido da história posto pelo autor articula-se ao conceito de moderno como fio condutor da interpretação e da narrativa sobre a produção teatral nacional entre as décadas de 30 e 80. Portanto, ao buscar um “sentido” para a dinâmica do processo histórico no qual a modernização do teatro esteve inserida, Décio lança mão de recursos que efetivamente dão ao seu texto inteligibilidade. Retomando esse debate, é possível o estabelecimento das relações entre *O Teatro Brasileiro Moderno* e os apontamentos realizados por Caio Prado Júnior em seu clássico estudo sobre a *Formação do Brasil Contemporâneo*³⁸⁹. Diante dessa hipótese, é salutar as afirmações realizadas por Prado Júnior na introdução de seu estudo sobre o Brasil durante o período colonial:

Todo povo tem sua evolução, vista à distância, um certo “sentido”. Este se percebe não nos pormenores da história, mas no conjunto dos fatos e dos acontecimentos essenciais que a constituem num largo período de tempo. Quem observa aquele conjunto, desbastando-o daquele cipoal de incidentes secundários que o acompanham sempre e o fazem muitas vezes confuso e incompreensível, não deixará de perceber que ele se forma de uma linha mestra e ininterrupta de acontecimentos que se sucedem em ordem rigorosa e sempre dirigida numa determinada orientação. É isto que se deve, antes de mais nada, procurar quando se aborda a análise da história de um povo, seja qual for o momento ou o aspecto dela que interessa, porque todos os momentos e os aspectos não são senão partes, por si só incompletas de um todo que deve ser sempre o objetivo último do historiador, por mais particularista que seja³⁹⁰.

A citação converge para uma série de aproximações entre a introdução de *O Teatro Brasileiro Moderno* e *Formação do Brasil Contemporâneo*. O primeiro indícios dessas relações é o posicionamento de Décio sobre a questão do sentido na história e os seus vínculos com o distanciamento do processo analisado, ou seja, a reflexão posterior sobre um momento dado como encerrado. A partir desse local de

³⁸⁹ PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*: colônia. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1972.

³⁹⁰ Ibidem., p. 15

fala, chama atenção a afirmação de Caio Prado Júnior sobre o conjunto dos fatos “e dos acontecimentos essenciais”, o que justificaria o desbastar dos acontecimentos secundários a favor da evidenciação da “linha mestra” dos acontecimentos que se sucedem diante de uma ordem rigorosa e sob determinada orientação. Resgatando as afirmações de Décio de Almeida Prado, o que emerge de seu texto é a explicação sobre a delimitação dos eventos que foram julgados como – segundo o discurso encontrado em Prado Júnior – essenciais e separados dos acontecimentos secundários:

Prefiri, em vez disso, pôr em relevo apenas o que me pareceu significativo em termos de realização e repercussão, encadeando os fatos numa série que, englobando igualmente ideias, aspirações práticas de palco casas de espetáculo plataformas artísticas ou políticas, ajuda-nos a situar melhor cada obra em sua exata dimensão³⁹¹.

Dentro dessa perspectiva, a ideia de sentido assume um caráter metodológico, pois é através dele que os fatos serão organizados de forma inteligível, evidenciando assim a orientação sob a qual se constitui o processo histórico. No caso de Décio, o sentido da história vincula-se ao desenvolvimento da modernidade teatral, ideia central para seu propósito de abordagem. Dito de outro modo, Décio organiza o processo histórico sob o qual se assenta sua interpretação a partir do destaque dos fatos que levaram em consideração a modernidade do teatro nacional como o sentido que a história do teatro resguarda no período estudado.

Essa constatação inicial revelará consequências importantes no ensaio publicado por Décio. Para Caio Prado Júnior, o sentido da história terá um papel fundamental na interpretação dos agentes históricos que atuam segundo essa perspectiva de análise. Seguindo essa linha de raciocínio, os homens de teatro envolvidos na modernização do teatro brasileiro estariam circunspectos por uma consciência histórica que, segundo as circunstâncias, orientariam suas ações no tempo diante das questões que estão postas:

[...] a deliberação e ação individual [...] são livres; mas o seu “sentido” profundo, a função social que vão desempenhar e a resultante que derivarão delas, isso se encontra predeterminado pelas circunstâncias sociais do tempo e lugar em que a ação é executada; e é condicionado pelo processo histórico particular de que a ação forma uma das componentes, bem como pelas contradições que constituem o dinamismo daquele processo³⁹².

³⁹¹ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 10

³⁹² PRADO JÚNIOR, Caio Prado. *Dialética do conhecimento*. 3a ed. São Paulo: Brasiliense, 1960. tomo II, p. 549-550.

À luz dos apontamentos de Décio, as afirmações destacadas permitem a reflexão sobre os critérios utilizados pelo historiador no que tange a escolha dos fatos que mereceram destaque em sua narrativa. Isto porque, à medida que a seleção dos eventos foi ordenada em torno dos indícios de modernidade apresentados durante o próprio processo histórico, foi-lhe possível elencar as ações que estavam em sintonia com a sua concepção de moderno. Essa seleção, ao articular o sentido da história à modernidade do teatro, realizou o movimento metodológico capaz de conferir aos fatos selecionados a regularidade que será interpretada – como será apresentado adiante – como parte de um progresso maior e inserido no interior da própria ideia de progresso como sinônimo de desenvolvimento social. É justamente por esse motivo que, ao largo de seu texto, Décio encontrará relações que possibilitaram atrelar às circunstâncias históricas os agentes que se empenharam nas iniciativas que convergiram para a modernização dos palcos no Brasil. O que está em jogo é, portanto, a interpretação da modernidade como processo determinado pelas circunstâncias históricas que predeterminaram as ações dos indivíduos, tornando esse fato a representação do sentido encontrado na história. Para Jorge Grespan,

O conceito de “sentido” está inevitavelmente associado a valores, finalidades, intenções, consciência enfim. Voltando ao nível do indivíduo diante do todo social, “verifica-se portanto que o conhecimento do dinamismo dos fatos históricos e a consciência que com ele os homens adquirem de seu eventual destino e das consequências gerais de sua ação, aquele conhecimento se faz fator determinante do sentido da ação e dos fatos sociais”. Os indivíduos não agem cegamente, inconscientes das forças sociais em conflito e das tendências predominantes, mas com graus variados de percepção do conjunto em que se situam, relacionando suas “razões” particulares à “razão” geral como vimos no fim do item anterior. A “consciência” que “adquirem do seu eventual destino” orienta as suas ações pró ou contra este “destino”; é ela que configura o “sentido da ação e dos fatos sociais”, e não uma força cega³⁹³.

Concordando com Grespan, a ideia de sentido adquire contornos normativos, apresentando uma dimensão epistemológica sob a qual é possível o estabelecimento de um *método de interpretação da história*³⁹⁴. Assim, “o movimento da história permite uma interpretação da história, que é justamente a função metodológica do

³⁹³ GRESPAN, Jorge. A teoria da história em Caio Prado Jr.: dialética e sentido. In: *Revista IEB*. São Paulo, n. 47, setembro de 2008, p. 69.

³⁹⁴ Ibidem., p. 70.

conceito de sentido”³⁹⁵. Esse viés, quando analisado sob o prisma das intenções de Décio de Almeida Prado, permite levantar a suposição sobre o distanciamento do crítico em relação ao período – cambiante entre o seu papel de agente e posteriormente de historiador – como preceito para realizar o recorte dos eventos significativos. Esse procedimento foi necessário para que emergisse desse processo a linha mestra que atestaria o sentido da história ou, nos termos utilizados pelo crítico, o sentido da história colocado à prova no desenvolvimento do teatro brasileiro moderno.

Sob esse pressuposto, a modernidade como critério para a análise do sentido da história foi utilizado por Décio de Almeida Prado como ferramenta de reconstrução do passado, fornecendo uma visão específica sobre aquilo que – nos rastros deixados por Caio Prado Júnior – permitiu-lhe organizar o discurso em torno da *formação do teatro brasileiro moderno*. A consequência desse modelo é pontual: a operação realizada pelo historiador esteve circumspecta pelos atributos utilizados como indicadores da modernidade, criando assim não a “história do teatro moderno” mas, por outro lado, a “interpretação” dos fatos que foram analisados a partir de um sentido encontrado no interior da própria história. A interpretação de Grespan sobre essa questão na obra de Caio Prado Júnior é particularmente iluminadora, sobretudo quando lida a partir da afirmações encontradas em *O Teatro Brasileiro Moderno*:

*Por isso também o conhecimento histórico é apresentado como “interpretação”. Pois todo o problema consiste em encontrar “um critério geral de interpretação dos fatos, em que se conciliem os aspectos contraditórios em que se apresenta a Natureza”.[...] Por princípio, elas têm a ver com o sujeito do conhecimento, com a sua liberdade relativa em compor o todo da realidade conforme um ou outro “sentido”. Mas isso não quer dizer que haja aqui qualquer subjetivismo. A “interpretação” não deve inventar sentidos, e sim limitar-se a encontrar o “critério” pelo qual os lados opostos da realidade se “conciliam” na própria realidade. Como vimos, esta tem “aspectos contraditórios”, não sendo nunca unívoca. Por outro lado, o que a “interpretação” faz é formular o “sentido”, ou seja, o “critério” conforme o qual a contradição real se “concilia”, articulando-se de algum modo*³⁹⁶. (grifo nosso).

Como será visto posteriormente, os ecos dessa filiação teórico-metodológica permitiram a Décio de Almeida Prado a constituição de um sentido para a história do teatro no Brasil a partir da elaboração de seus critérios para a modernidade. Além

³⁹⁵ Idem.

³⁹⁶ GRESPAN, Jorge. A teoria da história em Caio Prado Jr.: dialética e sentido. In: *Revista IEB*. São Paulo, n. 47, setembro de 2008, p. 70.

disso, a inteligibilidade dada pelo crítico ao processo histórico pautou-se pela orientação que imprimiu à sua análise o reconhecimento da modernização teatral como um indicador do próprio progresso nacional em suas variantes culturais. Portanto, ao assumir *O Teatro Brasileiro Moderno* como um ensaio de interpretação, houve a utilização de uma matriz interpretativa que, sendo o critério de validação da urdidura de enredo e o fio condutor da análise, permitiu ao crítico encontrar nos eventos destacados laços em comum e em acordo com o seu ponto de partida.

O desmembramento desse pressuposto possibilita ainda uma segunda hipótese: ao pretender uma análise que abarcasse a modernidade como tema central, Décio procurou uma aproximação com as questões levantadas por Antonio Cândido, principalmente no que diz respeito à busca por um “sistema” que repercutisse na constatação da formação do teatro brasileiro moderno, ou, como definido por Cândido, o exame dos momentos decisivos para a consolidação da modernidade nos palcos nacionais. Nesse sentido, a retomada das considerações de Cândido são pertinentes:

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de decisivos os momentos estudados, convém principiar distinguindo *manifestações literárias* de *literatura* propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Esses denominadores são, além de características internas (língua, temas, imagens), certos elementos da natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. *Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros*³⁹⁷. (grifos nossos)

Pensados à luz do teatro, há a semelhança nas orientações apresentadas por Décio de Almeida Prado na introdução de *O Teatro Brasileiro Moderno*:

³⁹⁷CANDIDO, A. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. v.2, p. 25.

Preferi, em vez disso, pôr em relevo apenas o que me pareceu significativo em termos de realização ou repercussão, encadeando os fatos numa sequência *que, englobando igualmente ideias, aspirações, práticas de palco, casas de espetáculo, plataformas artísticas ou políticas, ajuda nos a situar melhor cada obra em sua exata dimensão*³⁹⁸. (grifo nosso)

As semelhanças entre as ideias de Décio de Almeida Prado e Antonio Candido em relação à ideia de sistema encontraram ecos em outros trabalhos anteriores a *O Teatro Brasileiro Moderno*. Em *Teatro de Anchieta a Alencar*,³⁹⁹ a discussão é conduzida pelo historiador com vistas à definição de um ponto de partida para os estudos sobre as bases para a identificação do nascimento do teatro em terras brasileiras. Para tal efeito, o autor se vale de uma distinção pontual: teatro, em seu sentido mais pleno ou, em outras palavras, enquanto sistema, compreende o processo no qual há uma série de requisitos que perpassam a simples existência de encenações. Com o sugestivo título de *Para uma história do teatro no Brasil*, o início do texto indica as distinções realizadas por Décio, ressaltando o posicionamento tomado em relação às concepções sobre história e, principalmente, os caminhos investigativos para a feitura de uma história do teatro no Brasil:

Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários na recém fundada Companhia de Jesus. *Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XIX*⁴⁰⁰. (grifos nossos)

As afirmações destacadas são esclarecedoras para a compreensão dos aspectos sob os quais os estudos sobre a história do teatro se assentam: em primeiro lugar, Décio constata a existência de um *sentido* organizador e orientador para a análise do recorte determinado como teatro moderno no Brasil. Essa premissa – após o encerramento do processo histórico – permitiu-lhe situar os espetáculos que se enquadravam dentro de uma linha de continuidade que unia fatos distintos ao fio condutor de suas intenções, permitindo assim o destaque das encenações que representavam o núcleo de modernização teatral no percurso da história. Em segundo

³⁹⁸ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 10.

³⁹⁹ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

⁴⁰⁰ Ibidem., p. 15.

lugar, a apropriação do conceito *sistema literário* ofereceu subsídios para o encadeamento do acontecimentos em um panorama mais abrangente, descartando assim o exame de fatos isolados, ou seja, de momentos em que apesar dos indícios de modernidade, não se constituíram de fato na consolidação de uma modernização nos palcos nacionais.

Retomando a introdução de *O teatro Brasileiro Moderno*, a relação entre *sentido* e *sistema* para a elaboração da interpretação sobre a história do teatro moderno ganha contorno definidos. A afirmação recai sobre o momento no qual a verificação das partes constituintes para a efetivação dessa relação encontram seus representantes de forma mais intensa, permitindo ao fim o estabelecimento dos marcos, do início e do fim desse processo, onde a fórmula dada *a priori* é extenuada:

Talvez por isso – mas espero que não somente por isso, que as razões históricas também estejam ao meu lado - o presente ensaio só atinge plenamente o seu foco entre 1940 e 1970, quando se dá entre nós o deslanche do teatro moderno, com o surgimento de um bom número de dramaturgos importantes. A década de trinta figura nele mais como introdução, que ressalta possivelmente pelo contraste a reviravolta ocorrida logo a seguir, e a década de setenta como uma espécie de epílogo, em que o impulso renovador, sobretudo entre os autores, começa a perder força e duvidar de si mesmo⁴⁰¹.

A divisão em partes – prólogo, foco, epílogo – sugere o roteiro fechado no qual a modernidade se fez presente, formando um recorte hermético no qual o processo se desenvolve. A preferência pela dramaturgia como centro das discussões reitera a predominância da dramaturgia por Décio, tendência observada ao longo de sua carreira como crítico teatral e na organização de sua estrutura para a avaliação dos espetáculos. Embora não incorra na tentativa de organizar uma história para o teatro moderno que se aproxime da uma história da dramaturgia, é inegável a tendência que se volte para o texto como ponto de referência, realocando os demais elementos em torno desse eixo. A justificativa é contundente:

⁴⁰¹ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 10.

Os acréscimos agora feitos referem-se, quase todos, à literatura dramática, chamada comumente de *drama* em inglês, em oposição a *theatre*, que seria a parte relativa ao espetáculo. Valendo-se desses dois termos como balizas cômodas, diria que meu intuito principal foi o de estudar o “drama”, quer dizer, os autores, mas sem nunca perder de vista o “teatro”, pano de fundo sem o qual as próprias peças não adquirem o necessário relevo. Dois critérios me guiaram, portanto⁴⁰².

A observação, longe de sugerir uma conciliação, apresenta o problema relativo à conciliação entre o texto e a cena para o reconhecimento dos aspectos modernos. Do ponto de vista nacional, o que as afirmações do historiador sugerem é a dificuldade em conciliar no processo histórico uma linha de desenvolvimento na qual se possa observar a sintonia entre o drama e a encenação moderna, gerando descompassos entre essas duas partes. De antemão, essa característica fundamental apresenta os limites da utilização do conceito de *sistema*, embora permita a sua normatização e a estabilidade a partir da utilização do *sentido* como linha mestra da investigação.

Em suma – e embora de forma esquematicamente resumida – as vias de investigação, até o momento levantadas, representam um caminho para a abordagem de *O Teatro Brasileiro Moderno*. Longe de esgotar as possibilidades, a leitura realizada buscará no resgate da urdidura do texto as especificidades contidas na interpretação realizada por Décio de Almeida Prado. Esse movimento teórico, que partiu inicialmente das análises das críticas e agora se volta para a historiografia, permitirá a reflexão sobre as questões levantadas pelo crítico e as maneiras pelas quais os temas, as validades, as opções e as legitimações são reapresentadas diante de uma nova perspectiva, agora distanciada do momento de realização dos espetáculos e inseridas em um novo contexto. Dito de outro modo, a transição do discurso da crítica para o da historiografia evidenciará as aproximações e os distanciamentos existentes no processo de construção de uma historiografia para o teatro brasileiro moderno, ressaltando assim o modelo construído por Décio de Almeida Prado.

IV. A elaboração dos antecedentes

⁴⁰² PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 9.

Historicamente, a definição dos anos 30 como ponto de partida para o processo de modernização do teatro brasileiro encontra sua justificativa em fatores que são, antes de tudo, políticos e econômicos. Ao iniciar sua análise, Décio de Almeida Prado situa o leitor a partir de duas referências cristalizadas na história, tanto de um ponto de vista internacional quanto nacional: a crise econômica de 1929 e a Revolução de 1930 aparecem como o pano de fundo responsável pelo estabelecimento de mudanças cruciais na sociedade brasileira. Sob esse jugo, as afirmações de Décio sobre esses dois fatos que dramaticamente abrem a década de 30 emergem como situações contrastantes: por um lado, a crise do liberalismo clássico demonstrava as fragilidades de um sistema econômico mundial, cobrando-lhe a urgência de soluções. Uma delas, novíssima em sua materialização, apontava para a Revolução Russa que, ainda jovem em suas conquistas, não apresentava sinais de desgaste, seduzindo uma parcela da sociedade antes apartada da participação política. Por outro lado, os desdobramentos políticos ocorridos no Brasil após a derrocada do governo de Washington Luís, em outubro de 1930, significaram para o país uma possibilidade totalmente nova. Esses fatos, operando em sentido contrário – o recrudescimento econômico e o avanço político nacional – localizavam o ponto de partida para as transformações sociais e culturais. Segundo Décio,

O fim de uma situação política que durava já quarenta anos – um tempo imenso para a instabilidade brasileira – apresentava-se como um renascimento de esperanças, a sonhada possibilidade de uma renovação cívica⁴⁰³.

A memória histórica⁴⁰⁴ assentada sob 1930 e convertida em fato histórico cristalizado nacionalmente possui, dentre outros fatores, um sentido simbólico e essencial na narrativa de Décio de Almeida Prado. Nesse sentido, o ano de 1930 foi capaz de aglutinar em torno de si uma série de narrativas, tensões e disputas que, findado o processo de disputas políticas e legitimada a vitória de um discurso sobre o momento, estabeleceu um marco de ruptura na história nacional. A data tornou-se um divisor de águas forte o suficiente para demarcar um momento anterior – a República

⁴⁰³ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 13.

⁴⁰⁴ O estudo minucioso sobre a conversão da memória histórica em fato foi trabalhada por Carlos Alberto Vesentini na segunda parte de sua tese de doutorado, mais especificamente no capítulo 3. Para a avaliação dos aspectos contidos no poder aglutinador do fato histórico e sua capacidade de orientar os discursos que o tomam como referência, consultar: A apropriação da ideia. In: VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec, 1997, pp. 127-162.

Oligárquica e o seu fim – e o início de um novo período, marcado pelo alargamento político e a ascensão de novos grupos sociais até então apartados da participação política. Para Décio, as produções teatrais não passariam imunes a esse processo:

O teatro nacional não se mostrou indiferente a essa onda de inquietação, procurando, de vários modos, escapar dos limites estreitos da comédia de costumes. Esta revelara notadamente alguns atores de grande veia cômica, mas já se achava esgotada enquanto personagens, assuntos e processos dramáticos, após o surto criador de 1920. As ingênuas farsas de Gastão Trojeiro e de um Armando Gonzaga, armadas, às vezes com engenhosidade, em termos de minúsculas crises domésticas, “desaguisados de família” como as chamou Alcântara Machado, já não satisfaziam as exigências morais e artísticas nascidas com a revolução.⁴⁰⁵.

O que chama atenção na narrativa de Décio de Almeida Prado é justamente a vinculação do processo político iniciado em 1930 ao início do processo de modernização da cena teatral. O fato, sob o poder histórico e simbólico que lhe foi conferido, foi transsubstanciado em referência que conferiu ao momento o despertar de novas concepções estéticas e dramatúrgicas no teatro. Assim, o sepultamento da tradição política parecia apontar também o sepultamento de antigas formas de se realizar o espetáculo teatral, agora encaradas como ultrapassadas. A comédia de costumes surge como a representante de um modelo desgastado, na qual o padrão dramatúrgico, as concepções cênicas e o papel do ator já não correspondiam à virada estrutural provida pela Revolução. Nesse sentido, e embora a década de 20 seja reconhecida – especialmente a Semana de Arte Moderna de 1922 – como o início do surto modernizador, tal possibilidade se apresenta de forma concreta somente após 1930. Décio, como bem apontou André Duarte, apropriou-se das mudanças políticas como justificativa para a transformação teatral:

A pretensão do autor, dimensionada no prefácio da obra, em revelar o “sentido da história”, que se apresenta *a posteriori*, traduz-se na associação entre a política (Revolução de 30) e a arte, ou seja, o movimento renovador da década de 1940 seria responsável por colocar o teatro em sintonia com a “revolução cívica” que a Revolução de 30 teria promovido, uma vez que marcaria o surgimento de “novas exigências morais e artísticas” na sociedade brasileira. O movimento de Décio de Almeida Prado, ao associar a Revolução de 30 com a mudança do paradigma do teatro nacional não é mera ilustração: a Revolução de 30 pôs fim ao antigo regime das oligarquias e inaugurou novos tempos para o país; nessa perspectiva, o teatro também deveria “sepultar” seu “antigo regime”

⁴⁰⁵ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 14.

para ficar em sintonia com os novos tempos. Na reflexão do autor, é interessante observar não só o poder centralizador do fato histórico Revolução de 30, mas a pertinência em associar o movimento teatral ao destino político do país, na medida em que este traria legitimidade àquele⁴⁰⁶.

