



**Antonio Candido e seus escritos
sobre teatro brasileiro**

João Roberto Faria

resumo

Levando-se em conta a pequena produção crítica de Antonio Candido sobre teatro, motivada decerto por sua amizade com Decio de Almeida Prado, nosso maior crítico teatral e historiador do teatro brasileiro, o artigo pretende contextualizar e comentar tal produção. Ainda que não sejam muitos os escritos de Antonio Candido sobre teatro, a inteligência privilegiada do autor os torna interessantes e importantes para a compreensão de alguns aspectos da nossa história teatral, principalmente nas décadas de 1940 e 1950. Também são analisados textos escritos em época posterior, com destaque para os que abordam a obra do dramaturgo paulista Jorge Andrade.

Palavras-chave: teatro; revista *Clima*; Decio de Almeida Prado; Jorge Andrade.

abstract

This article addresses the scant critical literature on theater produced by Antonio Candido – certainly inspired by his being friends with Decio de Almeida Prado, our greatest Brazilian drama critic and historian – and it seeks to contextualize and comment on his production. Although Antonio Candido's writings on theater are not many, his privileged intelligence renders them interesting and important for understanding some aspects of our drama's history, mainly the drama produced in the 1940s and 1950s. The article also analyses texts written at a later time, especially those addressing the works by Jorge Andrade, a playwright from São Paulo.

Keywords: theater; *Clima* magazine; Decio de Almeida Prado; Jorge Andrade.

Q

uem percorrer a bibliografia crítica de Antonio Candido (cf. Dantas, 2002), irá constatar que ele escreveu pouco sobre teatro. E o motivo para isso, suponho, é que seu companheiro de geração e grande amigo da vida toda foi Decio de Almeida Prado, nosso maior crítico teatral e historiador do teatro brasileiro. Diga-se de passagem que também Decio escreveu pouco sobre literatura. Muito provavelmente ambos cultivaram um

forte respeito mútuo e se concentraram em seus campos do conhecimento.

Ao longo deste texto pretendo contextualizar e comentar os escritos de Antonio Candido sobre teatro. Não são muitos, mas a inteligência privilegiada do autor os torna interessantes e importantes para a compreensão de alguns aspectos da nossa história teatral, principalmente nas décadas de 1940 e 1950, quando a amizade que o ligava a Decio e a relevância do processo de modernização do nosso teatro então em curso o aproximaram dessa forma de arte. Os textos que foram escritos em época posterior também interessam, como procurarei demonstrar, porque apresentam qualidade analítica e interpretativa, argumentos pertinentes e perfeita compreensão

da especificidade do gênero dramático, sobretudo quando o autor estudado é o dramaturgo paulista Jorge Andrade.

A FACULDADE E O GRUPO DE *CLIMA*

A amizade que uniu Candido e Decio por cerca de 60 anos é o meu ponto de partida. É interessante lembrar como se conheceram e começaram as respectivas carreiras, no final dos anos 1930, início da década seguinte. Os primeiros encontros se deram em 1939, quando Candido ingressou na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Decio já havia se formado, mas continu-

O presente texto é um desenvolvimento das anotações que me serviram de base para dar a aula magna do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar, em 29 de junho de 2017. A sugestão de abordar os escritos de Antonio Candido sobre teatro me foi dada pelo colega Wilton Marques, por duas razões: uma, porque sou um estudioso do teatro brasileiro; outra, mais importante, porque o evento devia ser uma homenagem ao grande mestre de todos nós, que havia falecido em maio, aos 98 anos.

JOÃO ROBERTO FARIA é professor titular de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP e autor de, entre outros, *O teatro na estante* (Ateliê).

ava a frequentar as aulas de filosofia de Jean Maugüé, junto com os ingressantes, ao mesmo tempo em que formava com eles um grupo para encenar uma peça teatral. Lembra então que num dos ensaios, “se não me engano, ele [Candido] entrou, viu e logo ficamos colegas, ficamos íntimos”¹. Candido, com sua memória prodigiosa, se recorda exatamente de como se conheceram e se tornaram amigos:

“Eu ia pelo corredor da faculdade no primeiro ano, quando a Gilda se dirigiu a mim. Ela não me conhecia; me parou e disse: ‘Você não quer fazer um teste para a peça que estamos montando?’ Respondi: ‘Eu não tenho jeito nenhum, mas vamos lá’. Fui numa sala, estavam você [Decio], José Lourenço, Jandira Fourniol, ensaiando uma cena de *Asmodée*, de Mauriac. Eu sentei e não fiz teste algum. Foi assim que me liguei a vocês” (Martins & Abranches, 1993, p. 124).