As considerações de Duarte são pontuais à medida que revelam um aspecto importante na tessitura das observações feitas por Décio de Almeida Prado. Por se tratar de uma narrativa posterior, foi possível para o autor alinhar a perspectiva de mudança política à perspectiva de mudança cultural, criando uma indissociável relação entre ambas e na qual a ideia de progresso, de evolução social e cultural caminharam juntas dentro de um mesmo processo de desenvolvimento do curso da história. Por esse motivo, coube, à princípio, delimitar a tradição a ser superada, demarcando os traços que lhe conferiam identidade particular. Esse exercício realizado por Décio articula a modernização como o curso de uma sociedade em progresso na qual o teatro apresenta os primeiros passos rumo a esse itinerário. Juntamente com esse propósito, as primeiras categorias de hierarquização estéticas são apresentadas, dada a interpretação sobre às iniciativas de Gastão Trojeiro e Aramando Gonzaga, fixadas como representantes da velha maneira de se fazer teatro. Embora o autor resgate a crítica de Alcântara Machado realizada à época, o diálogo com a mesma não foi realizado, tornando-a um mero exemplo das afirmações que orientaram a condução de seu discurso. Se analisada à luz do momento em que fora escrita, a crítica poderia apresentar novas nuances interpretativas: Alcântara Machado, vinculado ao movimento modernista, foi um ferrenho defensor da modernização teatral aos moldes europeus e, mais especificamente, aos moldes franceses. Tal constatação seria o suficiente para depreender a análise do crítico sob um jugo específico e não meramente como uma generalização interpretativa. Encarada dessa maneira, a crítica assumiria o papel de reveladora das tensões existentes dentro de um processo em que conviveram simultaneamente o “velho teatro” e os novos embates que lhe cobravam a modernização de suas práticas. Dito de outra maneira, a crítica seria capaz de evidenciar a elaboração do discurso ao invés de legitimá-lo como fato *a priori*. Ao assumir essa postura, Décio perdeu do horizonte de suas perspectivas as constatações de Alcântara Machado como uma etapa interpretativa de um processo de

⁴⁰⁶ DUARTE, André Luís Bertelli. *Apropriações históricas e releituras estéticas da comédia de Carlo Goldoni pela modernização artística no Brasil do século XX*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2015, p. 118.

periodização, naturalizando os comentários realizados pelo crítico dentro de uma linha de progressão da produção do teatro nacional⁴⁰⁷.

De fato, se analisadas a partir do contexto internacional, as produções teatrais no Brasil no início dos anos 30 explicitam o descompasso em relação às transformações da dramaturgia nacional que à época elidia outras temáticas, assim como novas proposições cênicas:

É evidente que tais realizações estavam em descompasso com a renovação cênica empreendida por diretores como André Antoine, Constantin Stanislávski, Gordon Craig e Jacques Copeau, dentre outros e, provavelmente, esse foi um dos motivos pelos quais os críticos teatrais daquele período avaliaram negativamente essas iniciativas porque, embora obtivessem grande sucesso de público, elas não foram capazes de estabelecer sintonia com os princípios de modernidade e modernização – identificados nos textos pela estrutura dramática e pelos temas abordados, enquanto que, do ponto de vista cênico, o trabalho do diretor e a dimensão narrativa da iluminação tornaram-se elementos essencialmente da modernidade – princípios que, naquele momento, marcaram a sociedades europeias e norte-americana⁴⁰⁸.

O descompasso sugerido por Patriota e Guinsburg demonstra efetivamente o distanciamento existente entre o horizonte de expectativas dos críticos e as produções teatrais realizadas à época. Demonstra, além disso, a sintonia existente entre as produções e o público em geral, alimentando uma maneira de se produzir teatro condizente com o interesse do público no período, embora, por parte da crítica, essa concepção fosse algo a ser combatido. Como advertiu Décio em seu prefácio, “a história real do teatro e a história ideal do que ele poderia ter sido correm assim às vezes paralelas, sobretudo na década de trinta⁴⁰⁹”. A sutil evocação de Aristóteles⁴¹⁰

⁴⁰⁷ Em outra crítica realizada à época, a postura e as intenções de Alcântara Machado se tornam ainda mais explícitas: “A geração que explodiu em 1922 preferindo de novo e certamente com outra sinceridade a utopia da independência à certeza da morte (parece discurso mas é pra ser mesmo) bem poderia criar o teatro do Brasil. Aí, sim, o campo é inédito e livre. Sem regras e sem modelos. Uma bagunça. Um teatro bagunça da bagunça saíra. Ça ira”? Cf. MACHADO, Antonio de Alcântara. Pesquisa, organização e introdução de Cecília de Lara. Palcos em foco: Crítica de Espetáculos / Ensaios sobre teatro (1923 – 1933) / - 108 - Tentativas no campo da dramaturgia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

⁴⁰⁸ GUINSBURG, Jacó.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 92.

⁴⁰⁹ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 10.

⁴¹⁰ “Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser histórias, se fossem em verso o que eram em prosa), - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a

em sua clássica distinção entre história e poesia assume, quando comparada à releitura realizada por Décio, nuances de uma interpretação que intercala esses dois polos narrativos: entre o teatro realizado e o teatro que deveria ser realizado – segundo os processos de desenvolvimento que pressupunham sua modernização – o autor alinha-se momentaneamente ao segundo polo ao tomar como necessidade geral a particularização da interpretação realizada por parte da crítica do período. Dessa forma, a necessidade de modernização, bem como a sua progressão, desvinculam-se de um grupo específico e detentor de um horizonte de expectativas e assume, na narrativa, o posicionamento que é transformado em vontade geral da nação, posto que as antigas concepções teatrais “já não satisfaziam as exigências morais e artísticas nascidas com a revolução⁴¹¹”.

A partir dessas definições, Décio passa a localizar pontualmente – em termos de encenação, atuação, dramaturgia, estrutura de companhias, o papel do ator etc. – as marcas que definiriam a década de 30 como o prólogo para o desenvolvimento do processo de modernização. Estruturalmente, os núcleos de identidade serão utilizados como a antítese para, posteriormente, localizar nas experiências advindas da década de 40 como as marcas de ruptura e surgimento do teatro moderno no Brasil. Em relação às salas de espetáculo, e embora essa observação tenha pouca relevância para Décio, delimitam-se as convergências características do processo de modernização social, no qual as antigas salas construídas aos moldes do século XIX tornam-se o espaço de transição entre as formas tradicionais de entretenimento e a introdução de novas linguagens artísticas, como o cinema. A relato comprehende, ainda, a hierarquização social do período:

As salas de espetáculo, construídas em sua maioria sob a forma de cine-teatro, para atender tanto a uma quanto à outra arte, localizavam-se todas no centro da cidade, para onde convergiam os bondes, meio de locomoção que só muito lentamente ia sendo substituído pelo automóvel. O edifício, em si mesmo, obedecia a padrões arquitetônicos estabelecidos no século XIX. Palco amplo, com boa altura para que os cenários de papelão ou de pano pudessem subir e descer com facilidade, separado do público não só pelo proscênio como pelo fosso da orquestra, sem o qual não se

história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que de nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu”. Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., Pref., Introd., Com., Apênd. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966, p. 50.

⁴¹¹ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 14.

poderia montar operetas e revistas. Os espectadores distribuíam-se por vários planos – plateia, balcão, galeria –, numa divisão aparentemente democrática, mas que, correspondendo à hierarquia social, não negava aos menos afortunados, estudantes ou modestos funcionários públicos o acesso aos espetáculos⁴¹².

À maneira apreendida por Décio, conclui-se que o teatro, em termos de estrutura, correspondia à organização que delimitava as apresentações segundo os gêneros de maior expressão, como as operetas, o teatro de revista e, sobretudo, as comédias, aproximando fisicamente a sua existência dos contornos oriundos do século anterior. Da mesma forma, as companhias organizavam-se segundo esses moldes: a proeminência do ator sobre o texto forçava os grupos teatrais a se estabelecerem a partir de um certo número fixo de atores, de maneira a preencher os arquétipos comumente retratados nos palcos⁴¹³. Nesse sentido, as companhias poderiam representar qualquer tipo de texto, dado a pouca variação da tipologia dramática. Esse fato seria, à princípio, o responsável pelo número assustador de estreias que se sucediam semana após semana, detonando a familiaridade com um tipo padrão de peça, exigindo não raro poucas adaptações em relação a cenários ou a vestuários⁴¹⁴.

Dentro desse quadro, há o deslocamento da importância cênica na qual o ator, e não o texto, adquirem relevância para o espetáculo. O desdém em relação ao texto e a supremacia do ator justificavam o enfoque dado ao ator principal da companhia que, não raro, era o dono da mesma. Esse tipo de teatro, focado no chamado “ator cômico” ou “primeiro ator” propunha uma lógica inversa à encenação, pois os textos eram escolhidos segundo a sua capacidade de evidenciar o ator principal e “o que se exigia dele, de resto, não era tanto preparo técnico, recursos artísticos extraordinários, versatilidade, e sim, ao contrário, que sem mantivesse sempre fiel a uma personalidade naturalmente engraçada e comunicativa⁴¹⁵”

Três são os pilares arregimentados por Décio para exemplificar a supremacia do ator em detrimento do texto: Jaime Costa, Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira. Sobre os dois primeiros, são feitas rápidas menções, enquanto ao último, é dada a figura de síntese do ator cômico, responsável por aliar as vaidades pessoais aos interesses comerciais:

⁴¹² Ibidem., pp. 14-15.

⁴¹³ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 15.

⁴¹⁴ Idem.

⁴¹⁵ Ibidem., p. 21.

Os hábitos conservadores do público, o sistema do empresário-primeiro ator, a prioridade tacitamente concedia ao gênero cômico, conjugavam-se para conferir sólidas razões de bilheteria ao que de outro modo poderia parecer apenas imodéstia e egocentrismo. *Realmente, o público não pedia teatro. Pedia Procópio, qualquer que fosse o pretexto, um pouco melhor, um pouco pior, paravê-lo em cena*⁴¹⁶.

A passagem destacada revela novamente traços de hierarquização estética no qual o cômico, juntamente com a evidenciação do primeiro ator, é considerado um gênero menor, ou, nos termos apresentados, como um teatro sem arte, sendo apenas o produto de mero divertimento. Em grande parte, a figura do ator adquire pouca relevância – ou um desmerezimento de suas atribuições – devido à sua pouca familiaridade com a arte de interpretar, sendo apenas alguém que expressa no palco cacoetes pessoais sem, contudo, ser essencialmente um ator, ao menos na concepção “moderna” do termo.

Décio, por sua vez, usa dessa mote para explicitar duas características do teatro realizado durante o período: a ausência de “atores” é compensada pela figura do *ensaiador* e pelo *ponto*, figuras essenciais à dinâmica dos espetáculos. O cargo de ensaiador, geralmente realizado pelo primeiro ator, ou algum ator veterano ou em vias de se aposentar, consistia em determinar as marcações do palco, demarcar o posicionamento dos objetos e organizar a dinâmica interna da cena:

A orientação geral do espetáculo cabia ao ensaiador, figura quase invisível para o público e para a crítica, mas que exercia funções importantes dentro da economia interna da companhia. Competia-lhe, em particular, traçar a mecânica cênica, dispondo os móveis e acessórios necessários à ação e fazendo os atores circularem por entre eles de modo a extraír de tal movimentação o máximo rendimento cômico ou dramático⁴¹⁷

Como observado por Patriota e Guinsburg⁴¹⁸, ao salientar o papel do ensaiador, Décio de Almeida Prado, para além de estipular a sua importância, deixa claro a ausência da figura do encenador/diretor, responsável por elaborar a identidade cênica e interpretativa do texto, sugerindo o descompasso com a presença desse profissional nos palcos estrangeiros e entendido como um expoente fundamental do teatro moderno. De maneira semelhante, a função do ponto subtende o exercício do ator desvinculado do trabalho de preparação, ou mesmo das inovações propostas nos

⁴¹⁶ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 25.

⁴¹⁷ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 16.

⁴¹⁸ GUINSBURG, Jacó.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 23-24.

palcos mundiais. O ponto e o ensaiador eram, portanto, os titereios espetáculo e, por conseguinte, do ator: ditavam-lhe as falas, marcavam seu posicionamento e lhe conduziam em cena.

Resgatando o depoimento de Luiz Iglezias, Décio reforça essa característica, reiterando a postura do ator pouco interessada às técnicas ou as possibilidades de interpretação. O ponto, por sua vez, conduz a prática teatral ao determinar a ordenação das falas destituídas de identidade – preenchida nesse quesito pela personalidade do primeiro ator – e assegurando a plenitude do espetáculo. Rememorando a fala de Iglezias,

“Passa para lá... senta naquela cadeira... levanta... Agora, vai até a janela. Volta, Fala mais alto. Ri. Fica sério. Não olha para mim. Sai. Cuidado! Não sai pela parede. Olha a porta ali à esquerda”. Exagero, se houver, não será grande. Com um bom ponto e cinco ou seis atores corajosos, o que graças a Deus nunca faltou no Brasil, representava-se qualquer peça⁴¹⁹

Compondo esse quadro, localiza-se um lugar de origem para essa forma de se fazer teatro, ao delimitar a cidade do Rio de Janeiro como polo de exportação do padrão cênico característico das primeiras décadas do século XX, no qual, geralmente, as peças eram realizadas com maior cuidado e esmero em suas montagens. Definido o sucesso da apresentação, as companhias excursionavam pelo país, geralmente, em versões com cortes e menores custos, embora preservando a figura do primeiro ator como garantia de bilheteria. Essa forma itinerante, o “mambembe”, localizada como um fenômeno tipicamente brasileiro – e com pouco destaque na narrativa do autor – conferia contornos adicionais às iniciativas de um teatro desinteressado na diversificação de suas formas.

Em suma, como apontado por Décio, o teatro dos anos 30 pautava-se por uma única e exclusiva lógica: “Rir! Rir! Rir!”⁴²⁰. Hermeticamente composto nesses moldes, o saldo sobre o momento ponderava o espaço marcado por produções que não ofereciam possibilidades à insurreição de novos gêneros, textos ou perspectivas de criação cênica. A demarcação dessas práticas obedecem geralmente a um crivo da época e, como salientado por nós anteriormente, movido pela impressão de contornos negativos oriundos da crítica teatral que imbuída das referências sobre as encenações modernas, deixaram pouco espaço para a recepção que enxergasse nessas produções

⁴¹⁹ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 20.

⁴²⁰ Idem.

características que expressavam uma forma de fazer teatro em sintonia com o público. Hierarquicamente, a interpretação dos críticos subjugou a expressão legítima de uma época em detrimento de concepções que, alinhadas às categorias da modernidade, lhe conferiram um lugar menor no quadro das produções teatrais.

Essa concepção – do teatro cômico enquanto expressão menor – foi, ao longo do tempo, convertida em fato histórico, o que explica a demarcação de seu local como oposição ao teatro moderno. À medida que a narrativa construída em torno de um fio condutor pressupôs esse movimento como uma etapa das formas e dos gêneros, elaborou-se etapas a serem superadas por outras temáticas, textos, formas de encenação e concepções cênicas. Tal como apontado por Décio, a necessidade era, portanto, de um teatro que correspondesse nos palcos a superação que no campo político foi instaurada pela Revolução de 1930 e que na sua extensão servisse ao projeto de modernização cultural que, aglutinando a totalidade das relações sociais, pudesse empreender o desenvolvimento rumo ao processo civilizador. Nesse termos, há a aproximação entre as ideias de cultura e civilização, notoriamente marcada pelo posicionamento cristalizado na historiografia.

Estabelecidas as primeiras nuances da hierarquização das formas e suas correspondentes oposições, *O Teatro Brasileiro Moderno* dedica-se à localização dos primeiros indícios de modernidade no início do século XX. Indícios porque, diante do quadro apresentado e das definições elaboradas anteriormente, não foi possível reconhecer nas iniciativas que dialogaram com as concepções modernas do teatro as forças simbólicas e estéticas suficientes para a delimitação de um marco ou, dito de outra maneira, para o surgimento do teatro moderno em terras brasileiras. Por esse motivo, as produções que de alguma maneira voltaram-se para novas concepções não se alinharam à plenitude das expectativas propostas pela crítica, transitando ora em inovações de um ponto de vista temático ora, em outros casos, experimentando outros horizontes cênicos.

A peça *Deus lhe pague...*, escrita por Joracy Camargo e levada aos palcos em 1932, é um exemplo. Do ponto de vista temático, a peça introduzia os indícios de modernidade ao apresentar à plateia o diálogo estabelecido com as ideias de Karl

Marx, “que começava a despontar nos meios literários brasileiros como o grande profeta dos tempos modernos⁴²¹” :

A sensação foi intensa. Proclamou-se o nascimento do verdadeiro teatro nacional, ou pelo menos o surgimento de uma nova era dramática, porque a peça, com não pequena ambiguidade, oferecia um pouco para cada gosto. Uns viam nela a própria revolução, a grande, a de 1917, não a de 1930. Outros, certamente mais numerosos, admiravam-lhe acima de tudo o entrecho, um clássico triângulo de amor no qual a inteligência, representada pelo mendigo, com suave displicência, acabava por triunfar sobre o dinheiro e sobre a juventude⁴²².

A história de um mendigo que enriqueceu às custas de sua “profissão” é o entorno para que as discussões sobre o “marxismo de superfície” e o “idealismo”, segundo a análise de Décio de Almeida Prado. Reconhecida como sucesso de público e dialogando com questões caras à sociedade pós-Revolução de 30, além de impregnada pela ressaca econômica advinda de 1929 – desigualdade social, o papel da burguesia, a dialética social como ponto de partida para a transformação -, o texto de Joracy Camargo ocupou, simbolicamente, o esboço de um marco inicial nas definições da modernidade na cena brasileira. Isto porque, se diante do ponto de vista temático a introdução do marxismo apresentava-se como um avanço, as antigas formas de encenação e de organização formal do texto ainda estavam presas às antigas convenções: a peça, uma comédia em três atos, teve Procópio Ferreira como protagonista do espetáculo. Gênero e ator, portanto, vinculavam *Deus lhe pague...* ao antigo itinerário circunspecto pela veia cômica associada ao primeiro ator/empresário.

Contudo, longe da unanimidade em relação a sua recepção, podemos perceber nos escritos da época as tensões existentes na apreciação do texto. Embora Décio evoque a figura de Procópio Ferreira para delinear a sua possível vinculação com as ideias marxistas, o exame do prefácio escrito pelo próprio Procópio demonstra ainda outras preocupações:

Deus lhe pague... não é simplesmente uma peça que caiu no gosto do público e permaneceu no cartaz por culpa do empresário imbecil. Não é desses êxitos de gargalhada, deprimentes, despudorados e cretinos que hão de envergonhar suficientemente no futuro. Deus lhe pague é a grande obra cultural do teatro brasileiro. Marca o início da nossa arte cênica, sua verdadeira expressão: - teatral, cultural e social. Com Deus lhe pague... nosso teatro, até agora

⁴²¹ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 22.

⁴²² PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 21.

acanhado de representações e hábitos, usos e costumes, pilherias e sem intenções além de distrair, integra-se na sua alta missão educativa como fator principal de civilização⁴²³.

É notório o reconhecimento de Procópio Ferreira sobre o lugar que o cômico ocupa dentro da cena teatral nacional, realizando uma distinção rente àquela elaborada pelos críticos teatrais do período. Por outro lado, há indícios sobre a importância de *Deus lhe pague...* para a própria classe teatral. Procópio irá reconhecer no texto o verdadeiro nascimento do teatro brasileiro como o canalizador do processo de formação cultural imbuído de sua missão civilizadora, ou seja: em consonância com as questões que emergiam da sociedade pós-Revolução de 30 e consciente da integração de novos grupos sociais no diálogo político e cultural. Além do mais, Procópio sugere a possibilidade de conscientização e debate acerca dos temas elegidos por Joracy Camargo, mesmo se tratando do cômico como guia para o desenvolvimento das ações.

O posicionamento de Afrânio Coutinho é semelhante às observações realizadas Procópio Ferreira sobre os aspectos políticos encontrados em *Deus lhe pague...* Avançando sobre a importância política contida no chamado teatro de ideias, Coutinho vai além ao pontuar a possibilidade crítica e política contida nas comédias. Ao evidenciar essa constatação, Coutinho insere uma nova perspectiva analítica quando evoca a figura de Jouvet para legitimar a comédia como um gênero capaz de comportar discussões do âmbito social. A referência a Jouvet é instigante, pois o diretor tornou-se, no Brasil, o sinônimo de modernidade e valorização do texto teatral, o que, em muitos casos, foi traduzido como o abandono da comédia pelo teatro comprometido com a arte:

O que se nota de longo na arte de Joracy Camargo é sua seriedade. Sente-se nele a preocupação de estudar, de tornar consciente a sua arte, de armá-la de um arcabouço teórico e de um conteúdo intelectual imprescindíveis, pois não há nada, como disse Jouvet, que seja mais sério que a comédia, e que exija tanto a aplicação e a consciência profissional. Joracy toma a sério a obra que empreendeu, aprofunda-a no estudo e na meditação o que já constitui um grande mérito em nosso meio em que a mania da improvisação e da superficialidade estraga todas as iniciativas mais generosas e as mais graves vocações. Por outro lado, ninguém vai procurar no teatro de Joracy Camargo um puro divertimento. A sua arte não é arte pura ou arte pela arte. Ela encerra uma intenção. O seu teatro é um veículo apenas para um ensinamento, a propagação

⁴²³ FERREIRA, Procópio. Prefácio. In: CAMARGO, Joracy. *Deus lhe pague...*. Lisboa: Livros do Brasil, 1967, pp. 9-10.

ou a defesa de uma tese social. É um teatro de ideias. Não se espere apenas achar graça, porém, sobretudo, aprender, fazer exame de consciência social⁴²⁴.

As palavras de Coutinho, longe de encerrar uma discussão sobre *Deus lhe pague...*, fornecem pistas importantes para as discussões travadas sobre o papel do teatro na sociedade, assim como as definições que se cobravam de uma arte renovada e em sintonia com as questões imprescindíveis para sua modernização. Distanciando-se de uma visão unilateral sobre o cômico, o crítico reconhece os caminhos percorridos por Joracy Camargo como um marco de ruptura ao instituir nos palcos o teatro de ideias, tornando a encenação o campo para discussões sociais. A menção ao teatro sério, comprometido com a discussão teórica e a intenção de propor a reflexão crítica e histórica sobre o país sugerem, para além de indícios de uma modernidade crítica, a gênese de um teatro político. Contudo, se uma parcela significativa de personagens do meio teatral consideraram *Deus lhe pague...* um ponto de partida, as visões que colocavam o texto de Joracy Camargo em um lugar significativamente menor tornaram-se vitoriosas. Em boa parte, o estabelecimento da posição ocupada na historiografia é reconstituído a partir da incapacidade da obra em alinhar todas as características pretendidas por um teatro considerado moderno. Assim, a manutenção da comicidade, a ausência de um diretor e os poucos recursos cenográficos, principalmente em relação à utilização da iluminação como recurso narrativo, apreenderam a obra como parte inicial de um estágio, mas não como um marco de surgimento da modernidade em nossos palcos.

O mesmo ordenamento de fatores inerentes à modernização repercutiram sobre a análise de *Sexo*, de Renato Vianna. A temática central da peça girava em torno das questões levantadas por Freud e o furor causado pela psicanálise no campo da psicologia. Décio lhe atribuiu significância pelo enredo, traçando uma dúvida conclusão: inicialmente, o autor justifica o menor impacto da peça devido ao descompasso com os avanços da revolução sexual, pois ela ainda não havia despertado no país as marcas de sua transformação. Em segundo lugar, a peça

⁴²⁴ CAMARGO, Joracy. Deus lhe pague.../Figueira do Inferno/Um corpo de luz, apresentação de R. Magalhães Júnior, introdução de Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d], p. 20. Apud: PATRIOTA, Rosangela. Dramaturgia Crítica e a década de 1930. In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor. (orgs.). *Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-papers, 2012, p. 268.

apoia-se no dramalhão, sugerindo as permanências dos modelos consolidados no século XIX. Em um comparativo com *Deus lhe pague...*:

Ambas as peças, audaciosas quando ao conteúdo, mas não a ponto de afugentar o público, pouco possuíam de renovador no respeitante aos padrões dramatúrgicos, derivando-se quase diretamente da peça de tese do século passado. [...] A diferença é que *Deus lhe pague...* aliaava a peça de tese ao “teatro de fases” cujo precursor no Brasil havia sido João do Rio, ao passo que *Sexo*, se apoiava na preferencia da técnica do dramalhão, embora dramalhão de ideias, com suas tiradas altissonantes, as suas calculadas reviravoltas de enredo e os sensacionais fechos de ato⁴²⁵.

Comparadas às críticas teatrais realizadas por Décio sobre os dois textos, *Deus lhe pague...* é reduzida a uma importância significativamente menor em relação a recepção inicial, embora o tom crítico assumisse maior vigor na recepção do espetáculo. A crítica, escrita em 1949, já distanciada das primeiras exibições da peça, provavelmente já continha em suas páginas toda a cristalização empreendida por parte da crítica anterior, sedimentando o seu lugar na historiografia. *Sexo*, por sua vez, não possui representação no volume de críticas organizado por Décio, o que talvez lhe denote uma importância menor na avaliação do crítico.

Cenograficamente, as primeiras investidas rumo à modernização são atribuídas a *Amor*, de Oduvaldo Vianna e às experimentações ligadas ao Teatro de Brinquedo sob a tutela de Álvaro Moreyra. A primeira, deixada em segundo plano sua temática sobre o divórcio, apregoa a inserção pela utilização de recursos cenográficos responsáveis por dinamizar a encenação: dividida em cinco planos e trinta e oito quadros, a montagem do texto foi permeada por cortes de iluminação que deslocavam as ações para pontos diferentes de um mesmo momento narrativo. O texto, nessa seara, adquiriu pouca significância, devido às várias camadas de comicidade que foram compensadas pelas técnicas próximas àquelas usadas pelo cinema, embora sintetizadas por Décio como a nossa maneira menos sofisticada de se apropriar dos palcos giratórios e das inovações técnicas europeias⁴²⁶.

Quanto ao Teatro de Brinquedo, Décio destaca sua menor relevância devido a despretensão de Álvaro Moreyra, considerando o projeto uma diversão amadora inteligente⁴²⁷. Munido dessa justificativa, a iniciativa foi assim destacada:

⁴²⁵ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 25.

⁴²⁶ Ibidem, p. 26.

⁴²⁷ Ibidem., p. 27.

As intenções sem duvidas eram as melhores, mas terrivelmente vagas, faltando ao conjunto seja conhecimento específico do palco, seja uma consciência estética mais clara do que se ambicionava implantar. A verdade é que o modernismo de Álvaro Moreyra, escritor formado na atmosfera penumbrista que sucedeu ao simbolismo, não se sobressaía pela firmeza ou pela energia, limitando-se a explorar, mas não destituída de humor, o pitoresco de certo primitivismo, descambando já para o infantilismo⁴²⁸.

Décio conclui o pequeno avanço em termos cenográficos e diante da ausência de indícios significativos nesse campo, os esforços de reconstituição de traços modernizantes voltam-se novamente para a dramaturgia. Dessa maneira, a perspectiva incide sobre o papel do modernismo e o impacto de suas ideias sobre a produção artística nacional. Efetivamente, o teatro careceu de representantes durante a Semana de Arte Moderna de 1922, trazendo maior visibilidade para seus correspondentes no campo das artes plásticas e da literatura. A visão de Décio sobre o papel destinado ao modernismo na renovação do teatro é esclarecedora:

Para chegar-se a uma verdadeira contestação da ordem vigente teria sido necessário que o espírito da Semana de Arte Moderna houvesse agido sobre o teatro com virulência igual à que já estava dando frutos em outros gêneros literários. Se tal não sucedeu, culpa não cabe, é bom frisar, aos modernistas, que tentaram em vão, durante anos, forçar as portas da cidadela conservadora em que se convertera o palco brasileiro⁴²⁹.

Ao retomar as falas de Alcântara Machado, Décio reassumiria a postura que durante os anos 20 marcaria profundamente o ideário modernista, projetando-o nesse momento sobre a produção teatral: a urgente necessidade de abordagem de temas nacionais, colocando em evidência os personagens, as questões e as situações típicas do país em cena. Mais do que isso, atribuía à Europa o papel de fornecer os modelos para o preenchimento do hiato dramatúrgico nacional, realizando a mesma convergência da qual partilhara as artes plásticas ou mesmo a base intelectual que fora consolidada pela Missão Francesa na criação da Universidade de São Paulo. Décio, portanto, não exime a história do teatro nacional da investida civilizadora propiciada pelos elementos culturais europeus, considerados como referência estética, mas também como base cultural dentro do sistema mais amplo de desenvolvimento social. Ao assinalar essas necessidades, o teatro, mais uma vez, assume seu caráter

⁴²⁸ Ibidem., p. 27.

⁴²⁹ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 27.

formativo, ao mesmo tempo em que denota a aproximação entre civilização e cultura submetida ao parâmetro imposto pelo colonizador. Em certa medida, as interpretações realizadas sobre o papel da constituição de um teatro genuinamente nacional e guiado por padrões europeus permeia a intenção de recriar, em termos dramatúrgicos e cenográficos, a experiência modernista da primeira geração – enquanto forma – e de segunda geração enquanto temática. Delineia-se pouco a pouco as matrizes interpretativas para a produção teatral que, no embate entre produtores e críticos, foi cobrada e estimulada a partir de diversos núcleos muitas vezes dissonantes.

O resgate do modernismo pelas mãos de Décio se dá, essencialmente, através da via literária. Tal é a inserção dos textos de Oswald e Mário de Andrade nos primeiros movimentos de modernização do teatro. Sob esse pano de fundo, as consequências da dramaturgia criada por ambos é levada em consideração por Décio apenas como aspectos literários, ou seja, em seus temas, pois os textos não foram encenados no momento em que foram escritos. Justamente por esse motivo, Décio debruça-se sobre os conteúdos mais expressivos de cada texto segundo a orientação pela qual são avaliados os parâmetros de modernização. *O Rei da Vela*, escrita em 1933, satisfaz a esses princípios: assume, de uma só vez, a problematização da burguesia e introduz a dimensão política e psicanalítica em sua estrutura. As temáticas dispersas em *Deus lhe pague...* e *Sexo* aclimatam-se em um único texto capaz de capitanejar essas duas dimensões interpretativas sobre o declínio da burguesia paulista, tão bem conhecida e achincalhada por Oswald de Andrade. Décio continua sua avaliação da seguinte maneira:

Também como forma a peça não deixa de lembrar, embora mais longinquamente, o momento em que foi escrita, apresentando traços do teatro de tese – “o teatro nacional virou teatro de tese”, constata o próprio texto – e até mesmo o “teatro de fases”, não lhe faltando *mots d'amateur*, nas quais o criador se substitui às suas criaturas, ditando-lhes reflexões ou réplicas espirituosas⁴³⁰.

A grande importância pela qual o texto estabeleceria seu local junto à hierarquização estética se concretizaria apenas em 1967, exatamente pelo motivo que lhe faltava à época de sua tessitura: os contornos cênicos que, seja pela sua temática ou ausência da figura do diretor, não foram viabilizadas na década de 30. Em *O homem e o cavalo* a temática da revolução ressurge, porém sem a mesma eficácia

⁴³⁰ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 29.

estilística e temática e Oswald é acusado de elaborar uma bricolagem de assuntos na pretensa totalização histórica, distanciando-se da experiência social que almejaria uma síntese expressiva, o que pendia seu texto para o vazio⁴³¹. Um exame mais acurado das estruturas utilizadas por Oswald poderia revelar, para além das dificuldades de sua encenação, vários pontos cruciais em que lhe reafirmaria um lugar de destaque no âmbito da modernidade. Segundo Carlos Gardin⁴³², os textos revelam estratégias pioneiras na dramaturgia nacional ao proporem a quebra da quarta parede, algo que, anos mais tarde, ganharia notoriedade pelas mãos de Brecht em seus conceitos de *distanciamento* e estranhamento, pressupondo a ruptura com o teatro realista e naturalista. *A morta*, texto que encerra o ciclo teatral de Oswald, é citado sem maiores aprofundamentos, sugerindo apenas a manutenção do projeto revolucionário, embora destituída da possibilidade de concretização. Bastaria o exame das referências iniciais para se constatar a dimensão anti-naturalista de Oswald:

A cena se desenvolve também na plateia. O único ser em ação viva é A Enfermeira, sentada no centro do palco em um banco metálico, demonstrando a extrema fadiga de um fim de vigília noturna. Ao fundo, arde uma lareira solitária. Está-se num cenáculo de marfim, unido, sem janelas, recebendo a luz inquieta do fogo. Em torno da Enfermeira, acham-se colocadas sobre quatro tronos altos, sem tocar o solo, Quatro Marionetes, fantasmais e mudas, que gesticulam exorbitantemente as suas aflições, indicadas pelas falas. *Estas partem de microfones, colocados em dois camarotes opostos no meio da plateia.* No camarote da direita, estão Beatriz, despida, e A Outra, num manto de negra castidade que a recobre da cabeça aos pés. No da esquerda, O Poeta e O Hierofante, caracterizados com extrema vulgaridade. Expressam-se todos estáticos, sem um gesto e em câmara lenta, esperando que as Marionetes a eles correspondentes, executem a mímica de suas vozes. *Sobre os quatro personagens da plateia, joram refletores no teatro escuro. É um panorama de análise*⁴³³. (grifos nossos)

No que tange a importância de *Café*, escrita por Mário de Andrade entre 1933 e 1942, é assinalada a temática de cunho mais social do que político, mais poético que panfletário, atribuindo à peça a indefinição de gêneros que a comprometeu na sua organização interna. Partindo do mesmo pressuposto de *O homem e o cavalo* – a

⁴³¹ Ibidem., p. 32.

⁴³² GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995.

⁴³³ ANDRADE, Oswald. *A morta*. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973, p. 13.

temática da revolução –, Décio queixa-se da falta de audácia empreendida por Mário de Andrade:

O seu defeito, contudo, enquanto obra dramática, não está neste comedimento, que, se lhe tira a audácia de *O Homem e o cavalo*, garante-lhe por outro lado maior coerência, e sim no que parece ter sido hesitação confirmada talvez pelo prolongado período de gestatório da peça, entre mais de um gênero teatral. Mário de Andrade chamou-a de concepção melodramática e essa ausência de qualificação indica sua dificuldade em optar entre o poema dramático, a ópera de natureza coral e o *ballet expressionista* (esboçado na minuciosa descrição do espetáculo em que antecede o texto). A menos que nos enganemos e que *Café deva* ser lido como simples *libretto* de ópera, estando aguardando apenas a música que lhe imprima o necessário toque épico⁴³⁴.

Assim como *O Homem e o cavalo*, as dificuldades cênicas e a ausência de representação dos textos convergiram para o destaque apenas no campo literário, reluzindo o impacto das transformações contidas nos textos visto que a incapacidade de averiguação em cena amealhou apenas suposições quanto às suas potencialidades cênicas. Com efeito, essa incapacidade não apartou a determinação das investiduras modernistas no campo teatral e seu merecido destaque quanto ao início de uma revolução teatral. Depreende-se das análises feitas por Décio uma necessidade maior e totalizante, capaz de reunir todas as atribuições necessárias para um verdadeiro surgimento do teatro moderno. Mesmo diante de vários indicativos de tais possibilidades, a organização textual de Décio voltou-se para particularizações de iniciativas que visavam o desenvolvimento de uma nova linguagem teatral e que, no entanto, não obtiveram força suficiente para se consolidarem como marco. A diversidade de iniciativas – muitas vezes sem uma eixo ou grupo de atuação em comum – apontam para um momento marcado pelos contrastes em que a disparidade de núcleos de produção e recepção das encenações/textos dramáticos sugere a divergência de interesses quanto à materialização das práticas teatrais.

Consideradas como instâncias interpretativas utilizadas por Décio de Almeida Prado, o resgate de documentos pontuais sobre o período assume, em nossa análise, a capacidade de evidenciar o diálogo dissonante entre críticos, dramaturgos, companhia teatrais, atores e público. Isto porque, tomadas as considerações da crítica, o teatro ainda não havia atingido o nível de modernização internacional e as esparsas

⁴³⁴ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 32.

iniciativas não foram capazes de angariar as ressalvas positivas capazes de estabelecer o nascimento de um novo teatro. Em boa parte, essa avaliação negativa deve-se ao fato da tentativa de tradução das encenações nacionais a partir de referências consolidadas em ambientes com processos históricos diferentes daquele encontrado no Brasil nas primeiras décadas do século XX. Esse crivo torna-se evidente quando confrontado com as expectativas e interesses da classe teatral, na qual as companhias e seus autores se mantiveram presos a propostas que levaram em consideração o gosto popular e, por consequência, o lucro dos espetáculos elaborados a partir de uma fórmula consolidada. Diante desse quadro, a síntese oferecida por Décio de Almeida Prado é, ao mesmo tempo, delimitadora e norteadora dos passos que o teatro tomaria no início da década seguinte:

O balanço final da década de trinta não lhe é favorável. O *teatro comercial*, em seu nível mais ambicioso, *não realizara nenhum dos seus intentos estéticos ou de suas obrigações históricas*. Não resistira ao impacto do cinema, perdendo continuamente terreno enquanto diversão popular; *nada dissera de fundamental sobre a realidade brasileira, não conseguindo passar adiante, como almejara em certo momento, as mensagens revolucionárias de Marx e Freud*; e, sobretudo, não soubera incorporar as novas tendências literárias (nem a ópera de Mário, nem as peças de Oswald de Andrade foram encenadas em vida de seus autores), como já vinha acontecendo de um modo ou de outro, com a poesia e com o romance. [...] *Persistiam os mesmos métodos de encenação, a mesma rotina de trabalho, a mesma hipertrofia da comicidade, a mesma predominância do ator, a mesma subserviência perante a bilheteria.* [...] *Se de algum mal padecíamos seria antes o do excesso de profissionalismo[...]*⁴³⁵. (grifos nossos).

As ponderações do historiador são salutares, pois definem nitidamente o processo de hierarquização das formas teatrais, conferindo-lhes contornos mais precisos quanto aos parâmetros de sua avaliação. Mediante as observações sobre o teatro no início dos anos 30, comprehende-se que as bases sob as quais o teatro brasileiro moderno deveriam se assentar remetem, em temos gerais, ao seguinte quadro: ruptura com a comédia e o naturalismo; o diálogo com a temática nacional; recepção e adequação das linguagens cênicas e dramatúrgicas importadas da Europa e América do Norte; introdução de temáticas vinculadas à análise psicanalítica e/ou de cunho marxista; prevalecimento do texto sobre o autor; introdução da figura do encenador/diretor; redimensionamento da interpretação por parte do ator; incorporação

⁴³⁵ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 36.

da missão civilizadora desempenhada pela cultura na sociedade; inovação de recursos cênicos e, por fim, a ausência do profissionalismo, entendida por Décio como sinônimo de produção cultural voltada para o lucro. Como veremos adiante, esses serão os indícios que repercutirão na eleição do marco inaugural do teatro moderno no Brasil, tendo à sua frente a encenação de *Vestido de Noiva*, em 1943, pela companhia amadora Os Comediantes. Cabe-nos, agora, avaliar, de acordo com a historiografia de Décio de Almeida Prado, a maneira pela qual a fixação do marco histórico correspondeu à totalização dos interesses díspares que possibilitou o engendramento não só de um momento inaugural, mas também a redefinição das práticas teatrais nacionais.

V. *Vestido de Noiva*: a fixação de um marco para a modernidade

Jean-Jacques Roubine, em um estudo já clássico entre os pesquisadores da área de teatro, buscou em seu livro *A linguagem da encenação teatral*⁴³⁶ um estudo sistematizado das origens e do desenvolvimento do teatro moderno. Com efeito, as primeiras linhas de seu texto apontam alguns fatores necessários para que um novo tipo de teatro (em todas as suas potencialidades) pudesse surgir na Europa nos últimos trinta anos do século XIX. As assertivas são pontuais:

Nos últimos anos do século XIX ocorreram dois fenômenos, ambos resultantes da renovação tecnológica, de uma importância decisiva para a evolução do espetáculo teatral, na medida em que contribuíram para aquilo que designamos *o surgimento do encenador*. Em primeiro lugar, começou a se apagar a noção de fronteiras e, a seguir, a das distâncias. Em segundo, foram descobertos os recursos da iluminação elétrica. [...] Em outras palavras, as condições para uma transformação das artes cênicas achavam-se reunidas, porque estavam reunidos, por um lado, o instrumento intelectual (a recusa das teorias e formulas superadas, bem como propostas concretas que levavam à realização de *outra coisa*) e a ferramenta técnica que tornava viável uma revolução desse alcance: a descoberta dos recursos da iluminação elétrica⁴³⁷.

Para além de salientar os indicativos necessários para a modernização teatral, o que podemos entrever nas palavras de Roubine é, ao mesmo tempo em que o estudo sobre a égide do moderno nas artes cênicas, o apontamento geral sobre o processo de transformação social que acometeu a Europa na sua transição para o século XX. O

⁴³⁶ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

⁴³⁷ Ibidem., p. 21.

encenador é, senão, uma figura própria da modernidade, capaz de sintetizar a dinâmica da cena, dando-lhe unidade figurativa e representativa a partir de mecanismos que são próprios da evolução e da modernização tecnológica. A modernidade social – assim como o seu equivalente tecnológico – fazem parte de um processo mais amplo e dinâmico à medida que o progresso estende-se para a redefinição de todas as instâncias da vida. As distâncias estéticas, antes polarizadas entre a peça bem-feita de Racine e o ímpeto criador do gênio em Shakespeare, cediam lugar a um reconhecimento geral de novas maneiras de se pensar e produzir o teatro ao mesmo tempo em que uma parcela significativa da classe teatral abandonava os grilhões do realismo e do naturalismo.

Por outro lado, Roubine reforça a necessidade de um entendimento comum entre vários setores do meio artístico: o crescente desenvolvimento de novas práticas e teorias colocavam em cheque antigos ditames e reconheciam a necessidade de, paradoxalmente, um olhar mais aprofundado para a diversidade de iniciativas que poderiam resumir a expressão da modernidade no teatro. A renovação teatral surge, portanto, de um avanço: técnico, na possibilidade de utilização de novos recursos; intelectual, a partir do momento em que há o surgimento de uma sintonia entre a classe artística e a classe teatral; cênico, posto a possibilidade e necessidade de totalização da experiência na encenação. Engenhosamente, Roubine elabora uma importante relação entre Antoine, admitido como o marco da modernidade ao introduzir o papel do encenador e o triunfo do capitalismo industrial: “a conquista do mundo real. Conquista científica, conquista colonial, conquista estética⁴³⁸...”.

De fato, o avanço da sociedade em termos de desenvolvimento tecnológico e científico atribuíram ao homem a possibilidade da apreensão científica e racional do mundo. Em termos teatrais, os primeiros movimentos nessa direção repercutiram nos modelos realistas e, posteriormente, naturalistas como uma resposta à capacidade de espelhamento da realidade no palco. Essa ação, fruto dos anseios direcionados para a explicação total do mundo, tiveram, no teatro, sua etapa correspondente e uma função: por um lado, o homem é representado quase organicamente, fruto das relações sociais ou, numa inversão que busca a interiorização do meio no qual se vive, alguém que reage ao mundo ao seu redor mediante aos aspectos próprios da sua

⁴³⁸ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, p. 24-25.

natureza. Por outro lado, fixou-se um modelo de produção/encenação teatral que vigorou como uma barreira quase intransponível ao longo do final do século XIX e que só seria superado pelas iniciativas que materializavam não o homem em si, mas o seu próprio interior, seja em termos da dramaturgia, seja em termos cênicos de composição do espetáculo que rompia com a reprodução fidedigna da realidade.

Essa transição foi fundamental, pois vinculadas às novas possibilidades de análise – o furor do marxismo e a sedução da psicanálise – elevaram o homem à outras categorias de interpretação, desvendando camadas cada vez mais complexas da constituição dos contornos humanos. A partir desse momento, um questionamento toma corpo: como pensar o homem em seu diálogo com a modernidade? Ou ainda: como traduzir teatralmente as questões que se colocam agora na sociedade, revelando aos espectadores todos as nuances dos conflitos do homem e que são típicos da sua experiência na modernidade?

Em maior ou menor grau, todas essas indagações orientaram, no Brasil, a busca pelos laços que uniam a experiência do teatro moderno nacional às rupturas e transformações que já se apresentavam como resultado de questões próprias aos palcos e às sociedades da Europa e da América do Norte. Se nesses locais essas expressões despontavam como algo inerente à reflexão sobre a própria realidade, no Brasil, esses indícios serviram, como em outros tantos casos, para determinar em termos culturais o grau de evolução e progresso de uma sociedade em vias de transformação. No nosso caso, a evolução como fruto de uma aceleração desse processo ou, em outras palavras, fruto de uma cobrança que satisfizesse o reconhecimento da modernização que por hora se via em descompasso com as referências internacionais de sua origem.

Ao retomarmos as últimas considerações de Décio de Almeida Prado sobre o teatro realizado no país durante a década de 30, essas ponderações tornam-se evidentes. Em primeiro lugar, são ressaltados todos os elementos que demonstram a oposição e o distanciamento do teatro produzido no país e o seu descompasso com as atualizações cênicas internacionais, possibilitando ao historiador traçar uma linha evolutiva sobre o auge e o declínio de um pensamento estético e artístico de uma época. Em segundo lugar, tal iniciativa também possibilita o reconhecimento da ascensão do pensamento que frisava o descompasso cênico e cobrava o alinhamento do teatro brasileiro com as práticas reconhecidas como modernizantes, sejam elas no campo da atuação, da encenação, da dramaturgia ou da administração empresarial.

Nesse sentido, seja em termos historiográficos – enquanto o trabalho de narrativa e reorganização *a posteriori* de um passado – ou sob o ponto de vista que leva em consideração as relações sociais durante o momento em que elas ocorrem no próprio desenvolvimento do processo histórico, percebe-se a necessidade de reconhecimento de um marco que consiga sintetizar todos os anseios envolvidos na concepção de um teatro moderno e na modernização de suas práticas. Historicamente, trata-se de delimitar um marco capaz de estabelecer um passado superado e um futuro ordenado por novos ditames. Essa operação exige, para além do fato histórico em si, o reconhecimento geral de sua importância, dando-lhe a força capaz de estabelecer um corte temporal, um modelo a ser projetado e uma referência a ser abandonada.