A peça que estava sendo ensaiada era *Asmodée*, de François Mauriac, traduzida por Decio, Helena Gordo e Gilda Moraes Rocha, futura esposa de Candido. Seria o primeiro trabalho de um grupo formado por estudantes da faculdade, sob a liderança de Decio e de Lourival Gomes Machado, mas a peça acabou não sendo encenada. Observa Heloísa Pontes que os ensaios e encontros serviram “para estreitar os laços de amizade entre eles e os novos amigos que tinham feito na faculdade: Ruy Coelho e Antonio Candido” (Pontes, s.d., p. 120)².

Constituiu-se, então, em torno da Faculdade de Filosofia, uma turma de jovens intelectuais que cultivavam a literatura e as artes. Em texto escrito a quatro mãos, Candido e Decio (1993, p. 1) lembram:

“Pela altura de 1939 e 1940 nós pertencíamos a um grupo de rapazes e moças ligados à Faculdade de Filosofia, escola que tinha transformado o panorama do ensino e da cultura em São Paulo a partir de 1934. Nós nos encontrávamos nas aulas, em salas de chá e casas amigas. Íamos ao teatro, ao cinema, aos concertos, trocávamos informações e impressões de leitura e nos influenciávamos de tal modo uns aos outros, que o nosso convívio se tornou para cada um de nós tão importante quanto a formação intelectual que recebíamos na Universidade. Assim foi que acabamos desenvolvendo um espírito comum, bastante crítico, por vezes mordaz, mas sempre temperado pelo bom humor, porque éramos todos alegres e o convívio reforçava a nossa alegria. Foi desse grupo maior que saiu o grupo menor da revista *Clima* (1941-1944), criada por sugestão de Alfredo Mesquita [...]. Falou então a respeito com Lourival Gomes Machado, jovem assistente de Sociologia formado em 1938, e ambos planejaram a revista, escolhendo os encarregados de seção e os principais colaboradores”.

Expliquemos: *Clima* publicava artigos de colaboradores, mas tinha sete seções fixas: Livros, Música, Economia e Direito, Artes Plásticas, Teatro, Cinema e Ciência. Candido foi indicado para escrever sobre literatura e Décio, sobre teatro. Ambos estavam fora de São Paulo e não foram previamente consultados, mas aceitaram de bom grado a incumbência. “Essa atribuição foi importante em nossas vidas porque definiu o que seria a atividade de cada um para sempre” (Candido, 1995, p. 13). Decio afirmou que a partir de seu trabalho na revista “estava definido para sempre o meu destino, no jornalismo e na universidade” (Prado, 1995, p. 40).

Ou seja: em 1941, Candido, aos 23 anos, recebeu a incumbência de assinar a seção fixa Livros, na qual publicou suas primeiras críticas literárias; Decio, aos 24 anos, também escreveu para *Clima* suas primeiras críticas teatrais. Vale lembrar que as seções fixas de

1 Cf. *Folha de S. Paulo*, “Mais”, 19/7/1998.

2 Heloísa Pontes (1998) é autora de um livro notável sobre a formação intelectual e a atividade crítica dos jovens que se iniciaram na revista, *Clima: Destinos mistos – Os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*.

Cinema e Artes Plásticas revelaram outros críticos extraordinários: Paulo Emílio Sales Gomes e Lourival Gomes Machado, respectivamente. Também nas páginas da revista se iniciaram Ruy Coelho e Gilda de Mello e Souza. Todos se destacaram nas décadas seguintes como mestres e formadores em seus campos de conhecimento, trazendo para a atividade crítica o espírito universitário.