Vestido de noiva, encenada ao final de 1943 pelo grupo teatral carioca Os Comediantes, ocupou em nossa historiografia essa função. Décio, ao apontar anteriormente as matrizes necessárias para a efetivação do marco periodizador na produção moderna no teatro brasileiro, realizou em sua narrativa o contorno que materializou na encenação do texto de Nelson Rodrigues os requisitos preestabelecidos para o reconhecimento desse marco. Inicialmente, o esforço interpretativo empreendido pelo historiador visa a aproximação entre a experiência nacional e suas respectivas semelhanças com o panorama internacional:

A ação renovadora do amadorismo não é fato incomum na história do teatro. Assim como aconteceu na França com Antoine, e na Rússia, com Stanislávski, para que o naturalismo pudesse brotar e florescer. Assim aconteceu nos Estados Unidos, com os *Provincetown Players*, para que Eugene O'Neill reformulasse a dramaturgia americana. O ciclo em suas linhas gerais se repete: um teatro excessivamente comercializado; grupos de vanguarda que não encontravam saída a não ser à margem dos palcos oficiais, tendo sobre esse a vantagem de não necessitar tanto da bilheteria para sobreviver; a formação de um público jovem que, correspondendo melhor às aspirações ainda mal definidas do futuro, acaba por prevalecer; e o ressurgimento triunfal do profissionalismo, proposto agora em bases diversas, não só artísticas mas às vezes até mesmo econômicas e sociais⁴³⁹.

Delimitou-se, dessa forma, um palco para o moderno, à medida que a aproximação com o percurso internacional possibilitou localizar um parâmetro de avaliação para o progresso rumo aos esteios modernizantes. Localizados todos os requisitos para o estabelecimento do marco – e dada a certa urgência de alinhamento de perspectivas -, *Vestido de noiva* conseguiu, pela primeira vez, aglutinar em sua

⁴³⁹ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 38.

encenação o reconhecimento do momento de ruptura e instituição de um crivo estético, histórico e artístico. Assim, a encenação realizada por Brutus Pedreira e Tomás Santa Rosa personificou a definição de novos rumos para o teatro nacional:

[...] Num golpe de sorte ou de clarividência, através de uma só temporada, mais ainda, de um só incrivelmente bem sucedido espetáculo. Tal milagre explicava-se pelo encontro entre um drama irrepresentável se não em termos modernos e o único homem porventura existente no Brasil em condições de encená-lo adequadamente. *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigue (1912-1980), dferia com efeito de tudo o que se escrevera para a cena entre nós, não apenas por sugerir insuspeitadas perversões psicológicas, a seguir amplamente documentadas e outros textos do autor [...]⁴⁴⁰.

Enquanto tema, *Vestido de noiva* atendia às expectativas por introduzir a dimensão psicológica que possibilitava a articulação entre as ações dos personagens às suas características internas, tornando presente nos palcos questões que representavam dimensões subjetivas das personagens. Esse aspecto lhe permitia a abertura para um tipo de encenação que só se tornaria possível a partir de um corte cênico que criasse possibilidades de representar, por exemplo, a alucinação de um personagem em termos cenográficos, e não exclusivamente pela fala dos atores. A seguir, é apresentado outro requisito cumprido pela peça: a ação do encenador:

A essa singularidade inicial, Zbigniew Ziembinski (1908-1978), encenador polonês exilado pela guerra, somou as suas próprias, não menos significativas, pelo menos dentro do nosso acanhado panorama dramático. O que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada *mise en scène* (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por “encenação”), de que tanto se falava na Europa. Aprendíamos, com *Vestido de Noiva*, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista [...] O espetáculo, perdendo a sua antiga transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto⁴⁴¹.

Somado ao caráter moderno do texto – em toda a sua dimensão do subconsciente –, Décio alinha a introdução do papel do encenador, consolidando as nuances que fixaram na encenação do texto de Nelson Rodrigues às condições para a institucionalização do marco de periodização. Chama atenção o reconhecimento do papel modernizador advindo da cultura europeia, assimilando o caráter civilizador empreendido pelo colonizador cultural à sociedade transitória e em processo de

⁴⁴⁰ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 40.

⁴⁴¹ Idem.

desenvolvimento. Ziembinski, nesse interim, foi capaz de sintetizar em sua interpretação cênica da peça as expectativas contidas por todas as pessoas ligadas ao teatro que reconheceram elementos comuns capazes de eleger *Vestido de noiva* como o marco inaugural do teatro brasileiro moderno: a presença de amadores, a atuação de um encenador, um texto calcado nas questões advindas de teorias modernas sobre o homem e, por fim, a utilização da iluminação como indispensável para a materialização dos vários planos no qual se desenvolvia a ação. Por último, Décio resgata a legitimação da encenação pelo grupo de críticos, literatos e intelectuais do período:

O choque estético, pelo qual se costuma medir o grau de modernidade de uma obra, foi imenso, elevando o teatro à dignidade dos outros gêneros literários, chamando sobre ele a atenção de poetas como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, romancistas como José Lins do Rego, ensaístas sociais como Gilberto Freyre, críticos como Álvaro Lins⁴⁴²

Como apontado por Patriota e Guinsburg⁴⁴³, sob o ponto de vista historiográfico, essa interpretação e fixação do marco tornou-se vitoriosa, estabelecendo o consenso entre intelectuais, críticos e toda a comunidade teatral. Traçava-se, dessa forma, as bases para fundação do teatro em termos estéticos, consolidando uma baliza para a produção teatral, assim como as referências para o itinerário da crítica e da historiografia capaz de traçar uma linha evolutiva do moderno teatro nacional. Com efeito, a partir da localização do marco foi possível a vinculação do teatro com o processo mais amplo de modernização social, bem como sua importância na construção de um ideário sobre a cultura perante seu papel civilizador. O teatro passava a assumir sua posição diante da evolução inerente à própria condição nacional, traduzindo, em termos artísticos, a trajetória de desenvolvimento que já despontava em outros campos da sociedade.

⁴⁴² PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 40-41.

⁴⁴³ “Em termos históricos e historiográficos, essa periodização se tornou vitoriosa. A partir de tal acontecimento, lançou-se um olhar retrospectivo para experiências artísticas anteriores com o intuito de traçar uma linha evolutiva a partir da qual foram identificados os índices que apontavam o caminho da modernidade e da modernização. Para tanto, fez-se necessário construir uma temporalidade orientadora e balizadora desse núcleo de memória que homogeneizou experiências díspares com as de Álvaro Moreyra e Renato Vianna, ao mesmo tempo que que elidiu trabalhos marcantes como os de Joracy Camargo e Oduvaldo Vianna. Cf. GUINSBURG, Jacó.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 116-117.

Esse engendramento possibilitou, por exemplo, a homogeneização das experiências anteriores enquanto parte de um processo que deu inteligibilidade e unidade a práticas díspares dentro de um *continuum* que, à luz das interpretações posteriores, já apontavam para o grande desfecho da modernização. As iniciativas de Álvaro Moreyra, Renato Vianna, Oduvaldo Viana e Joracy Camargo, além de Oswald e Mário de Andrade, são reorganizadas e ressignificadas para que haja o fio condutor diante dos indícios de modernidade rumo ao fato histórico construído em 1943 sob o estima da encenação de *Vestido de noiva*⁴⁴⁴. Historiograficamente, a encenação representou, no campo das artes cênicas, o equivalente político delimitado pelos acontecimentos ocorridos em 1930. As afirmações de André Bertelli sobre esse procedimento são salutares:

Assim, 28 de dezembro de 1943, data de estreia de *Vestido de Noiva*, marca uma transformação; um antes e um depois. Pela obra da transubstanciação, a pluralidade do teatro brasileiro verificada no processo histórico de sua efetivação perde o sentido e este último é apreendido como “morte do teatro empolado”, do teatro enquanto “mera diversão popular”, enfim, do “teatro para rir”. Para legitimar a teia interpretativa que caracteriza o fato histórico, o teatro recorre à política e os “espectros de 30” surgem mais uma vez. [...] A encenação de Os Comediantes, nesse sentido, é visto como o momento de realização da história, da efetivação do teatro brasileiro moderno⁴⁴⁵.

Bertelli, ao realizar a interlocução que reconhece em *Vestido de noiva* as nuances interpretativas equivalentes à Revolução de 30, demonstra o poder de centralização e de sedimentação contido em torno de um espetáculo, consolidando assim todos os acontecimentos anteriores e posteriores à encenação como elementos presentes em um mesmo processo de desdobramentos estéticos e conceituais. Dessa maneira, *Vestido de noiva* conseguiu, ao longo do tempo, reafirmar a sua validade no campo da história do teatro, criando em torno de si um discurso e uma narrativa na

⁴⁴⁴ Esse procedimento pode ser apreendido, por exemplo, no momento em que Décio rearticula as iniciativas de Álvaro Moreyra junta a uma “tradição” modernizadora que encontrara na década de 30 indícios de uma modernidade latente. Inicialmente tais investidas são lidas como “divertimento”, produções desprestensiosas ou entretenimento para as camadas mais abonadas da sociedade. Posteriormente, após o estabelecimento do marco, Moreyra é resgatado como um dos primeiros homens de teatro a pensar a encenação de forma moderna, estabelecendo assim o seu lugar junto a um roteiro para o teatro moderno no Brasil. Cf. PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 38.

⁴⁴⁵ DUARTE, André Luís Bertelli. *Apropriações históricas e releituras estéticas da comédia de Carlo Goldoni pela modernização artística no Brasil do século XX*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2015, p. 118-119.

qual todos os personagens históricos se reconhecem no mesmo fato, reforçando assim a inteligibilidade sobre o marco fundador da modernidade nos palcos nacionais⁴⁴⁶.

Décio – enquanto crítico que atuou no período e, posteriormente, como historiador que rememora o processo histórico experimentado – segue essa linha interpretativa. Embora não se valha de suas críticas ou da sua vivência no período, sua narrativa reforça e retoma a encenação de *Vestido de noiva* como o eixo sob o qual seu discurso se organiza. Nesse interim, as experiências oriundas das iniciativas gestadas por Alfredo Mesquita e Paschoal Carlos Magno emergem como expressão dessa mudança sem, contudo, terem o reconhecimento capaz de retirar o mérito e o marco que se consolidara pela encenação realizada pelo grupo carioca Os Comediantes. São inquestionáveis os avanços realizados pelo Grupo de Teatro Experimental ou da EAD, assim como as investidas realizadas pelo Teatro do Estudante do Brasil, tanto pelo caráter amador quanto pelos espetáculos apresentados ao público, o que revela o processo de modernização destituído de um polo ou uma única matriz⁴⁴⁷ fundadora. No entanto, essas iniciativas não conseguiram demarcar com a mesma eficiência a canalização gerada por *Vestido de noiva*, em 1943, sendo

⁴⁴⁶ A constatação é realizada por Guinsburg e Patriota à luz do conceito de ideias-forças: “Tal procedimento fez com que a modernização do teatro fosse aceita, com maior ou menor grau de questionamento, por diferentes tendências e artistas, isto é, tanto por aqueles que estavam em perfeita sintonia com as iniciativas em andamento, quanto pelos que viram naquele processo uma etapa necessária a partir do qual o teatro deveria se voltar para o aprofundamento de temas e questões eminentemente sociais e nacionais. Mais que isso, o debate em torno da modernização e da modernidade marcou também, de forma efetiva, a presença da crítica e dos críticos de teatro. Isso significa dizer que aqueles que voltaram seus interesse para o teatro o fizeram distanciados da história e da literatura, propriamente dita, e em sintonia com as correntes artísticas que alimentaram o debate de então”. Cf. GUINSBURG, Jacó.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 132.

⁴⁴⁷ Embora *Vestido de noiva* tenha se tornado ao longo do processo histórico o marco renovador do teatro brasileiro, houveram na historiografia que versa sobre o assunto diversas interpretações que buscaram em outros momentos a efetivação do marco inaugural da modernidade em nossos palcos, assim como procuram evidenciar a importância de vários movimentos que promoveram rupturas fundamentais ao teatro nacional. É o caso, por exemplo, de Tânia Brandão, ao afirmar que o nascimento do teatro moderno se deu através da encenação de *Romeu e Julieta* pelo Teatro do Estudante Brasileiro (TEB) em 1938. A autora considera o espetáculo o marco inicial por conter em sua realização das premissas que marcam a ruptura com os antigo quadros teatrais: a presença de um encenador (Itália Fausta) e por se tratar de um grupo amador, ou seja, desligado do grande público e dos interesses comerciais, o que tornaria a experiência de Paschoal Carlos Magno o epicentro da modernidade. Por outro lado, não são menores os méritos – como já observados por nós anteriormente – do trabalho de Alfredo Mesquita junto à criação da Escola de Arte Dramática e do Grupo de Teatro Experimental, posteriormente anexado à Universidade de São Paulo. Contudo, tais empreendimentos não foram capazes de polarizar a função de marco, ficando, nesse sentido, circunspectas pelo poder aglutinador gerado por *Vestido de noiva* em 1943. Sobre o assunto, consultar: BRANDÃO, Tânia. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva, 2009; EAD – Escola de Arte Dramática, de 1948 a 1968: Alfredo Mesquita. *Secretaria de Estado da Cultura Fundação Padre Anchieta*, 1985.

interpretadas à luz desse fato e não a partir de suas próprias questões. Tais afirmações tornam-se mais claras mediante os comentários realizados por Vesentini:

Dessa forma, refazendo a memória, o poder e suas “correntes” confluem para o estabelecimento de uma percepção unitária – memória do vencedor – tomado esta o estilo de uma grande interpretação, conformadora do próprio tempo. A diferença na sua qualidade é dada pela revolução/marco, ponto comum ao qual todos se referenciarão e relacionarão diferentes percepções, respeitando, todavia, a temporalidade maior. [...] Deixa de ser tema para transparecer realização, coletiva e já dada⁴⁴⁸.

Como já assinalado por nós anteriormente, essa transformação da ideia em fato não ocorreu sem a participação de diferentes grupos sociais ligados às práticas teatrais, reforçando e reconhecendo em *Vestido de noiva* as categorias interpretativas apontadas por Vesentini na constituição do marco. Décio de Almeida Prado, bem como os agentes sociais do período, promoveriam a sintonia dos interesses que, sob a luz de referências sobre o moderno, *promoveram a transsubstanciação de um evento específico em fato histórico*.

Evidentemente, Décio de Almeida Prado fazia parte do grupo que contribuiu para a consolidação do marco tanto em sua acepção crítica quanto historiográfica. Dessa maneira, sua análise sobre a encenação realizada pelo grupo Os Comediantes não questiona a validade de sua delimitação. Diante das características anteriormente definidas, bem como a hierarquização estética apresentada como moderna, *Vestido de noiva* emerge na narrativa do crítico como representação fundamental para o ordenamento de seu discurso. A partir do reconhecimento do marco para a modernidade, as interpretações posteriores sobre o desenvolvimento do teatro nacional passam a se balizar por essa perspectiva, buscando apreender o processo histórico posterior à encenação como continuidade de um projeto que se materializava pouco a pouco na cena nacional. Dessa forma, o próprio marco torna-se o crivo interpretativo sob o qual a ideia de modernidade se efetiva, projetando sua força referencial para todas as experiências cênicas. Como bem salientou Vesentini,

Observar a obra da transsubstanciação, perceber no fato a ideia, estabelecer que ela é sua condição (isto é, o fato o é pela ideia mesma), supõe admitir a sua existência em certo momento, o qual possibilitou sua alocação num dado conjunto de práticas. O engendramento da ideia no seu conjunto – como o fato – é o que recebemos. Alocar as significações, apropriar-se da ideia, compô-la

⁴⁴⁸ VESENTINI, Carlos Alberto. A instauração da temporalidade e a (re)fundaçāo na história: 1937 e 1930. Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, n. 21, out./dez. 1986, p. 136.

como fato – realização é âmbito do exame do vencedor, de um exercício e de práticas, como sua projeção e difusão, linha por onde nos alcança⁴⁴⁹.

O “choque estético” utilizado por Décio como medida para averiguação do grau de modernidade seria projetado também naquilo que o autor definiu como o fim “ciclo heroico” do amadorismo, representado pela encenação de *Hamlet*, em 1948, pelo Teatro do Estudante do Brasil. Embora seja definido como ciclo, Décio não salienta quais espetáculos especificamente fizeram parte desse processo, dando destaque apenas para o texto de Nelson Rodrigues e de Shakespeare como exemplos desse momento. Novamente, as balizas preestabelecidas são evocadas: a presença de um encenador estrangeiro (Hoffmann Harnisch), o caráter expressionista e a presença de atores amadores para além de uma menção sobre a presença importância de Sérgio Cardoso como exemplo de modernização da atuação.

De fato, a ausência de um texto nacional, provavelmente, foi o fator responsável pelo não reconhecimento de uma importância significativamente maior das montagens do grupo de Paschoal Carlos Magno. Da mesma forma, os espetáculos realizados por Os Comediantes não apresentaram o mesmo sucesso atribuído ao grupo em 1943:

Os próprios Comediantes tentaram a transição em 1946, não chegando a encontrar o ponto de equilíbrio que lhes permitisse capitalizar o sucesso de bilheteria e agitação polêmica, para não falar do artístico, obtido com a montagem de peças como *Desejo* (*Desire under the Elms*, de Eugene O’Neill), ou como remontagens de *Vestido de noiva*, sempre sob a direção inspirada em Ziembinski⁴⁵⁰.

Em relação aos encenadores, Décio destaca o papel de Dulcina de Morais e Henriette Morineau como representantes das tentativas de continuidade do projeto iniciado por Ziembinski. Mesmo ressaltando as iniciativas de ambas as atrizes-encenadoras, Décio retoma suas participações não em relação aos aspectos estéticos de suas montagens, mas sim em suas contribuições para o surgimento de um novo tipo de profissionalismo nos palcos nacionais. Distanciando-se do roteiro pela busca dos indícios de modernização estéticos – já consolidados como narrativa por Ziembiski em *Vestido de Noiva* – a opção do historiador é justamente em situar a o trabalho das duas protagonistas em relação às suas similitudes e disparidades junto à

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 128.

⁴⁵⁰ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 41.

referência já elencada dentro do modelo de hierarquização teatral. Dessa forma, a conclusão de Décio admite que:

Nenhuma das duas, em verdade, podia competir com Ziembisnki em imaginação e originalidade de visão. Mas pela seriedade de suas montagens (caindo às vezes no luxo excessivo, nem sempre de bom gosto, no caso de Dulcina), bem como por suas qualidades invulgares, quer artísticas, quer pessoais, pesaram ambas decisivamente sobre o público, inclinando-o para o lado dos espetáculos menos rotineiros⁴⁵¹

Em verdade, a articulação realizada por Décio, nesse momento, tem como intenção delimitar o marco da encenação e, juntamente com ele, o pequeno *intermezzo* que se situa como o ponto de partida para uma renovação mais ampla das práticas teatrais. A ausência de novos textos e encenações que pudesse dar continuidade ao processo inaugurado por Os Comediantes – ou mesmo a eficácia de encenações que correspondessem aos horizontes de expectativa na narrativa de Décio – assumem, na urdidura de enredo, a transição que recai sobre a modernização das estruturas de produção dos espetáculos. A grande questão a ser respondida no período dizia respeito à manutenção dos avanços estéticos dentro da formatação de um novo profissionalismo para a prática teatral. Em outras palavras, tratava-se de vincular as produções à estruturas de administração, de elenco, de encenação e manutenção de temporadas que não abandonassem os saltos qualitativos conseguidos pelas companhias amadoras.

VI. A criação de um sistema teatral moderno: o Teatro Brasileiro de Comédia

Assim, 1948 apresenta-se como o fim do “ciclo heroico” do amadorismo e, ao mesmo tempo, o marco de surgimento da profissionalização modernizante, delimitado pela criação do Teatro Brasileiro de Comédia. O primeiro corte realizado é o geográfico: a companhia surge em São Paulo, já aclimatada no intenso processo de desenvolvimento de sua indústria e, por consequência, o palco da modernização social que se tornara realidade desde os anos da implementação do Estado Novo. E é justamente desse surto industrial que o TBC emerge como possibilidade de refundação

⁴⁵¹ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 43-44.

das práticas teatrais nacionais: se a modernização alinha-se ao próprio processo de consolidação do capitalismo nos seus reflexos mais abrangentes, será exatamente pelas mãos de um industrial que a iniciativa se tornará viável. A crença na necessidade do estrangeiro repete-se novamente como necessidade para o avanço e sucesso do empreendimento, uma vez que o interesse pela empreitada advém de um italiano radicado no Brasil (Franco Zampari) e, ademais, a importação de encenadores estrangeiros para reproduzir no país as técnicas consagradas no exterior. Sob essa argumentação, Décio expõe os motivos que levaram o TBC a se tornar o modelo exemplar em termos de estrutura administrativa:

O seu programa, esteticamente, não se distanciava muito do que já se fazia no Rio, apoiando-se sobre dois pilares de comprovada solidez: textos consagrados e encenadores estrangeiros. A diferença seria antes de caráter empresarial, consistindo numa economia interna mais perfeita e num considerável salto quantitativo. Em vez de um diretor europeu, dois ou três (de preferência italianos); em vez de oito ou dez atores contratados, quinze ou vinte. Como repertório para equilibrar a receita e despesa, clássicos universais, antigos ou modernos, alternavam-se com peças de apelo popular, em geral comédias americanas ou francesas⁴⁵²

Essa etapa consistiu, sobretudo, no processo de internacionalização da experiência teatral. Diante do reconhecimento de uma fase marcada por uma difícil adaptação dos textos nacionais ao novo panorama, Décio salienta que o TBC foi responsável pela introdução de referências e modelos teatrais mais consistentes e em consonância com as produções internacionais. A grande presença de encenadores estrangeiros e a irrupção das formas mais bem acabadas de produção – a linha tênue entre o lucro e a possibilidade de encenações de vanguarda – apresentam-se, antes de tudo, como um *locus* privilegiado para a formação de um labor teatral com o padrão elevado das apresentações apreciadas fora do país. Essa mentalidade é atestada tanto pela escolha dos textos quanto pela preferência por um tipo de encenador capaz de alinhar em cena as expectativas que atendessem tanto às questões nacionais quanto aos aspectos universalizantes do teatro.

Em verdade, o que o TBC representou em termos históricos para o teatro nacional liga-se de forma contundente às delimitações que Antonio Cândido estabeleceu ao elaborar sua concepção sobre a ideia de *sistema* a sua importância naquilo que o intelectual chamou de *momentos decisivos*. Isto porque, ao analisar

⁴⁵² PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 48.

Vestido de Noiva, Décio vislumbrou a possibilidade de um marco sem, entretanto, localizar a criação de um *sistema teatral* propriamente dito. Dessa forma, a iniciativa tomada pelo grupo carioca de Os Comediantes foi, dentro dessa organização temporal e evolutiva, um momento no qual os indícios de modernidade aportavam em terras nacionais, mas ainda distante da efetivação de uma produção teatral que pudesse ser reconhecida como moderna em todos os seus aspectos. Por esse motivo, o Teatro Brasileiro de Comédia foi capaz de atender às expectativas do historiador, tornando-se um novo marco que correspondeu à criação de um *sistema teatral* para a formação do teatro brasileiro moderno. Ali, Décio encontrou todos os elementos necessários para tal constatação: um novo formato para as casas de espetáculos, a figura do encenador, novas formas de atuação e o flerte com a dramaturgia internacional e moderna:

Pelo lado interno, as alterações processadas não pareciam menores. O comando passara da mãos do primeiro ator, preocupado principalmente em escolher o repertório mais propício à sua carreira, para as dos encenador, que, dentre outras atribuições, tinha a de conter dentro de limites toleráveis a vaidade natural de cada intérprete. A sua tarefa específica, como se sabe, era a de harmonizar os diferentes elementos constitutivos do espetáculo, integrando na mesma leitura da peça as diversas individualidades (cenógrafo, figurinista, atores, técnicos de luz e som) envolvidos na criação teatral. Mas este poder absoluto ele não o devia exercer em benefício próprio. Acima de tudo e de todos, conforme a lição de Stanislávski e Copeau, brilhava, intangível, o texto literário⁴⁵³.

O trecho destacado retoma alguns dos pilares que sustentaram as perspectivas de Décio ao longo de sua carreira, principalmente em relação aos elementos do espetáculo: primazia do texto, o papel do encenador e a diluição do ator no interior da encenação. Se ao longo de toda sua carreira essas referências permaneceram relativamente estáveis como condições para a realização do “verdadeiro teatro”, outro ponto agregava-se com maior intensidade ao aspectos anteriores. Para Décio, há uma incompatibilidade entre o teatro de arte e o teatro comercial, no qual o primeiro emerge apenas quando não se vincula à expectativa do lucro. O argumento, utilizado ao longo das observações realizadas sobre o TBC, exprimem a recusa de Décio por uma prática e um lugar definido: a década de 30, com suas comédias de costumes e os *vaudevilles* e, em seu lugar, os teatros pequenos, com poucas perspectivas de enriquecimento e, justamente por esse motivo, mais preocupados com a arte em si.

⁴⁵³ 47.

Expressiva de tal estado de espírito era a sofreguidão com que as jovens companhias buscavam uma sede permanente, a exemplo do TBC, fugindo à servidão da itinerância. O teatro estabilizava-se, não apenas para sobreviver, mas para defender-se contra as tentações da comercialização. O desprendimento herdado do amadorismo funcionava a um só tempo como solução prática e como alvo moral. Que todos servissem ao teatro, já que ele mal conseguia servir-se a si mesmo. Não sendo mais comércio, tinha forçosamente de ser arte⁴⁵⁴.

Destarte, caberia ainda destacar outro argumento que, na contramão de Décio de Almeida Prado, problematiza a questão sob outra ótica. A maioria dos espetáculos citados pelo historiador em alusão ao teatro universal – considerado sinônimo de modernidade e de grande expressão dramática – foi, em sua maioria, grande sucesso de público. Autores, como O’Neil, Arthur Miller, Tennessee Williams, Pirandello dentre outros, figuraram entre os espetáculos mais assistidos e encenados em seus países de origem, sendo alguns destes amplamente apresentados pela Broadway e, portanto, sucessos de um ponto de vista comercial. Tal observação implica em reconhecer que, na verdade, a cruzada se voltava contra um tipo específico de teatro, sobretudo aquele produzido no Brasil ao longo da década de 30. O recurso utilizado por Décio consegue delimitar uma época, principalmente no que diz respeito ao teatro que deveria ser combatido que representava a antítese do teatro moderno. Por outro lado, ao afirmar a necessidade de abandono do lucro como característica de um processo de modernização teatral, o discurso de Décio encontra limitações, pois releva o sucesso de espetáculos apresentados no TBC como espetáculos que contavam com o lucro para a manutenção da companhia. Segundo Alberto Guzik,

Ao montar [Tennessee] Williams, o teatro já mostrava decidida preferência pelas peças capazes de aumentar o investimento dos produtores na bilheteria; a notícia de êxito no estrangeiro seria elemento decisivo na escolha de muitos títulos que integrariam o repertório da casa⁴⁵⁵.

Por outro lado, o historiador reconhece como positivo o abandono do grande público de teatro, o que, em sua abordagem, legitima esse fato como a permissividade para a experiência cênica, pois não estaria atrelado ao desejo de enriquecimento. Em suma, os argumentos mobilizados para destacar a formação do TBC como um momento decisivo da modernidade nos palcos nacionais encontram suas justificativas

⁴⁵⁴ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 46.47.

⁴⁵⁵ GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 43.

no processo anterior à sua existência, demarcando o campo de tensões entre a tradição teatral e um processo de ruptura que pudesse sintonizar a cena às maiores manifestações internacionais no campo da modernidade.

A partir dessa constatação, surge um novo paradigma para a organização da historiografia em torno do teatro brasileiro moderno: se o reconhecimento do TBC como o marco para a modernização dos palcos internacionais é fato inconteste, a ausência – ou a pouca visibilidade – de elementos nacionais implica em outro ponto específico para a reflexão. Como se sabe, a grande quantidade de encenadores estrangeiros⁴⁵⁶ que compuseram o TBC dava-lhe ares cosmopolitas, o que atestava o seu alinhamento com os debates internacionais sobre as tendências estéticas que vigoravam no período. Paralela a essa constatação, pode-se afirmar ainda a pequena quantidade de dramaturgos nacionais encenados pela companhia em seus anos de auge, atesta a preferência pelo padrão internacional, evidenciando o não reconhecimento do equivalente nacional para os palcos. Nesse interim, a construção da linha interpretativa de Décio pauta-se por outros caminhos. Na impossibilidade de reconhecimento de um sistema teatral genuinamente nacional, a experiência realizada pelo TBC assume a interpretação que projeta na companhia o status de *etapa dentro do processo de modernização* do teatro nacional. Dessa forma, Décio comprehende a investida de Franco Zampari dentro de duas linhas mestras: o local de formação das bases para a edificação de um teatro nacional e, por outro lado, o espaço de experiência para a incorporação dos debates internacionais no panorama brasileiro. Diante dessa constatação, há o balanço sobre o processo de apropriação das tendências internacionais:

Os resultados variavam de péssimo a excelente, mas deixando sempre um saldo favorável, um alargamento dos meios expressivos. Este tateamento não sem completava sem a pesquisa técnica, visto que se tornava necessário inventar, em língua portuguesa, com gestos e inflexões forçosamente nossos, soluções dramáticas que correspondessem aos modelos estrangeiros. Tratava-se, na verdade, de um experimentalismo, mas de tipo especial: a recriação em termos nacionais de práticas alheias⁴⁵⁷.

A justificativa oferecida por Décio é instigante: segundo sua perspectiva, o desenrolar das transformações significava que o “Brasil sentia a necessidade de

⁴⁵⁶ Idem.

⁴⁵⁷ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 48.

expandir-se, escapar de qualquer quadro demasiado provincianos, ter acesso à comunidade internacional⁴⁵⁸. Chama atenção a maneira pela qual o historiador organiza a urdidura de seu enredo, pois a afirmação é conflituosa quando pensada à luz das afirmações anteriores, visto que o próprio autor atestava a diminuição do público nos espetáculos em sintonia com as tentativas de atualização da cena nacional. Para além desse fato, o historiador toma por “Brasil” uma parcela significativamente pequena de São Paulo e que, aos poucos, começava o projeto de modernização teatral em termos mais amplos de produção. Cabe lembrar que o espaço do TBC era reduzidíssimo se comparado às antigas salas ocupadas pelas comédias e pelo teatro de revista⁴⁵⁹. Embora repercutissem em sucesso de público e bilheteria, a experiência do TBC não foi, em suma, o espírito geral de uma época, mas sim um indício significativo das transformações que paulatinamente aconteciam no teatro produzido na década de 50. Décio, ao partir do processo histórico encerrado, perdeu de vista a dimensão histórica em meio ao seu desenvolvimento do TBC, romantizando a expectativa de modernização de um grupo social específico e normalizando-o como se tal fato fosse a representação geral de uma questão posta de forma homogênea. O efeito desse movimento é a antecipação de uma ação posterior, colocada em termos de ato e efeito, destituindo, dessa forma, as tensões e os interesses dos envolvidos no processo histórico. A consequência é apresentada posteriormente, indicando parte das expectativas atendidas e, paralelamente, conclui-se o papel pedagógico ocupado pelo TBC:

O internacionalismo, se estimulou certos setores, não deixou de inibir momentaneamente outros. Os candidatos a encenador – encenador brasileiro capaz de competir com os estrangeiros não havia mesmo nenhum – ou se refugiavam à sombra dos europeus, como assistentes de direção, ou iam buscar na fonte, de preferência na França e nos Estados Unidos, os conhecimentos que lhes abriram as portas do teatro. O momento era de aprender em silêncio, ninguém se arriscando a confrontos prematuros e desiguais⁴⁶⁰.

Historicamente, o autor aponta os efeitos do período pós-guerra como um dos motivos que levaram à crescente incorporação de novos diálogos no campo teatral. As menções à Sartre e Camus são utilizadas como apontadores da renovação dos debates políticos por oferecerem novos conceitos: existência e engajamento correspondiam,

⁴⁵⁸ Ibidem., p. 49.

⁴⁵⁹ Cf.: GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

⁴⁶⁰ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 50.

na ordem do dia, palavras de urgência que, emprestadas no contexto francês, traduziam-se em novas perspectivas para os intelectuais nacionais. A outra frente de referência – e segundo Décio a mais próxima do Brasil –, voltava-se para os Estados Unidos, no qual a dramaturgia nacional encontrara subsídios para sua reprodução no país. A linha argumentativa, mais uma vez, pauta-se pela explicação que toma por base a aproximação do desenvolvimento da dramaturgia nacional de modo semelhante àquela encontrada na formação da literatura nacional. Por esse motivo, não “foi outro o processo pela qual manifestações literárias de tão forte raízes nacionais como o romantismo e o modernismo se aclimataram em solo brasileiro⁴⁶¹”. Ao expor a analogia, Décio não toma o cuidado de situar historicamente as distinções existentes entre os períodos destacados, realizando uma relação direta entre produção estrangeira e apropriação brasileira de forma direta, sem levar em consideração os mediadores dessas relações, naturalizando o processo como algo predisposto por uma linha de desenvolvimento que pode ser observada da mesma maneira nos mais diversos campos de produção artística.

Diante dessas perspectivas, o TBC é retratado como o divisor de águas, principalmente, pelo seu caráter de promovedor da modernização dos palcos através do agente estrangeiro. Mais do que isso, o papel da companhia corresponde ao germe de construção de um cenário moderno, posto que a iniciativa é entendida por Décio de Almeida Prado como responsável pela formação de um repertório de homens de teatro que, nos anos posteriores, assumiriam a frente no processo de consolidação de uma identidade para o teatro nacional. Há, contudo, um detalhe a ser mencionado: o crítico elimina de sua narrativa um importante polo de desenvolvimento de uma mentalidade moderna na comunidade teatral: Décio não mencionara a importância paralela que a Escola de Arte Dramática adquiriu ao fomentar a criação de um núcleo formador de profissionais do teatro sendo, juntamente com o TBC, um dos pilares pra a mudança de paradigma do teatro moderno.

Nesse sentido, todo o esforço, do qual o próprio historiador participou de forma ativa, foi subtraído da narrativa, sendo mencionado, posteriormente, sem uma devida problematização que envolvesse as disputas e os interesses ligados ao projeto. De forma semelhante, Décio eliminou as encenações realizadas pelo Grupo Universitário de Teatro como precursoras dos elementos modernos nos palcos

⁴⁶¹ Ibidem., p. 49

paulistas. Dito de outra maneira, o historiador eliminou pontualmente os momentos em que sua presença correspondia às ações em que sua presença foi fundamental enquanto agente histórico do processo de modernização teatral.

Como demonstrado no capítulo destinado às suas críticas teatrais, é visível a importância e a intensidade da atuação de Décio no julgamento, no estímulo e no balizamento do teatro produzido à época em que sua atividade como crítico ocorreu paralelo às matrizes que deram origem tanto ao TBC quanto à EAD. Reinsertadas no processo histórico, a anulação de sua participação tendeu à transformação das questões em fatos ligados a um desenvolvimento natural de uma progressão das formas estéticas, desarticulando, dessa realização, a interferência de agentes que, historicamente, formaram grupos que atuaram de forma decisiva na implantação de novos ditames para o teatro. Desta forma, foi possível organizar a urdidura de enredo que, buscando um sentido para a evolução do teatro, conseguisse ligar experiências distintas em um *continuum* inteligível, permitindo, por exemplo, o estabelecimento de ligações entre o itinerário do observado no TBC e as novas concepções surgidas posteriormente. Essa linha evolutiva levará, como será visto a seguir, à elaboração de novos temas para o teatro nacional.

VII. Entre o nacional e o popular

Para Décio, as produções que tomam conta dos palcos nacionais a partir do final da década de 50 são evoluções naturais do processo iniciado pelas produções do TBC. O crítico enxerga a continuidade de temas e projetos que, diante das circunstâncias históricas, levarão ao amadurecimento do teatro nacional a partir de contornos definidos pelos signos da política, do nacionalismo e do populismo. A questão é apontada logo no início da parte destinada ao recorte correspondente às décadas de 50 e 70. Ao se referir aos homens de teatro que surgiram no período, o seguinte comentário é realizado:

Todos eles tinham em comum a militância teatral e a posição nacionalista. Jorge Andrade Fizera os quatros anos da Escola de Arte Dramática em São Paulo. [...] Os outros era ou encenadores (Boal) ou atores (Guarnieri, Vianinha), contando somente com o palco como meio de subsistência. Quanto ao lado nacionalista, todos representavam seja por inclinação política, seja por retratar em cena aspectos menos conhecidos ou menos explorados dramaticamente no Brasil, seja, enfim, pela simples presença em palco de suas peças, o que, em face do predomínio do repertório

estrangeiro, significava sempre uma tomada de posição, se não deles, ao menos das empresas que os encenavam⁴⁶².

A militância política dos nomes citados por Décio não é contextualizada dentro do panorama histórico pelo qual o país passava, principalmente no que diz respeito à construção de um espírito nacionalista e popular que, desde o governo Vargas – na sua fase populista – até o surto desenvolvimentista de Juscelino Kubitscheck formaram uma nova condução da nação em seu diálogo com as questões postas em uma sociedade em vias de desenvolvimento industrial e urbano. O movimento seria indispensável, pois permitiria ao autor, e sobretudo ao leitor, compreender os motivos pelos quais a partir do recorte estabelecido ocorre a intensificação dos debates no campo político e seus desdobramentos na produção artística.

Isto porque, em relação à temática do populismo, o impacto na sociedade seria sentido em diversos níveis. Nesse quadro, o teatro representa uma sintonia com os debates travados no interior dos partidos de esquerda no Brasil e revelam a formação de um ideário que, lentamente, passa por críticas e revisões. Ao apresentar de forma secundária os dados históricos dessa essa vinculação, Décio recorre ao teatro como ponto de partida, afirmando as mudanças como parte de um processo natural sem, entretanto, delongar-se sobre os aspectos da política durante o período.

O fenômeno, resultado de um processo natural de crescimento, nada tinha de restrito, estendendo-se também aos encenadores nacionais, que principiavam a substituir sem desvantagem os europeus. Mas, como no caso do TBC, houve uma companhia paulista que compreendeu e exprimiu melhor que as outras os imperativos da década, chamando para si a tarefa de nacionalizar os nossos palcos. O elenco de Franco Zampari havia influenciado mais pelo exemplo, pela prática, ao contrário do Teatro de Arena [...] Para isso concorreram a vocação ensaística e o espírito polêmico de Augusto Boal, a fase em que entrava o Brasil, de agudo questionamento político e a necessidade de estabelecer novas bases estéticas e sociais para a renascente dramaturgia nacional⁴⁶³.

O sucesso atribuído ao Teatro de Arena é entendido pelo crítico não como o resultado das inovações levadas ao palco pelo sistema de arena – reconhecido no texto como uma alternativa barata em relação ao modelo adotado pelo TBC -, mas pelo viés temático assimilado pelos componentes do grupo que incorporaram à dramaturgia

⁴⁶² PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 61.

⁴⁶³ Ibidem., p. 62.

assuntos condizentes com o período. José Renato, Oduvaldo Vianna Filho e Augusto Boal são interpretados como agentes históricos que conseguiram a sintonia do debate com a realidade política e social do Brasil, o que repercutiria em peças voltadas para abordando questões nacionais.

Sob essa premissa, Décio entende que a grande contribuição do Arena não estaria vinculada aos aspectos ligados à inovação estética, pois o que sobressaia da iniciativa do grupo era o caráter político contido em sua proposta. Sob esse argumento, são localizados três temas centrais que perpassaram as iniciativas da companhia: o esquerdismo, o nacionalismo e o populismo que, entendidos como uma fórmula para a dramaturgia do Arena, deram o tom geral dos espetáculos produzidos. A partir dessa delimitação, cada um dos aspectos é analisado de forma a compor um quadro das estruturas que fundamentaram a dramaturgia do grupo e, somente depois desse movimento, Décio detém-se sobre o conteúdo dos textos levados ao palco pelo Arena.

O esquerdismo, primeiro aspecto levantado por Décio, é o ponto que ganha menos destaque, pois segundo a avaliação apresentada, o deslocamento da ideologia para a cena teatral não encontrou dificuldades para a sua materialização e, indo além, não exigiu qualquer esforço de criatividade⁴⁶⁴ por parte dos dramaturgos. Porém merece destaque a comparação efetuada pelo historiador quando se volta para o processo histórico: embora não toque diretamente nas questões que envolviam o período no qual o Arena atuou, o historiador apresenta uma leitura do momento a partir da sua comparação com os debates que foram o alvo de discussões na década de 30, realizando a tentativa de encontrar vínculos que unissem as ideologias de esquerda à época utilizadas por intelectuais e artistas com aquelas apropriadas pela geração de Boal e Guarnieri. A proposta, que inicialmente soa anacrônica ou mesmo inapropriada, encontra sentido quando iluminada por outra ótica: a aproximação realizada por Décio entre os dois momentos históricos obedece à tentativa de encontrar na história da dramaturgia nacional os equivalentes para a proposta estética e ideológica que serviram de impulso criador para a segunda geração de modernistas, buscando o estabelecimento de um progresso que aproximasse a história da literatura à história da dramaturgia. De fato, Décio enxergou nas temáticas atribuídas ao teatro da década de 60 as mesmas inquietações que levaram escritores, como Carlos

⁴⁶⁴ Ibidem., p. 64.

Drummond de Andrade, Graciliano Ramos ou mesmo Jorge Amado a se voltarem para a realidade nacional. Desse modo, inspirações ligadas ao nacionalismo e ao regionalismo, assim como a crítica à economia e à sociedade foram lidas nos dois momentos como indicativos de estágios de desenvolvimento do progresso estético que tomavam por base um mesmo pressuposto ideológico:

O esquerdismo só nos vai ocupar de passagem, já que a sua aplicação ao palco não exigiu qualquer esforço de criatividade – nem a criatividade estava nos planos de uma esquerda definida, se não mesmo estratificada, desde 1935. A batalha seria árdua, mas não se punha em dúvida o desfecho. O bem social, caminhando no sentido da história, não poderia deixar de triunfar. Nenhuma peça reproduzia tal esquema. Mas todas tomavam tacitamente como guia ideológico⁴⁶⁵.

As considerações levantadas tornam-se mais claras quando comparadas ao texto introdutório publicado em *Teatro em Progresso*, exatamente o volume de críticas que correspondia ao período histórico em que o Arena despontava como a referência para o ordenamento da narrativa histórica de Décio de Almeida Prado. Embora com algum prejuízo pela repetição das citações anteriormente destacadas, a repetição dos trechos do texto soam pertinentes, pois iluminam as nuances interpretativas utilizadas pelo historiador:

Ao mesmo tempo, acentuou-se a inclinação política para a esquerda, nos textos e por vezes até mesmo nas encenações, provocada tanto pela situação interna do País como pela influência das ideias de Bertold Brecht, as mais vivas e atuantes no panorama do teatro universal moderno, principalmente, é curioso observar, nos países não comunistas, em que há ampla liberdade para receber e discutir qualquer inovação estética. O teatro brasileiro repetia dessa forma, com algum atraso histórico, a mesma linha de evolução sofrida pela poesia e pelo romance na década de 30⁴⁶⁶.

Posteriormente, a menção aos autores da década de 30 reforçam a discussão sobre o papel político e ideológico no campo das artes, concedendo à geração de Carlos Drummond de Andrade um peso sobre essa tonalidade:

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

⁴⁶⁵ Idem.

⁴⁶⁶ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em Progresso..* 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. XVIII.

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-lhes a paixão necessária para elevar o tônus moral e humano da obra de arte⁴⁶⁷.

O resgate dos excertos anteriormente citados possui intenção pontual: o historiador já possuía – à época da tessitura das críticas teatrais – uma visão que aproximava a perspectiva literária à perspectiva dramatúrgica. Em verdade, a afirmação não soa inteiramente como novidade, à medida que Décio notoriamente pautou sua concepção de teatro no modelo que privilegiava o texto teatral. As diferenças se apresentaria nas chaves de leitura utilizadas pelo historiador ao incorporar o debate acerca do nacionalismo e do populismo. O primeiro aspecto seria inovador no teatro por restituir o brasileiro ao local que lhe era de direito, apresentando nos palcos o homem comum, traçando a abordagem que colocava no centro de discussão. Quanto ao populismo, sob o qual o autor dedica maior atenção, as críticas se tornam contundentes:

O populismo, das três ideias acima referidas, talvez fosse o dominante, já que as outras vinham desaguar nela. A noção de luta de classes valorizava naturalmente o povo, compreendido, segundo a ótica marxista, como a soma do operariado e do campesinato, ao passo que o conceito de nação restringia-se sem dificuldade às camadas populares, com exclusão da burguesia – o anti-povo e a antinação por excelência⁴⁶⁸.

Nesse sentido, o populismo do Arena passava a compreender tanto a inserção de personagens populares e, ainda, convertia-se na popularização de clássicos da dramaturgia internacional. Se a busca e o foco do diálogo era o povo – enquanto tema e enquanto meta de público –, a função do teatro era o diálogo com as categorias sociais que representavam no palco as questões ligadas à própria formação de uma identidade nacional. A crítica de Décio sobre as iniciativas do grupo residiam nesse problema: o limitado alcance de suas propostas, tanto no ambiente político quanto no ambiente estético:

Nesse ponto – e não apenas nesse, como veremos – o Arena se distanciava das concepções europeias de “teatro popular”, surgidas, ou melhor, após a Segunda Grande Guerra. [...] Partia-se do princípio de que o povo também tinha direito ao teatro – ao melhor

⁴⁶⁷ Idem.

⁴⁶⁸ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 65.

teatro, bem entendido, sem nenhuma concessão paternalista. [...] A perspectiva do Arena não era bem essa. Com relação ao público, não obstante as eventuais e generosas tentativas que fez para chegar às fábricas, aos sindicatos ou mesmo aos camponeses do Nordeste, jamais se libertou ele do seu teatrinho, daquelas escassas 167 cadeiras que impediam qualquer companhia efetiva de barateamento de ingresso. O máximo que conseguiu, em caráter permanente, foi trocar em parte o público burguês pelo estudantil, mais aberto às reivindicações sociais e mais afeito à linha política do grupo. Quando ao repertório, as peças clássicas não eram consideradas em si mesmas, por seus valores próprios, servindo antes como argumentos a serem lançados na luta pelo poder que se travava no Brasil. Quando diziam o que se desejava ouvir, muitíssimo bem. Em caso contrário, não se hesitava em alterá-las de modo drástico – veja-se, por exemplo, a adaptação de *O Melhor Juiz, o Rei*, de Lope de Vega, em que, apesar do título, o melhor juiz deixava de ser o rei⁴⁶⁹.

Em suma, a crítica de Décio de Almeida Prado girava em torno de duas questões fundamentais: a primeira, dizia respeito à valorização da militância e da politização do teatro como fator primário para o Arena, o que comprometeria o valor da dramaturgia ao colocar em segundo plano a teatralidade dos textos, uma vez que estes serviam apenas como difusores de ideologia. A segunda observação, agora no plano da encenação, vinculava-se à primeira crítica, pois sendo o texto um esteio, e não mais o centro do espetáculo, a tendência do grupo seria a de inevitavelmente priorizar a forma em detrimento do conteúdo. A preocupação com o viés pedagógico – ligado ao teatro popular e especificamente na sua capacidade didática de ensinar algo ao público – comprometeria significativamente as montagens pois, entre a militância e a inovação estética, o grupo não cumpriria de forma satisfatória nenhuma de suas intencionalidades. Portanto, o paradoxo dos grupos que tomaram por base a função social e política do teatro era justamente a ineficácia de suas pretensões, não atingindo a conscientização social e tampouco a mobilização para a revolução democrático-burguesa. Um dos motivos apontados por Décio diz respeito ao papel do intelectual nesse cenário: oriundos das classes médias – muitos ligados à origem pequeno burguesa do próprio TBC –, os homens de teatro que optaram pela militância e pelo engajamento centraram as decisões nas esferas superiores da intelectualidade, em um processo que ocorreria “de cima para baixo”, ou seja: orientado e determinado pela *intelligentsia* paulista. O povo, embora fosse o alvo das temáticas e da

⁴⁶⁹ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 67.

conscientização, figurava apenas como mote e não como classe atuante e integrante das pretensões do Arena:

Em verdade, o conjunto paulista não era popular nem por inspirar-se no povo, não se interessando em pedir-lhe emprestado técnicas e motivos artísticos, sem por dirigir-se especialmente a ele, e sim por retratá-lo com genuína simpatia, e, mais ainda, por representar, real ou supostamente, os seus verdadeiros interesses. Teatros de intelectuais de esquerda, agiu sempre de cima para baixo, através da propaganda doutrinária⁴⁷⁰.

Nos comentários posteriores, Décio não deixaria dúvidas sobre a sua concepção sobre quais os indicadores do verdadeiro teatro moderno. Mais do que isso, ficariam claras nas palavras do autor quais as funções do teatro em relação à sociedade, o que, em grande parte, confluí para as suas vinculações teórico-metodológicas apresentadas anteriormente. O teatro moderno, em sua amplitude de temas e formas, era representado pelas opções que foram encontradas no TBC, no qual a valorização dos textos – sobretudo os internacionais, diga-se de passagem – cumpria, no campo artístico, a função do desenvolvimento social, apontando para o processo de civilização da nação.

Desse ponto de vista, o projeto de desenvolvimento de nação preconizado por Décio de Almeida Prado não se distinguia em grande parte dos próprios rumos que o Brasil tomava diante de sua inserção no mundo industrializado, urbano e do capital estrangeiro: se o moderno é reconhecido externamente pela sua validade histórico-estética, caberia ao país incorporar a modernidade estrangeira como forma de acelerar o desenvolvimento da sua própria modernidade rumo às características gerais de um modelo que se pretende universal e em sintonia com os avanços dos países desenvolvidos. Simbolicamente, o que se atribui ao discurso de Décio de Almeida Prado é semelhante às próprias discussões travadas no campo econômico e político da nação: as tensões entre o nacional e o estrangeiro, entre o popular e o elitista e, por fim, o particular e o universal. No campo político, tais discussões fizeram parte do itinerário da intelectualidade de esquerda, sobretudo no que dizia respeito à luta contra o imperialismo e a valorização do nacional em detrimento do estrangeiro, ainda que essa opção custasse a vinculação com a burguesia industrial, outro tema e

⁴⁷⁰ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 68.

problema longamente discutido no país. Em relação a esses embates, as palavras de Décio não deixam dúvidas quanto à sua opção:

O populismo do Arena, além de plataforma política e estética, também foi um modo de viver. *Os seus atores, quanto à origem social, não diferiam talvez fundamentalmente dos do TBC. Mas ao passo que esses se aristocratizavam, refinando a elocução e maneiras para estar à altura dos textos estrangeiros, reflexo de sociedades mais civilizadas, o Arena, formado já em outra circunstância histórica, procedeu ao inverso*⁴⁷¹. (grifo nosso)

A observação atesta não só o posicionamento do historiador, como também levantam pressupostos para a compreensão das bases sob as quais as questões internas ao teatro foram entendidas durante o processo histórico. Se por um lado há o esforço em atualizar a cena nacional para elevá-la aos moldes internacionais das civilizações desenvolvidas; por outro lado, o projeto representa o descompasso entre a iniciativa e as questões que perpassavam por outros anseios, aproximando o teatro dos problemas que o processo de desenvolvimento acarretava nas esferas mais baixas da sociedade.

Antes de serem simplesmente propostas antagônicas – assim como implicitamente pressupõe Décio –, as atividades do Arena e do TBC representam as disputas pelos espaços de poder e de legitimação política que encontraram no campo do teatro o local para o desdobramento encontrados no interior do processo de desenvolvimento social. São, sobretudo, frutos de um mesmo problema, contudo sob uma ótica diversa: ao pretender articular a discussão entre o Arena e as propostas políticas, Décio elimina, por exemplo, os mesmos pressupostos que poderiam ser utilizados para apresentar quais as finalidades envolviam os ideias TBC. Para além da modernização do teatro, o autor descarta a possibilidade de, assim como nas propostas de Guarnieri e Boal, levantar a hipótese sobre qual público e o entendimento sobre a sociedade está contida na iniciativa de Zampari. Dito de outra maneira, a relevância social para um projeto de nação e identidade nacional encontra, no discurso de Décio, apenas a face voltada apenas para o caráter político encontrado no Arena, eliminando a existência de um projeto político, cultural e identitário que também se vincula às iniciativas anteriores. A consequência dessa narrativa é a exposição e a normatização de uma ideia de progresso das formas artísticas que passa a ser entendida como natural, necessária e preestabelecida no interior da história. Exatamente por esse motivo, a referência estrangeira é o modelo a ser seguido, pois ele atesta a validade de

⁴⁷¹ Idem.

suas formas quando comparadas ao desenvolvimento da civilização e seus aspectos modernos no campo estético.

Assim compreendido, o discurso de Décio sobre Brecht é singular: como já discutido em outro momento, Décio considerava a estética do dramaturgo pobre e pouco criativa, destacando o maniqueísmo e as soluções temáticas do dramaturgo como opções simplistas e descoladas do verdadeiro propósito do teatro. Somado ao componente político, a proposta é condizente com as plataformas do Arena: teatro popular, pedagógico e politizador. Para efeito de comparação, Décio enxerga tanto no Arena quanto no TBC a importação de modelos e a tentativa de nacionalizá-los, porém com propostas distintas: cabe à Copeau e ao TBC a missão civilizadora. À Brecht e ao Arena, a revolução. Por esse motivo,

As peças seguintes do Arena (atendo-se somente às mais significativas), escritas depois de 64 e já sob a forma de protestos políticos que pudessem varar as malhas ainda não tão apertadas da Censura, são do ponto de vista estilístico respostas brasileiras ao brechtianismo. Não se queria aplicar ao pé da letra as lições do teatro épico, bastante conhecidas a essa altura, mas assimilá-las, integrando algumas delas em soluções dramáticas originais, adaptadas às condições específicas, não esquecendo as econômicas, seja do grupo, seja do Brasil⁴⁷².

A menção ao sistema Coringa produzido por Boal é evidenciada como um dos grandes avanços do Arena, correspondendo à nacionalização das propostas de Brecht para o teatro. As menções às técnicas reconheciam o mérito e a eficácia de sua utilização nas propostas do grupo, principalmente nas peças escritas após o golpe de 64. Quanto à análise dos espetáculos sob o jugo da história, há a reafirmação dos posicionamentos tecidos nas críticas teatrais, tanto em *Arena Conta Zumbi* quanto em *Arena Conta Tiradentes*. Novamente, a preferência pela segunda peça reaparece, agora de forma mais explícita no que tange às questões políticas e sua formalização no campo estético:

O Sistema Coringa servia perfeitamente aos desígnios políticos de *Arena Conta Tiradentes*, formando um conjunto peça-espéctculo de não pequena originalidade, em que se fundiam as informações históricas sobre a Inconfidência Mineira (colhidas nos *Autos da Devassa*) e as extensões analógicas aplicáveis ao Brasil contemporâneo, tudo isso dentro de um quadro cênico de constante mobilidade, que ia da mais deslavada molecagem nacional (o lado alegre, farsesco, do Arena), até a emoção libertária. O único erro de Boal parece ter sido o de considerar as invenções formais de texto e

⁴⁷² PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 70.

da representação como fórmulas definitivas, válidas para todos os autores e todas as representações – uma pedra filosofal do teatro brasileiro⁴⁷³.

Provavelmente, a pedra filosofal do teatro brasileiro estaria em outro lugar, mais refinado e mais propício à lapidação com requintes de exuberância e, por esse motivo, mais distante dos auspícios encontrados no Arena. O balanço final da experiência do grupo acompanha contornos nitidamente políticos e a conclusão final sobre o conteúdo de *Arena Conta Tiradentes* resume em boa parte a opinião de Décio sobre o grupo e, por extensão, sobre a vida política do país no período:

A esquerda intelectual, com a consciência pesada pelo malogro de 1964, menos talvez pela derrota que pela ausência de luta, tomava o liberalismo burguês e a literatura não engajada como principais bodes expiatórios. Ah, não fossem nossos aliados militares, os nossos aliados da Igreja, os nossos aliados da chamada burguesia progressista e, sobretudo, os escritores, nossos aliados e pseudochefes, que bela revolução não teríamos feito! O Arena sacrificava Cláudio e Gonzaga (já sacrificados com a morte e o desterro) para poder manter de pé a cabeça⁴⁷⁴.

A conclusão sobre o período é realizada pela distinção entre os princípios que alicerçaram o Teatro de Arena e aqueles que se fizeram presentes nas produções de Os Comediantes e do TBC. Para Décio, a ruptura ocorreu quando o teatro deixara de ser um fim em si mesmo e passou a ser o palco de outras questões, incorporando os debates voltados para o campo social e da política, sendo estes temas recorrentes ao final dos anos 50 e ao longo dos anos 60. Embora haja o reconhecimento de outras variantes para o teatro produzido nesse período, inclusive com características mais próximas dos paralelismos realizados por Décio entre a literatura e a dramaturgia⁴⁷⁵, o historiador sintetiza, na experiência do Arena, a característica de uma época na qual foi possível antever a continuidade de um processo de desenvolvimento do teatro moderno.

Visto por outro ângulo, o que sobressai na estrutura utilizada é a organização da evolução do teatro brasileiro moderno a partir de companhias que, diante da chave de leitura pautada pela ideia de modernidade, representaram uma época, criando uma linha de progresso inteligível para o teatro. Esse organizaçāo contribuiu para um sistema de interpretação no qual foi possível vislumbrar as relações existentes entre os

⁴⁷³ Ibidem., p. 76.

⁴⁷⁴ Idem.

⁴⁷⁵ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 77.

diferentes projetos, criando uma linha mestra para as análises dos espetáculos sob o ponto de vista histórico:

A geração de Os Comediantes e do Teatro Brasileiro de Comédia contentara-se em fazer bom teatro. A modernização do espetáculo parecia – e era naquele instante – um fim suficiente em si mesmo. Já os mais jovens passaram adiante, formulando outras questões. Qual o papel do teatro enquanto instituição social? Que teria ele de novo a dizer não só aos artistas mas aos homens e à sociedade de seu tempo? Tais perguntas, inspiradas por Marx e reavivadas por Brecht, estão base de tudo o que fez o Arena em seu período mais produtivo. Por dez anos, de 1958 a 1968, funcionou ele como ponta de lança do teatro político brasileiro, encenando alguns espetáculos memoráveis, revelando atores e autores e, antes de mais nada, realizando um notável trabalho de teorização – quaisquer que sejam as restrições que *a posteriori* se possa fazer⁴⁷⁶.

Com efeito, a periodização realizada no trecho destacado corresponde não à duração do grupo, mas sim aos marcos estabelecidos pelas encenações que se deslocaram do histórico como acontecimentos e se transformaram em marcos para a história do teatro moderno no Brasil. Nesse sentido, o início do período corresponde à encenação de *Eles Não Usam Black Tie* e o encerramento coincide com o ano em que houve a efetivação do AI-5 no país, convertendo-se em divisor de águas tanto para as produções teatrais quanto para o cerceamento das liberdades democráticas. Retomando os anos anteriores, os recortes utilizados por Décio obedeceram à seguinte lógica: nos anos 40, situava-se o ciclo do amadorismo, encabeçado pela iniciativa de Os Comediantes e tendo à frente *Vestido de Noiva* como marco para o início do teatro brasileiro moderno. Entre o final dos anos 40 e o final dos anos 50, o Teatro Brasileiro de Comédia representava a criação de um *sistema* para a formação da cena teatral moderna. O final dos anos 50 e a década de 60, representaram a inserção dos contornos políticos aos debates sobre o nacional e popular, sendo o Teatro de Arena a sua maior expressão. A partir da segunda metade da década de 60, os acontecimentos políticos ocorridos no país cobraram da sociedade novos posicionamentos. O teatro, assim como demais áreas da sociedade, viram-se tolhidos paulatinamente pela consolidação do regime militar e pela intensificação do cerceamento da democracia. Diante desse prognóstico, as companhias em atividade no período buscaram novas linguagens e novas formas de inserção no debate, o que gerou uma ampliação das propostas estéticas e temáticas observadas no cenário paulista. Por outro lado, os novos rumos significaram também outros embates entre as perspectivas da

⁴⁷⁶ Idem.

intelectualidade sobre a modernidade e os caminhos seguidos pelas companhias e por seus encenadores. No limite das propostas por Décio, o período significou, antes de tudo, as tensões que colocaram à prova a validade do olhar do crítico sobre o momento e, posteriormente, suas validades dentro da construção de uma narrativa histórica para o teatro brasileiro moderno.

VIII. Momento de rupturas: a radicalização da cena e fim dos grandes temas

Em termos estéticos, Décio de Almeida Prado localizará, no final da década de 60, o início de uma revolução na cena teatral brasileira. A esperança de retorno às liberdades democráticas que ainda resistia em diversos setores da sociedade recrudesciam com a implementação do AI-5, tornando distante o sonho alimentado pela esquerda nacional. No plano internacional, os processos revolucionários bem-sucedidos contrastavam com o cenário da bipolarização mundial que, durante a Guerra Fria, sacudia o mundo e cobrava o posicionamento frente às disputas que ocorriam no plano político e econômico.

Por todos os cantos, a eclosão dos movimentos sociais contestavam desde as normas de conduta social até o sentido das guerras que ocorriam por todo o mundo e agora eram transmitidas em tempo real pelos sistemas de televisão. O movimento ocorrido em maio de 1968 na França, a contracultura norte-americana e a linguagem multifacetada do tropicalismo no Brasil representavam a reação ao *establishment* vigente. Especificamente no teatro, a comparação feita pelo historiador ao período posterior à primeira guerra mundial, momento no qual ocorreu a profusão de correntes estéticas de vanguarda que modificaram radicalmente as concepções até então sedimentadas no campo artístico:

A arte, sacudida pelas sucessivas ondas revolucionárias, veleitárias ou reais, retornou ao clima do primeiro após-guerra, ressuscitando em variantes atuais a iconoclastia dadaísta ou o onirismo surrealista. Quanto ao teatro, já perturbado pela dramaturgia do absurdo, que apresentava versões leves e ambigamente absurdas de um universo julgado absurdo em suas próprias bases metafísicas e existenciais, retirou do limbo a figura impressionante e contraditória de Antonin Artaud, esteta e louco de hospício, ator e vidente, profeta e artesão do palco. Se por um lado ele dava indicações precisas sobre o que pretendia realizar cenicamente, por outro divagava com enorme força poética sobre o que chamava de teatro da crueldade, teatro ao mesmo tempo selvagem e moderno, primitivo e refinado, capaz de desvincular-se das amarras intelectuais, de retomar ao concreto do corpo do ator, conferindo ao espetáculo as proporções de um ritual

mágico e coletivo, que apagasse as fronteiras entre circunstâncias e celebradores do culto e imanassem no mesmo fervor místico e estético carne e intelecto, indivíduo e sociedade⁴⁷⁷.

Os argumentos salientados para expor o movimento que tem origem na década de 60 abrem o flanco para dois caminhos sintomáticos, embora desproporcionais em suas comparações. Ao situar o período como o portador do mesmo ímpeto criador que fora anteriormente observado nos anos posteriores à Primeira Guerra Mundial, Décio de Almeida Prado busca, na sua comparação, justificar os anos 60 como portador do mesmo impacto que proporcionou a ruptura estética na criação das chamadas vanguardas históricas europeias ao longo dos anos 20 e 30. O elemento do trauma como ponto de partida para a criação artística justificaria a condição necessária para a criação de correntes estéticas capazes de dialogar com um mundo marcado por aquilo que, segundo Walter Benjamin, correspondia ao vazio de experiência⁴⁷⁸. Na incapacidade de retirar das velhas formas estéticas o componente fundamental para a produção artística, caberia à cultura criar novos modelos para a representação da realidade. O novo ambiente social, destituído de significado a priori, permaneceria aberto à experimentação que pudesse assimilar no seu bojo as fissuras de um momento marcado pelo assombro e pelo absurdo do regime ditatorial.

O caminho estético apontado nesse interim é revelador. O resgate de Artaud, portanto, é apresentado sob panorama da ruptura, do trauma e da vanguarda. À medida que sua concepção sobre o teatro dialoga com a irracionalidade e o reconhecimento do crueldade como uma faceta do mundo contemporâneo, a experiência do trauma ganha força temática como o caminho para se evidenciar a transformação do homem e da sociedade em um caleidoscópio marcado por questões políticas, psicológicas, sexuais e, não menos importante, estéticas.

O movimento de aproximação de dois momentos históricos distintos obedece a essa avaliação e, como uma espécie de prólogo para a apresentação das características do teatro no período, situa tematicamente as questões colocadas em voga nos anos 60. Essa chave de reflexão reconhecerá, no período, o avanço para além das opções estéticas que marcaram as décadas de 40 e 50, inaugurando um novo momento para o teatro nacional. A recusa das experiências aclimatadas (sobretudo

⁴⁷⁷ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 102.

⁴⁷⁸ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

nas iniciativas de Os Comediantes, do TBC e do Arena), cindiam na história do teatro um novo patamar de concepção para as encenações, cobrando dos homens de teatro o posicionamento frente à nova realidade que se apresentava.

Sob essa ótica, Décio reconhecerá na presença do Teatro Oficina o caráter ambíguo da inovação capitaneada por José Celso Martinez Corrêa. Contudo, a experiência que se tornaria o marco histórico para essa nova etapa do teatro nacional aconteceria antes, e não depois das drásticas mudanças do panorama social que sucederiam o ano de 1968. Assim, em 1967, a encenação de *O Rei da Vela*, o emblemático texto produzido por Oswald de Andrade, nos anos 30, tornar-se-ia o expoente máximo do teatro moderno brasileiro e, ao mesmo tempo, o esgotamento de um processo que até então foi enxergado dentro de um *continuum* evolutivo. A encenação, transformada em marco histórico, conseguiu em sua realização a correspondência de todos os elementos entendidos como modernos, fixando-se assim como o ponto central de um processo que se desenrolava desde os anos 40 no país. Os motivos pelos quais essa transformação do evento em marco podem ser compreendidos a partir das próprias questões colocadas por Décio de Almeida Prado. Dito de outra maneira, a leitura de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina transformou-se no espetáculo síntese da modernidade teatral brasileira. O motivo, como será explicitado a seguir, revela as balizas teóricas e estéticas sob as quais se assentou a postura de Décio de Almeida Prado e, por consequência, sob qual batuta seu papel como crítico e historiador ligou-se ao processo de modernização do teatro nacional.

Em primeiro lugar, a escolha do texto de Oswald de Andrade atendia à uma filiação pontual de Décio de Almeida Prado: embora não tenha reconhecido a excelência do texto – em termos cênicos – à época de sua produção (considerando-o inclusive impossível de ser encenado), anos depois o crítico demonstrara em sua crítica teatral a enorme potencialidade literária ali contida. De forma mais ampla, esse reconhecimento atestava a opção do crítico pelos caminhos formais adotados para a modernidade artística e que em, sua opinião, encontraram, na década de 30, a sua expressão mais bem acabada, sobretudo na literatura e nas artes plásticas. Estando o teatro ausente dessa renovação – todas as reflexões do crítico reforçam a oposição ao teatro feito à época –, o resgate de Oswald de Andrade como marco parece obedecer ao reconhecimento tardio da genialidade da peça e, além disso, a restituição de seu devido lugar no processo histórico do teatro nacional.

Com relação à temática, os elementos da modernidade em *O Rei da Vela* são reapresentados em sintonia com a década de 60, promovendo uma leitura histórica que enxergava, no período, o local por excelência para a aclimatação de tais ideias. Assim, os traços de modernidade são reapresentados segundo sua atualização sem, contudo, abandonar o caráter revolucionário de Oswald de Andrade nos anos 30:

O “aqui e agora” deve entender-se em vários níveis. Politicamente, quer dizer que na peça o marxismo não surgia apenas no âmbito nacional, enquanto luta de classes, ampliando-se ao confronto imperialista entre nações ricas, representadas no palco por Mister Jones, o Americano, e nações pobres, entre as quais figurava um país de economia arcaica e feudal como o Brasil. Socialmente, que a sexualidade era posta em questão de um modo cru, cínico, debochado, que feria a moral burguesa mais do que qualquer política séria⁴⁷⁹.

A conciliação das questões políticas apresentavam-se de modo a reconhecer a validade de suas intenções não mais no viés ideológico ou militante, mas como condicionante estético, conferindo-lhe validade enquanto caráter temático e formal. O político, portanto, dizia respeito à crítica interna, da própria burguesia, cinicamente ironizada como a representação do atraso nacional. A consciência desse papel – presente em Oswald e pertinente em José Celso – promoveu o feliz encontro do Oficina com as questões de seu tempo, formalizando a crítica menos propagandista e, justamente por isso, mais brutal:

E teatralmente, que o espírito paródico, corroendo por dentro o próprio texto, se não constituía um bom teatro talvez fosse um ótimo exemplo desse antiteatro de que tanto se vinha falando ultimamente. *Para uma nacionalidade que não caminhava no sentido de resolver os seus problemas, que tinha uma revolução de esquerda engasgada desde a década de 30, nada melhor que a espinafração propugnada por Oswald.* “A burguesia só produziu teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração”. Ou, como disse José Celso: “O Rei da Vela ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não revolução⁴⁸⁰”. (grifo nosso)

Quanto ao nacionalismo, Décio aponta a inversão de sua abordagem: ao invés de exaltá-lo, impõe-se crítica de suas raízes, a exposição de sua forma mal acabada de identidade nacional e símbolo do atraso social. Para esse efeito, o tropicalismo desponta como o viés estético pertinente, pois apresenta as cores locais, mas, longe de

⁴⁷⁹ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 112.

⁴⁸⁰ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 113.

vangloriá-las, expõe a sua precariedade, revelando “a aceitação, alegre e selvagemente feita, do nosso subdesenvolvimento material, mental e artístico. Já que somos atrasados, vamos assumir sem inibições o nosso atraso⁴⁸¹”.

Historicamente, essas observações corresponderão à validação da encenação de José Celso, traduzidas por Décio como certeira em sua crítica. O ataque à burguesia como foco do problema respondia no campo político as tentativas realizadas pelo Teatro de Arena, agora assentadas sobre o real problema do país. A atualidade de Oswald é o ponto central desse reconhecimento: Projetando-se sobre o tempo, ele parecia estar contemplando não a sua, mas a nossa época. E fazia involuntariamente um comentário sobre a derrota de 64, mais feroz e contundente que os ataques desferidos pelo Teatro de Arena, porque criticava a burguesia, mas não a repressão militar, atingindo o âmago da questão⁴⁸².

Do ponto de vista da encenação, o papel de José Celso, o encenador nacional em sintonia com o texto nacional, encerra o quadro que contempla a síntese da modernidade nos palcos paulistas. As opções utilizadas em cena – objeto da crítica negativa realizada por Décio à época da encenação – somam ao repertório anteriormente destacado o aspecto vanguardista de *O Rei da Vela*. A revolução, nesse caso, não deveria ser senão a estética, a implosão das bases teatrais como o próprio ato político:

O teatro político, pensado em termos nacionais, com programa definido, e por isso mesmo estreito, cedia lugar a uma espécie diferente de revolta, que pretendia atingir o homem como indivíduo e não como ser comunitário, afastando-o de qualquer comodismo intelectual, de qualquer autocomplacência. [...] Não caberia ao teatro promover a revolução. Ele mesmo é que tinha que ser um ato um ato revolucionário⁴⁸³.

Cabe ressaltar: se por um lado, Décio enxergou nesse movimento revolucionário a concretização do ápice da modernização para o teatro, por outro lado, encontrou, nesse mesmo movimento, o seu total esgotamento. Para o historiador, o teatro lentamente se afastava de sua natureza original e a sua premissa – pelo menos nos termos adotados pelo seu posicionamento – fundamental, o texto teatral, perdia espaço para o papel do encenador como ponta de lança de uma nova teatralidade. O teatro, o “verdadeiro” teatro, segundo Décio, cedia espaço para o

⁴⁸¹ Idem.

⁴⁸² Idem.

⁴⁸³ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 114.

cerimonial, para uma outra relação com o público, agora confrontado, vítima da残酷za dos atores e do encenador, colocados contra a parede e expostos à sua mazela. Todo ideal do teatro teatral, do texto como centro da investigação, do espaço do palco como lugar para a construção da imaginação, da contemplação da beleza, da valorização dos aspectos da nobreza humana foram descartados. Em suma, a própria noção de teatro edificador que estruturava as premissas de Décio de Almeida Prado foram implodidas pelo Oficina. A própria linha de evolução chegava ao seu fim: em seu lugar, a ausência de um sentido em comum e reconhecido nos espetáculos realizados durante a década de 70:

Com o desparecimento quase simultâneo do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, ocorrido por volta de 1972, terminava um ciclo histórico. Durante três decênios, havíamos tido uma companhia padrão, que encabeçava a vanguarda e pela qual se julgava tudo o que se fazia no momento. Primeiro, no Rio, Os Comediantes, Dulcina, Mme Morineau. Depois, em São Paulo, o TBC, o Arena, o Oficina. Em meados de setenta, abalado o consenso que fizera a força daquelas companhias, entrávamos numa fase de tateamento e indecisão⁴⁸⁴.

Evidentemente, o teatro em absoluto deixou de se colocar novos desafios. A singularidade do momento cobrou de artistas, dramaturgos e de toda comunidade teatral em geral outros horizontes de perspectiva, sublinhando o fim dos grandes temas, como bem apontado por Guinsburg e Patriota⁴⁸⁵. Na verdade, a própria periodização em termos de unidade estética só obedece mais a efeitos pedagógicos e metodológicos, não conseguindo abranger a pluralidade contida no recorte histórico realizado por Décio de Almeida Prado. Assim, com a inexistência de um eixo usado como medida estética, conceitual ou política, o historiador localizou em outro local o tom que se abria a partir do momento. No plano central, o mediador da narrativa elegera as questões artísticas e comerciais do teatro como linha mestra para a sua narrativa:

⁴⁸⁴ Ibidem., 119.

⁴⁸⁵ GUINSBURG, Jacó.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.175.

Na base de muitos desses desacertos escondia-se uma contradição mais profunda. Durante séculos, desde a falência do mecenato, o teatro aceitara submeter-se às leis do mercado, funcionando em dois planos, o comercial e o artístico. [...] Como, em tais circunstâncias, manter a bilheteria, a publicidade, a troca constante do repertório, a máquina administrativa, todo o esquema empresarial inventado pelo teatro para ter meios de subsistir não só como arte, mas também como profissão inscrita nos quadros do mundo capitalista moderno⁴⁸⁶?

Não menos pedagógica e metodológica, a divisão também apresenta uma série de problemas ao produzir a falsa dicotomia entre teatro de arte/teatro político, campos entendidos como opostos e inconciliáveis. Diversos trabalhos ocuparam-se dessa problemática relação, principalmente pela nova organização do processo histórico imposto por esse viés analítico. Dessa forma, ocorreu a bifurcação do desenvolvimento do teatro em duas frentes distintas: aquela herdada dos movimentos anteriores e renovada pelo conceito de teatro de grupo⁴⁸⁷, herdeiro das propostas políticas sedimentadas nas experiências do Teatro de Arena e do Oficina. Para esta linhagem, a interpretação recaia sobre a incapacidade da ruptura com os antigos modelos, agora reproduzidos em dimensões cada vez menores e amparados pela ideia de criação coletiva, entendida como exemplo da cisão com o modelo empresarial de produção. Sob a marca do teatro alternativo, essas experiências foram localizadas como aquelas que mais se aproximaram de uma verdadeira transformação cênica. Entre essas tendências que paralelamente se desenvolviam ao fim da década de 70 e início dos anos 80, Décio reconhece nas peças póstumas de Oduvaldo Vianna Filho os suspiros de uma tradição que se esgotava, mas que ainda ecoava os tempos revolucionários do Arena e, sendo assim, “não forçaríamos muito o sentido da história se a considerássemos a derradeira produção, embora póstuma, do Teatro de Arena. Os tempos é que são outros, possivelmente pós-marxistas, não pré-marxistas⁴⁸⁸”.

O outro caminho, o do teatro comercial, ou o chamado “teatrão”, é apresentado como um depositário distante do TBC, mais pela iniciativa dos espetáculos bem acabados do que por sua insistência em criar uma companhia estável ou pela tentativa de criação de um modelo que propusesse uma identidade para as

⁴⁸⁶ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 121.

⁴⁸⁷ Ibidem., p. 126

⁴⁸⁸ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 128.

companhias. Assim, o que ocorreu foi o surgimento dos espetáculos isolados, confinados em si mesmos e sem a busca pela consolidação de um itinerário estético ou conceitual. Os espetáculos só existiam em si mesmos, pautados, portanto, pela lógica do mercado. Entre as duas opções, a inclinação de Décio definitivamente se alinhava à primeira, supostamente por resguardar as maiores possibilidades de preservação do teatro enquanto arte.

O fim dos grandes temas também significou o esgotamento da estrutura crítica e interpretativa de Décio de Almeida Prado. Sem a unidade representativa como guia para a urdidura de enredo sobre a modernização do teatro nacional, as experiências observadas após a década de 80 promoveram o fim de uma articulação teórica que até o momento conseguia – com maior ou menor intensidade – alinhar as produções nacionais a um fio condutor capaz de traçar a evolução do teatro rumo à modernidade. Analiticamente, essa cisão não conseguiu reintroduzir no campo do processo histórico um novo patamar capaz de orientar e normalizar um padrão global para os espetáculos nacionais, salientando o estilhaçamento das propostas estéticas e introduzindo, em seu lugar, a ideia de desorientação de perspectiva. Por esse motivo, Décio vislumbrou a modernidade teatral no curto espaço de trinta anos que, entre 1940 e 1970 representaram a significativa transformação do teatro. A constatação final do historiador lança uma última colocação: no que dizia respeito à cena nacional, seu desenvolvimento correspondia à assimilação das correntes internacionais, reinterpretadas à luz das questões brasileiras. Após levantar a hipótese sobre essa constatação ainda nos anos 30, o seguinte esboço é definido:

Basta conferir os nomes tutelares que se sucederam com tanta celeiridade: Copeau, Stanislávski, na fase estetizante e universalizante; Piscator, Brecht, com o teatro de inclinação esquerdistas e nacionalista; Artaud, Grotowski, nos anos próximos, tentados por valores místicos e comunitários. A diferença é que o pensamento europeu às vezes nos impele para as nossas peculiaridades históricas, insistindo sobre o caráter social e engajado da arte; outras vezes nos lança às busca de formas menos passageiras, transcendentes ao espaço e ao tempo. [...] Todas essas posições, de resto, a primeira talvez mais comodamente que as outras duas, cabem no âmbito mal delimitado do nosso modernismo, que sempre se definiu mais negativamente, pelo simples repúdio ao passado⁴⁸⁹.

⁴⁸⁹ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 137.

Como demonstrado, a observação compreendeu os recortes históricos, suas características e os principais nomes que deram a tonalidade a cada época, conferindo ao teatro um padrão definido e com vistas ao alinhamento internacional. Descartadas as encenações que fugiam ao prognóstico, o que emergia era a consolidação de um itinerário para a modernidade que, representando ciclos de sua propagação, clivaram na história a evolução do sistema teatral compreendendo em seu sentido o nascimento e o fim de um modelo para sua orientação. O sistema fechado, por não comportar as experiências posteriores à sua consolidação, realizou uma dupla constatação: o fim da validade do modelo interpretativo encerrava também o próprio teatro moderno.

Considerações finais

Considerações finais

Em entrevista concedida à *Revista Veja* no ano de 1997, Décio de Almeida Prado apresentou a seguinte resposta quando indagado sobre a afirmação que relatava o fim do teatro moderno no Brasil:

Sem dúvida, e quando penso nisso me considero uma pessoa de sorte. Sempre gostei de teatro e tive a chance de acompanhá-lo em sua melhor época. Ela começou no fim dos anos 40 e durou até o final da década de 60. Nesses anos, o nosso teatro amadureceu, pois frutificou o trabalho de diretores estrangeiros que vieram ao Brasil e modificaram nosso jeito de representar, num progresso semelhante ao que mestres como Lévi-Strauss, Fernand Braudel e outros promoveram no ensino superior quando lecionaram na USP. Tivemos atores se formando, diretores que aprenderam a melhorar o seu ofício. O teatro se tornou uma atividade cultural por excelência, o que você representava no palco as pessoas discutiam depois, no jantar em família, com amigos⁴⁹⁰.

A pequena observação, destituída de qualquer esboço mais aprofundado ou de uma análise com pressupostos teóricos, sintetizava de forma contundente uma época projetada no presente pelo resgate da memória de um de seus agentes históricos mais importantes. Décio, o espectador, o crítico, o professor, o diretor e o historiador do teatro brasileiro valia-se de sua vivência para legitimar a constatação do fim da modernidade nos palcos brasileiros. Sem nenhuma ingenuidade, a consciência da importância de seu papel ao longo de uma vida dedicada aos palcos permitia-lhe – através da experiência e da voz de autoridade que lhe conferiu o título de responsável pela modernização da crítica teatral e, com igual peso, de colaborador no processo de modernização do teatro nacional – afirmar sem titubeio o fim de um ciclo. Diante desse fato, cabe-nos uma pergunta: sob quais circunstâncias a figura de Décio de Almeida Prado se consolidou como expoente de uma geração que tomou para si a tarefa de transformar o teatro no local privilegiado para a elaboração de perspectivas culturais modernas? E, além disso, qual a marca interpretativa deixada pelo intelectual no que diz respeito aos seus posicionamentos?

Situado entre essas questões, o trabalho apresentado teve como proposta a reflexão sobre a modernidade teatral a partir das análises realizadas por Décio de Almeida Prado, privilegiando a transição do discurso da crítica teatral para o campo

⁴⁹⁰ PRADO, Décio de Almeida. O melhor já passou. In: *Revista Veja*. São Paulo: 25. Jul. 1997, p. 35.

da historiografia do teatro brasileiro. Isto porque, quando pensadas em conjunto, as dimensões dos trabalhos produzidos por Prado demonstravam os limites e as aproximações entre os dois discursos, possibilitando a realização de um trabalho comparativo com vistas à delimitar as maneiras pelas quais as críticas teatrais serviram como aporte documental para a tessitura do texto historiográfico. O resultado desse movimento metodológico obteve como resultado a localização dos fundamentos utilizados pelo autor, os locais onde os discursos foram gerados, as expectativas contidas nesse processo e, por fim, a forma assumida pela temática na narrativa histórica.

Com efeito, os locais ocupados por Décio de Almeida Prado ao longo de sua vida estiveram ligados às camadas sociais que despontavam como representantes de uma nova elite econômica e intelectual em São Paulo, o que lhe permitiu o diálogo em sintonia com os debates atinentes à discussão sobre os projetos de vanguarda em distintos níveis, mas que mantinham entre si laços estreitos de vinculação. Da aproximação com a segunda geração de modernistas, passando por sua formação acadêmica e, posteriormente, através de sua atuação enquanto crítico e professor universitário, Décio correspondeu à formação da fina flor a intelectualidade paulista às voltas com um projeto burguês para a sociedade brasileira. Empenhada em sepultar os resquícios de uma oligarquia rural considerada ultrapassada, o grupo ao qual Décio pertenceu vislumbrou nessa missão civilizatória o espaço de disputa política que possuía em seu bojo a afirmação de uma nova classe que, disposta a imprimir a sua identidade no percurso da história, ocupou-se de locais estratégicos para a viabilização de suas intenções.

Para esse feitio, é inegável os esforços empreendidos por esses grupos dirigentes: ao longo de sua trajetória, em diversos momentos os rumos da carreira de Décio se cruzaram com a tutela da família Mesquita. Portadora do espírito progressista, seus membros procuraram acelerar o desenvolvimento da modernização nacional, seja pelo viés acadêmico (com a criação da Universidade de São Paulo), seja pelo viés cultural, tanto no fomento das iniciativas teatrais quanto na difusão das ideias nos veículos de comunicação de massa, a exemplo do jornal *O Estado de São Paulo*. Aclimatado nesses espaços de legitimação, o desenvolvimento do projeto de modernidade para o teatro floresceu amparado pela sua validade no campo da crítica – que ainda no tempo de *Clima* já apontava para uma profunda ruptura na atividade intelectual – e que pouco a pouco assumia uma dimensão mais abrangente,

favorecendo a formação de um público circunspecto pelos ideias gestados no meio acadêmico e projetados na sociedade como um todo.

Com igual peso, a atuação de Décio no cenário da produção teatral obedeceu aos mesmos critérios, incorporando à sua inserção no teatro como diretor, ator e professor as perspectivas que seriam observadas em seus textos analíticos. Assim, a inegável importância de sua presença no Grupo Universitário de Teatro e na Escola de Arte Dramática atestam a amplitude de suas ideias que, transitando entre os diferentes polos abrangidos pelo teatro, ligavam de ponta a ponta o projeto modernizador preconizado pela elite intelectual e cultural da cidade de São Paulo.

Desta forma, e assim como ponderou Certeau⁴⁹¹, foi importante localizar as marcas de origem contidas nos locais de circulação de Décio de Almeida Prado, uma vez que, situados historicamente e confrontados com as questões de sua época, esses locais permitiram a exposição das disputas e das tensões existentes no processo histórico experimentado pelo autor. A constatação imediata desse movimento apresentou um dado sintomático quando analisado à luz do teatro: se no campo mais geral da sociedade a intenção da nova *intelligentsia* paulista previa o alinhamento de um país moderno à uma cultura que correspondesse a esse valor no campo teatral, o reflexo dessas atribuições também visou a construção de uma tradição que superasse o atraso e o descompasso do teatro em relação a outras formas artísticas que, desde a década de 20, inauguraram a modernidade na literatura e nas artes plásticas.

Essa nova tradição, assimilando as referências estrangeiras, foi catalisada por Décio de Almeida Prado a partir de uma linhagem definida, o que lhe possibilitou traçar uma matriz interpretativa para o teatro moderno no Brasil. Como visto ao longo de nosso trabalho, a elaboração dessa matriz esteve associada a uma vertente específica da modernidade teatral europeia, buscando, inicialmente em Jouvet e Copeau, as bases de sua construção. Com efeito, a fundamentação utilizada por Décio possui consequências singulares: estruturada a partir da base conceitual aristotélica, sobretudo naquela mediada pelo classicismo francês, a concepção de teatro elaborada inicialmente pelo crítico privilegiou o texto teatral como elemento central do espetáculo e sob os qual todos os outros aspectos se ligavam diretamente. A inclusão das novas correntes de interpretação do homem e da sociedade, tal qual a psicanálise e

⁴⁹¹ CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 3^a edição. Rio de Janeiro: Forense, 2013, pp. 45-111.

o marxismo, assim como o resgate das vanguardas históricas no campo estético somavam ao repertório inicial do crítico uma concepção que, ao mesmo tempo conservadora e modernizadora, ofereceram ao panorama do teatro nacional uma lente para a análise dos espetáculos. Destarte, a introdução da figura do encenador completava o quadro para a localização do marco para a modernidade, protagonizado em terras nacionais pela mescla de um texto nacional e um diretor estrangeiro. Embora isoladamente, as inovações de *Vestido de Noiva*, encenada em 1943 pelos membros de Os Comediantes, inaugurava simbolicamente o moderno teatro brasileiro.

Cabe ressaltar: se por um lado as opções de Décio estabeleceram incialmente uma base para a apreensão da modernidade teatral no país, por outro lado a progressão dessas ideias assumiu na comunidade teatral uma espécie de força que impelia à criação segundo os moldes preestabelecidos pela crítica, fato que seria interpretado como a militância do crítico a favor da modernização dos palcos nacionais. Nesse interim, o inimigo a ser combatido era representado pela comédia ligeira, o teatro de revista e os musicais que, centrados na figura do primeiro ator, representavam o atraso e a precariedade do teatro face ao movimento renovador que surgia na Europa e nos Estados Unidos desde o início do século XX.

Essa postura intencionou, pouco a pouco, a realização de espetáculos que promovessem a incorporação do padrão internacional no país, estabelecendo uma produção nacional capaz de realizar localmente as diretrizes consideradas válidas no campo da modernidade. A síntese desse modelo encontrou na criação do Teatro Brasileiro de Comédia o local por excelência do casamento entre a crítica e o teatro: a companhia, fruto de investimentos estrangeiros, introduziu na cena paulista uma estrutura moderna até então inexistente, na qual diretores, atores e dramaturgos convergiam para o mesmo fim. Fundava-se o centro de referência para a composição de produções que tivessem como premissa o repertório e as montagens calcadas nos na intenção de produzir o similar nacional com o mesmo padrão de qualidade e juízo estético internacional

Essa fase, paralela à consolidação de Décio de Almeida Prado como crítico teatral, significou a elaboração da estrutura básica da qual sairiam os principais nomes do teatro nacional. Superada a fase de reprodução do modelo internacional, os egressos do TBC e da Escola de Arte Dramática buscaram novos caminhos para a dramaturgia e para a encenação. Paulatinamente, e sob o pano de fundo da

intensificação do processo de desenvolvimento nacional, as questões colocadas em cena durante a década de 50 voltavam-se para a realidade do país, cobrando a discussão sobre o papel do homem na sociedade, sobre as desigualdades sociais e as possibilidades de luta contra a exploração do sistema capitalista. Notoriamente pautado pelas iniciativas de esquerda, o teatro produzido à época possuía um inimigo em comum: se no campo da economia o embate fora travado no âmbito da maciça presença do capital estrangeiro que sufocava o desenvolvimento de uma industrialização com as cores locais, no teatro a reação contra o imperialismo repercutiu na crescente produção de textos nacionais e preocupados com os problemas da população. A chave de interpretação, pautada nas relações entre o nacional e o popular, repercutiram na criação de grupos que, assim como o Teatro de Arena, priorizavam o teatro como campo das manifestações políticas com vistas à transformação social, o que, posteriormente, ficaria marcado como o momento de surgimento do *nacionalismo crítico*.

Embora reconhecesse a importância dessas iniciativas, a crítica de Décio de Almeida Prado opunha-se radicalmente ao teatro transformado em plataforma ideológica, pois essa função distanciava-se em grande medida de suas concepções sobre o teatro, menos afeita à política como forma e mais próxima do palco como o local da arte pura, sem a contaminação de elementos que buscavam o engajamento político-social. *Eles Não Usam Black Tie*, o grande representante dessa fase, obteve o reconhecimento de Décio sem, contudo, parecer-lhe o caminho adequado para a continuidade do projeto de modernização teatral.

Concomitante a esse processo, o momento significava também a introdução de novas teorias teatrais na dramaturgia e na encenação nacional a partir da incorporação de nomes como os de Brecht e Sartre, intensificando um projeto teatral engajado e popular como forma de promover no campo da cultura uma arma para a superação do subdesenvolvimento social. Sob esse ponto de vista, a recusa de Décio recaia tanto sobre os aspectos políticos quanto estéticos dessa nova forma de conceber o teatro, o que demonstrava os primeiros sinais entre o descompasso do horizonte de expectativas da crítica e a realidade da produção teatral. As vertentes mais expressivas desse distanciamento entre crítico e a comunidade teatral foram observadas nas encenações que procuraram ligações mais estreitas com o teatro épico de Brecht: textos como *Arena Conta Zumbi* foram duramente criticados por Décio, acusados de

converter o teatro em simples meios de propagação de ideologias, colocando em primeiro plano a política e destinando à arte um papel secundário.

O teatro, que até então caminhara de mãos dadas com a crítica, parecia procurar a autonomia em relação à tutela que lhe havia permitido solidificar suas bases de sustentação. As possibilidades abertas pelo Arena pouco a pouco ganhavam espaço no cenário paulista, repercutindo em um novo ideário para o teatro. Na continuidade das propostas de Boal, Guarnieri e Vianinha, a radicalização das experiências estéticas encontraram em meio ao conturbado panorama político pós 64 outros pontos de ruptura. Os empreendimentos de José Celso à frente do Teatro Oficina elevaram ao máximo a temperatura das discussões sobre os percursos estéticos e políticos no meio teatral. Entre a resistência democrática e as vanguardas estéticas, a encenação de *O Rei da Vela* em 1967 irrompia como o dado mais sintomático de um teatro que implodia os limites impostos pelo modelo de análise sustentado por Décio de Almeida Prado, fazendo com que a crítica perdesse a bússola que até então a norteava pelos caminhos interpretativos. A conclusão do crítico apontava um período marcado pela ausência de orientação: com o fim do Arena e do Oficina, o teatro havia caído novamente na incerteza e na falta de perspectiva para a sua atuação. Cindido entre o comercial e o puramente experimental, a sua função social havia desaparecido e o caráter civilizador de sua modernidade já se apresentava como uma realidade distante dos palcos nacionais.

O breve esboço realizado até agora poderia perfeitamente sintetizar o depoimento de Décio à entrevista incialmente por nós destacada. Longe da tentativa de esgotar a multiplicidade das questões envolvidas, esse recorte de fatos pontuais procurou, antes de tudo, mapear no discurso do crítico alguns dos momentos considerados fundamentais para o teatro brasileiro moderno, evidenciando cada uma de suas particularidades nas fases distintas que representaram marcos significativos para o desenvolvimento do teatro nacional. Assim, situado entre as décadas de 40 e 60, tais encenações transformaram-se em monumentos capazes de situar no tempo os locais nos quais a modernidade do teatro se apresentou de forma mais contundente.

Evidentemente, o local destinado a essas peças-chave não se orientaram pelo fluxo natural da história, mas, em contrapartida, fixaram-se mediante o processo histórico que, em seu percurso, consistia no espaço aberto para os embates dos agentes sociais que estiveram envolvidos nesse campo de atuação. Décio, dentre tantos outros, fez parte dessa disputa e, como figura de proa, contribuiu para que o

discurso vencedor se orientasse pelo viés que necessariamente passava por suas delimitações. Isto porque, no interior do processo histórico, a consolidação da crítica moderna orientou uma perspectiva de abordagem que, legitimada pelos seus espaços de circulação, criou os mecanismos necessários para que a opinião do crítico fosse transformada em validade interpretativa. As críticas, posteriormente editadas em forma de livro, compuseram um valioso acervo documental quando solicitadas a falarem de uma época já distante do mundo contemporâneo. Nesse sentido, elas mesmas se transformaram em vozes ativas de um processo encerrado.

É nesse aspecto que reside um dos pontos mais contundentes das contribuições de Décio de Almeida Prado: o material produzido pelo crítico e convertido em documento histórico foi capaz de estabelecer o amplo quadro interpretativo de uma época. Sustentado pela legitimidade intelectual de sua produção, a sua validade também encontrou na justificativa do processo vivido a autoridade pala falar em nome dos agentes históricos que vivenciaram o mesmo momento, imprimindo a essas análises a marca das intencionalidades que implicitamente pertenciam à fundamentação do crítico como homem de teatro. As consequências desse efeito nos é particularmente pertinente: no processo de transformação dos eventos em fatos históricos, a força da validade interpretativa foi capaz de instituir os marcos da modernização que, posteriormente, foram reconhecidos pelos agentes do processo como representantes incontestes do panorama interpretativo abordado por Décio de Almeida Prado. Em suma, o que ocorreu foi a sedimentação de uma *memória histórica para o teatro brasileiro moderno*. Nesse sentido, cabe-nos lembrar os comentários de Carlos Alberto Vesentini, entendidos como fundamentais para a matização de nossas questões:

Observar a obra de transubstanciação, perceber no fato a ideia, estabelecer que ela é a sua condição (isto é, o fato o é pela ideia mesma), supõe admitir a sua existência em certo momento, o qual possibilitou a sua alocação num dado conjunto de práticas. O engendramento da ideia no seu conjunto – como o fato – é o que recebemos. Alocar as significações, apropriar-se da ideia, compô-la como fato – realização – é âmbito do exame do vencedor, de um exercício e de práticas, como sua projeção e difusão, linha por onde nos alcança⁴⁹².

⁴⁹² VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 128.

Por termos tratado ao longo do trabalho os caminhos teórico-metodológicos traçados por Décio quanto à sua ideia de modernidade, não nos delongaremos novamente sobre o tema. Basta-nos evidenciar, assim como pontuou Vesentini em seus estudos sobre a “Revolução de 30”, que, também no teatro, o estabelecimento dos marcos promoveu a consolidação dos fatos históricos em torno de uma ideia – dentre tantas outras observadas no processo histórico – de modernidade teatral. Indo além dessa conclusão, outro ponto merece destaque:

Dessa forma, refazendo a memória, o poder e suas “correntes” confluem para o estabelecimento de uma percepção unitária – memória do vencedor – tornando esta o estilo de uma grande interpretação, conformadora do próprio tempo. A diferença na sua qualidade é dada pela revolução/marco, ponto comum ao qual todos se referenciarão e relacionarão diferentes percepções, respeitando, todavia, a temporalidade maior⁴⁹³.

Com efeito, a trajetória de Décio de Almeida Prado – quando analisada à luz das proposições de Vesentini – exprime o seu papel na edificação dos marcos para o teatro brasileiro, estabelecendo para cada período o marco periodizador que, inaugurado por *Vestido de Noiva*, foi transformado em fato e projetou sua força para os espetáculos posteriores, alcançando assim a consolidação de novos marcos de verificação da modernidade teatral no Brasil. Nesse sentido, Décio de Almeida Prado contribuiu decisivamente para a periodização que se tornaria vencedora na história do teatro brasileiro. Em primeiro lugar, porque atuou de forma decisiva na produção teatral, regulando a partir das instâncias de poder a ação que efetivamente engendrou o desenvolvimento de um novo modelo para o teatro. Em segundo lugar, por antever no espaço da crítica o local de formação de uma consciência teatral condizente com as aspirações do grupo ao qual pertencia, imprimindo dessa maneira uma visão que ao longo dos anos de sua atuação como crítico cristalizou-se como ponto de referência para a validação dos julgamentos sobre o teatro no país. E, por fim, pelo rememorar do processo histórico sob o viés da historiografia que, resgatando a memória histórica do processo vivido e documentado pela crítica, sedimentou uma interpretação sobre o passado responsável por aglutinar em seu interior as experiências distintas em torno de uma mesma significação.

⁴⁹³ VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 136.

Esse movimento, reconhecido, portanto, como um processo de disputa, requer agora outro local de discussão. Tais questões, quando pensadas ao longo do processo histórico vivido por Décio de Almeida Prado, levantam ainda outra possibilidade interpretativa. Associada às ponderações de Vesentini, as considerações de Koselleck complementam o resgate da historicidade na atuação do crítico e, posteriormente do historiador, sobretudo no que diz respeito às dimensões da experiência no tempo, local por excelência da constatação das experiências e expectativas. Concordando com o autor, a “hipótese que se apresenta aqui é a de que, no processo de determinação da distinção entre passado e futuro, ou, usando-se a terminologia antropológica, entre experiência e expectativa, constitui-se algo como um “tempo histórico”⁴⁹⁴”. Diante dessa afirmação, localizamos os lugares de fala de Décio e, na experiência teatral do passado vivido e na expectativa indicada por suas críticas, foi estabelecido o reconhecimento da modernidade como a realização de produções que se distanciavam do passado e se projetavam para o futuro circunspecto pelas expectativas dos agentes sociais envolvidos nos afazeres teatrais entre as décadas de 40 e 80. Dessa forma,

Com isto não está resolvido ainda o problema de saber se se trata de história objetiva ou apenas de sua reflexão subjetiva. Pois as experiências passadas sempre contêm resultados objetivos, que passam a fazer parte de seu modo de elaboração. Isso, naturalmente, também exerce um efeito sobre as expectativas passadas. Consideradas apenas como posições voltadas para o futuro, pode ser que elas tenham possuído apenas uma espécie de realidade psíquica. Como força motriz, no entanto, sua eficácia não é menos real do que o efeito das experiências elaboradas, uma vez que as expectativas produziram novas possibilidades às custas das realidades que se desvaneceram⁴⁹⁵.

Dito de outra maneira, “na era moderna, a diferença entre a expectativa aumenta progressivamente, ou melhor, só pode conceber a modernidade como um tempo novo a partir do momento em que as expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então”⁴⁹⁶. No caso específico do teatro, Décio localizou o espaço da experiência nas produções realizadas durante a década de 30 e que, progressivamente, foram abandonadas ao longo das décadas seguintes. Dessa forma, a expectativa pelo novo encontrou no passado a recusa necessária para a

⁴⁹⁴ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. de Wilma Patrícia Maas e Carlos Alberto Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, pp 16.

⁴⁹⁵ Ibidem., 314.

⁴⁹⁶ Idem.

elaboração de uma mediação analítica capaz de vincular as produções teatrais à ideia de modernidade e que, pautadas pelo viés teórico de Décio, promoveu a síntese da identidade para a modernização dos palcos nacionais.

Paradoxalmente, se nas décadas de 40 e 50 essa relação entre experiência e expectativa significou a materialização de um projeto de modernidade para a crítica e para o teatro, nos anos seguintes – especificamente no que diz respeito à crítica – essa dicotomia provocaria um efeito contrário ao anteriormente estabelecido. Isto porque, à medida que Décio tornou-se o defensor do teatro aos moldes do TBC (exatamente por representar o seu ideal de teatro moderno), sua expectativa tende, inversamente, a tentar a aproximação das novas encenações com a experiência já assimilada pelo teatro, reduzindo (e não alargando) a distância entre experiência e expectativa. O efeito desse descompasso foi a recusa das novas formas estéticas e a objeção pelos temas trabalhados pelos grupos teatrais, uma vez que eles já não correspondiam à estrutura analítica preterida pelo crítico. Em outras palavras, o distanciamento do horizonte de perspectivas colocado à prova por Décio progressivamente deixava de suportar em seu interior o avanço da cena teatral brasileira. A explicação para esse fato pode ser encontrada, agora no campo das produções teatrais, especificamente na permanência de seu espírito modernizador: a própria ideia de teatro existente na acepção Décio de Almeida Prado tornara-se a experiência a ser superada e o distanciamento entre esse modelo e o teatro realizado pelas novas companhias atestava o grau de modernização que estilhaçou a unidade de reflexão construída pelo crítico. Enquanto Décio se apegava ao passado, o teatro progredia para o futuro em aberto, sendo o palco para os experimentos em sintonia com as novas tendências estéticas, ou seja: ao longo do processo histórico, a crítica teatral de Décio perde a sua modernidade e a ligação com o teatro, tornando-se historicizada e representante de uma época, mas não de um critério válido para outro cenário artístico que se desenhava no país. Como apresentado ao longo do trabalho, o peso das análises de Décio perderia sua força no final dos anos 70, interpretado pelo crítico como o próprio fim do teatro moderno. A consequência dessa observação é salutar: as críticas, transformadas em documentos, passavam a representar uma dada concepção de teatro que poderia ser localizada apenas pela experiência no tempo, e não mais como indicadora da modernidade. Assim, as fontes históricas permitiram, após o encerramento do processo histórico, a retomada do passado a partir de uma visão que

conseguiu dar inteligibilidade à narrativa histórica, ordenando os acontecimentos em torno do conceito preestabelecido.

A passagem do discurso crítico para o historiográfico produziu um efeito contundente. Ao longo da narrativa histórica de Décio, o conceito de teatro moderno eliminou os conflitos existentes entre a experiência e a expectativa a favor de um novo alhures interpretativo: o processo de produção teatral abandona o a história como o local de disputas pela definição da modernidade e, em seu lugar, emerge a própria modernidade como o “sentido da história”. Esse deslocamento permitiu a Décio de Almeida Prado reconhecer no passado encerrado os indícios de modernidade que, resgatados à luz da ideia de progresso e da evolução da modernidade, foram capazes de instaurar um sentido para a produção teatral em São Paulo, efetuando delimitação que repercutiu no reconhecimento de um “sistema teatral moderno”. Os efeitos desse deslizamento teórico incidiu sobre a normalização *na história* das práticas existentes no teatro moderno passando, portanto, a ser *enxergado na narrativa da história como algo natural e decorrente do próprio processo histórico*.

Em suma, Décio, a favor de um eixo capaz de concentrar em torno de si as produções compreendidas como modernas, distanciou-se de uma análise histórica capaz de examinar nas produções teatrais as disputas de poder que existiam na produção cultural de seu recorte histórico, achatando o peso dessas tensões e reduzindo-as à simples progressão da modernidade no teatro. Exatamente por esse motivo e, ao final do período destacado, o historiador pôde voltar se ao processo já sedimentado para articular a sua interpretação da modernidade teatral a partir dos fatos cristalizados, o que garantiu a inteligibilidade de sua narrativa e a ausência de dissonância em seu discurso. Quando lidas através da massa documental produzida pelo crítico, algumas verificações tornam-se mais claras: a modernidade para Décio está compreendida historicamente pelo momento em que a sua atuação existe paralela à produção teatral, ou seja: um sistema fechado no qual a crítica e a historiografia retroalimentam-se, formando um discurso coeso e verificável.

Com efeito, as ponderações e as resistências contidas nas críticas são diluídas a favor de um ideal maior, capaz de dissolver na historiografia as oposições e os projetos que subsistiram paralelos àquele encabeçado por Décio de Almeida Prado. Grosso modo, essa linha interpretativa gerou uma visão que conciliou tanto a crítica quanto a historiografia sob um mesmo pano de fundo, gerando a sua validade pelo

discurso de autoridade – contido na experiência do crítico ou no caráter histórico-investigativo do professor universitário.

Uma última e importante menção deve ser realizada: por motivos que escaparam às nossas vontades, ausentou-se de nosso trabalho a possibilidade de examinar os impactos do modelo interpretativo de Décio de Almeida Prado em outros discursos sobre a história do teatro brasileiro moderno. Com efeito, nosso trabalho voltou-se para as questões internas à produção intelectual de Décio de Almeida Prado, buscando a contribuição para um debate que, longe de ser esgotado, ainda demonstra a vivacidade de suas intenções. Esperamos, por fim, manter viva a chama do interesse pelo teatro e, sobretudo, a sua importância no seio da sociedade, seja na historiografia ou no seu embate com o público.

Referências Bibliográficas

Referências Bibliográficas

Sobre Décio de Almeida Prado

BERNSTEIN, A. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

FARIA, J. R. (Orgs). *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: Edusp, 1997

PRADO, D.A. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *João Caetano: o Ator, o Empresário e o Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. Em torno de Júlio Mesquita Filho. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, pp. D5-D15, 27 fev. 2000.

_____. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

Bibliografia Geral

ANDRADE, Oswald. A morta. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001

AZEVEDO, Fernando de. *A educação na encruzilhada*. São Paulo: Melhoramentos, 1960.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987

BLOCH, M. *Apologia da História ou o Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007

BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva, 2009

BRAUDEL, Fernand. Conceito de País novo. In: *Revista de História*. São Paulo, n. 146, 2002, 53-60, pp. 57-58

CALDAS, P. Arquitetura da teoria: um complemento da trilogia de Jorn Rüsen. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Vol. 5, Ano V, nº. 1, outubro/novembro/dezembro de 2008, p.8. Disponível em: www.revistafenix.pro.br

CAMARGO, Joracy. *Deus lhe pague....* Lisboa: Livros do Brasil, 1967

CANDIDO, Antonio. *A revolução de 30 e a cultura*. São Paulo: Novos estudos, 1984.

_____. *Literatura e Sociedade*: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1985.

CARNEIRO, Edílson. *As ciências sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: CAPES, 1955

CERTEAU, M. de. *A escrita da História*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 2002.

_____. *A Invenção do Cotidiano*: Artes de fazer. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001, v. 1, p. 40.

CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a história. *Topoi*, Rio de Janeiro, set. 2001.

_____. À Beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietude. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 1980.

_____. *A ideologia da competência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo/Autêntica, 2014

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

DA RIN, M. Crítica: a memória do teatro brasileiro. *O percevejo*, ano III, n. 3, p. 38, 1995.

EAGLETON, T. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994

FAUSTO, Boris (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*, Tomo III. São Paulo: Difel, 1984

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

FOCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FREADMAN, R; MILLER, S. *Re-pensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

FREITAS, Sônia Maria de. *Reminiscências*. São Paulo: Maltese, 1993.

GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995

GOMES, Ângela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: SCHWARCS, Lilia Moritz (Org.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Vol. 4, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere* (vol. 2: Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo). Org. de Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000

GRESPAN, Jorge. *A teoria da história em Caio Prado Jr.: dialética e sentido*. In: *Revista IEB*. São Paulo, n. 47, setembro de 2008

GUINSBURG, Jacó.; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012

GUINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

GUZIK, A. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HECKER, Alexandre; *Socialismo Sociável: história da esquerda democrática em São Paulo (1945-1965)*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960 -1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1981.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JÚNIOR, Caio Prado. Expansão e crise da produção agrária. In: *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2008

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. de Wilma Patrícia Maas e Carlos Alberto Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, pp 309-310.

-
- LE GOFF, Jacques. *Memória-História*. Lisboa: Einaudi-Imprensa Nacional, 1984.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A sociologia cultural e seu ensino. In: *Plural: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP*. São Paulo, v.19.2, 2012.
- _____. *Tristes Trópicos*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- LORENZOTTI, E. *Suplemento Literário – Que falta ele faz!* São Paulo: IMESP, 2007.
- MAGALDI, Sábat. *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *O Texto no Teatro*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Teatro em Foco*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *Teatro Sempre*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/ DAC/ FUNARTE/ SNT, s/d.
- MARSON, A. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, M. (Org.). *Repensando a História*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.
- MELO SOUZA, José Inácio de. *Paulo Emílio no paraíso*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: Lilia Moritz SCHWARCZ, *História da vida privada no Brasil*, vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1999
- MENDONÇA, S. R.; FONTES, V. M. *História do Brasil Recente: 1964-1992*. São Paulo: Ática, 1996.
- MICHALSKI, Y. O declínio da crítica na imprensa brasileira. *Cadernos de Teatro*, In. 100/101, jan./jun. 1984.
- MICELI, Sergio. Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura. In: *Tempo Social*, v. 15, nº 1, São Paulo, Abril de 2003.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORAIS, J. *Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da História do cinema brasileiro*. 2010, Uberlândia.
- MORAES FERREIRA, Marieta de. AMADO, Janaina (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996

MORAES, Denis de. Comunicação, Hegemonia e Contra-Hegemonia: a contribuição teoria de Gramsci. In: *REVISTA DEBATES*, Porto Alegre, v.4, n.1, p. 54-77, jan.-jun. 2010.

MORSE, Richard. *Formação histórica de São Paulo (Da comunidade à metrópole)*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora 34, 2001, p.165.

NUNES, L. A. A crítica em crise. *O percevejo*, ano III, n. 3, p. 65, 1995.

PARIS, R. A imagem de um operário no século XIX pelo espelho de um “Vaudeville”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo/Rio de Janeiro, ANPUH/Marco Zero, v. 8, n.15, Set. 1987/Fev.1988

PATRIOTA, R. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Reflexões sobre a historiografia do teatro brasileiro das décadas de 1950 e 1960 como fragmentos da história da recepção*. Florianópolis: Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE VII), 2003, p. 57. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/48748555/22/Rosangela-Patriota>

PATRIOTA, R; GUINSBURG, J. A revista dramática e o ideário do teatro como amalgama da nação. In: *Revista Dramática*. Edição fac-similar. São Paulo: Editora da Edusp, 2007,

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

152

_____. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PONTES, H. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940 – 1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

PONTES, HELOISA. *Louis Jouvet e o nascimento da crítica e do teatro modernos no Brasil*. Novos Estudos, CEBRAP, n. 58, 2000

PRADO, Maria Lígia Coelho. *A ideologia liberal de “O Estado de São Paulo”*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1974.

PROST, Antoine. Doze lições sobre a história. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2008.
SILVA, Marcos A. O trabalho da linguagem. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.6, n. 11, p. 45-61, set. 1985/ fev. 1986.

RAMOS, A; PEIXOTO, F; PATRIOTA, R. *A história invade a cena*. São Paulo: Hucitec,

ROUBINE, J. J. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

RYNGAERT, J.P. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RÜSEN, Jörn. *Razão Histórica – Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica*. Trad. Estevão de Rezende Martins. Brasília: Ed. UNB, 2001

_____. *Reconstrução do Passado – Teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica*. Trad. Asta Rose Alcaide e Estevão de Rezende Martins. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 2007a.

_____. *História Viva – Teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica*. Trad. Asta Rose Alcaide e Estevão de Rezende Martins. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 2007b.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Trad. Maria Elisabete Costa. Porto: Edições 70, 1977

MELLO E SOUZA, Gilda. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008

SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naif, 2001

VESENTINI, C. A. *A Teia do fato*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1997.

VESENTINI, Carlos Alberto. A instauração da temporalidade e a (re)fundaçāo na história: 1937 e 1930. Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, n. 21, out./dez. 1986

VIEIRA, Maria Pillar ET alli. A pesquisa em história. São Paulo: Ática, 1989.

WILLIAMS, Raymond. Hegemonia. In: *Marxismo e Literatura*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979

_____. *Drama em cena*. Trad. Rogério Berttome. São Paulo: Cosac & Naif, 2010

_____. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naif 2002.

Teses e dissertações

Camila Maria Bueno. *Ziembinski, o encenador dos tempos modernos: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959)* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015

DUARTE, André Luís Bertelli. *Apropriações históricas e releituras estéticas da comédia de Carlo Goldoni pela modernização artística no Brasil do século XX*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2015.

SOARES CORDEIRO, Denilson. *A formação do discernimento: Jean Maugué e a gênese de uma experiência filosófica no Brasil*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008

MASSI, Fernanda Peixoto. *Estrangeiros no Brasil: A missão Francesa na Universidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Campinas, São Paulo, 1991

MORAIS, Julierme. *Paulo Emílio Sales Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro*. Uberlândia: Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

TELLES, Lúcia Carolina A. A. da Silva. *Movimento em construção: correspondência entre Paulo Emílio Sales Gomes e Décio de Almeida Prado, de junho a agosto de 1935*. São Paulo: Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



DEFESA DE TESE DE DOUTORADO, nº. 72, PPGHI.

Junto ao Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia.

DATA: 21 de outubro de 2017. Horário: inicio: 9:30 encerramento: 14:30

LOCAL: Sala 1H247, Campus Santa Mônica, Universidade Federal de Uberlândia.

DISCENTE: **Renan Fernandes** – matrícula n. **11313HIS011**

TÍTULO DO TRABALHO: A produção intelectual de Décio de Almeida Prado sob o signo da modernidade: transições entre a crítica teatral e a historiografia do Teatro Brasileiro

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: História Social.

LINHA DE PESQUISA: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

PROJETO DE PESQUISA DE VINCULAÇÃO: O TEATRO DOS CRÍTICOS: POLITIZAÇÃO - ESTETIZAÇÃO - PÓS-MODERNIZAÇÃO [1950-2010].

Reuniu-se a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores:

Alcides Freire Ramos – Docente – UFU

André Luis Bertelli – Docente – UFU

Thais Leão Vieira – Docente – UFMT

Julierme Sebastião Moraes – Docente – UEG

Rosangela Patriota Ramos – UFU – orientadora e presidente da Banca.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa apresentou à Banca Examinadora o candidato e agradeceu a presença do público, concedendo ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Concluída a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, emitiu parecer final.

Em face do resultado obtido, a Banca Examinadora considerou o candidato A PROVADO.

Esta defesa de Tese de Doutorado é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, legislação e regulamentação internas da UFU.

Nada mais havendo a tratar, foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e achada conforme, foi assinada pela Banca Examinadora.

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

Prof. Dr. André Luis Bertelli

Profa. Dra. Thais Leão Vieira

Prof. Dr. Julierme Sebastião Moraes

Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos
Orientadora