Candido ressalta que a colaboração para a revista permitiu a essa geração “organizar de modo sistemático o que não passava de troca despreocupada de ideias e manifestação de tendências vagas, formando uma ‘atmosfera’ comum que marcou a todos nós. Eu diria que *Clima*, como revista e como grupo da revista, foi para nós uma oportunidade de formação recíproca, cada um recebendo e comunicando cultura sem perceber que o estava fazendo” (Candido, 1995, p. 14). Em outras palavras, *Clima* instaurou no Brasil o pensamento crítico a partir da formação universitária, uma vez que seus colaboradores provinham da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Segundo ainda Candido e Decio, essa geração transitou “da sociologia para a filosofia e a história, delas para a literatura, da literatura para as artes, das artes para a política, com um certo espírito de excursão permanente” (Candido & Prado, 1993, p. 3). Acrescente-se que ambos estreitaram os laços de amizade, pois a partir do número três a revista *Clima* foi feita quase que inteiramente por Decio e sua esposa Ruth, Candido, Gilda e Ruy Coelho.

TEATRO AMADOR E MODERNIZAÇÃO TEATRAL

Nesse início da década de 1940, Alfredo Mesquita e Decio criaram dois grupos teatrais amadores: o Grupo de Teatro Experimental e o Grupo Universitário de Teatro (GUT). Candido acompanhou de perto as duas iniciativas e chegou a trabalhar como “ponto” em alguns espetáculos dirigidos por Alfredo Mesquita: “Eu fui ponto na *Sombra do mal*, de Lenor-

mand, *À quoi rêvent les jeunes-filles*, de Musset, e outras” (Martins & Abranches, 1993, p. 125). Talvez tenha sido ponto também em um espetáculo apresentado pelo GUT: “Diz o Paulo de Tarso que eu fui ponto na *Farsa de Inês Pereira*, na qual ele fazia um papel” (Martins & Abranches, 1993, p. 125). Como o grupo apresentou a peça várias vezes, em vários lugares, é possível que Candido tenha eventualmente substituído o amigo Ruy Coelho.

O curioso é que esses grupos não queriam repetir os padrões do teatro profissional, que necessitava do ponto porque as peças se sucediam em cartaz com muita rapidez. Não era possível aos artistas decorar suas falas. Os grupos estudantis e amadores podiam ensaiar por mais tempo e dispensar o ponto para assim realizar uma conquista do teatro moderno. Decio explica por que o GUT o preservou:

“Nosso teatro se fez no momento em que se aboliu o ponto. ‘Os Comediantes’ fizeram espetáculos sem ponto no Rio de Janeiro, *Vestido de noiva*, sobretudo... Ziembinski ensaiava meses, meses e meses. Nós também queríamos acabar com o ponto, mas não tínhamos confiança total ainda. O grupo era muito amador... O Ruy Coelho, por exemplo, era ponto do meu grupo, mas na verdade ele não falava. Só ficava lá. Se houvesse necessidade, ele dizia alguma coisa. Na verdade, a gente não ponteava como os pontos antigos, que diziam o texto do princípio ao fim” (Martins & Abranches, 1993, p. 125).

O que estava em questão na primeira metade da década de 1940 era o esgotamento e a mesmice do teatro profissional. Antes de criar o GUT, Decio havia desferido críticas contundentes a Procópio Ferreira na revista *Clima* e ansiava por uma renovação estética que fizesse nosso teatro acompanhar a modernidade que já havia atingido a literatura, a pintura, a escultura e a música, a partir do movimento modernista de 1922. Ele e Alfredo Mesquita acompanhavam as iniciativas no Rio de Janeiro, que tinham o mesmo propósito:

o Teatro do Estudante, criado por Paschoal Carlos Magno, e o grupo Os Comediantes, liderado por Brutus Pedreira, Santa Rosa e Adacto Filho. No início da década de 1940, no Rio, Louis Jouvet, um dos grandes encenadores modernos, apresentou-se com sua companhia, revelando novos procedimentos cênicos e o papel de coordenador do espetáculo que assumia. Os jovens da geração *Clima* apoiaram a renovação teatral proposta pelos grupos cariocas e paulistas e acompanharam os espetáculos do Grupo Experimental de Teatro e do Grupo Universitário de Teatro. Em 1944, puderam aplaudir o grupo Os Comediantes, que se apresentou em São Paulo, trazendo em seu repertório a montagem revolucionária de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, posta em cena no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no final de 1943, por Ziembinski, diretor que viera da Polônia, fugindo da guerra. Todos sabem que esse espetáculo inaugurou a modernidade teatral no Brasil.

Os grupos amadores desafiavam a hegemonia das companhias profissionais que faziam sucesso na virada dos anos 30 para os anos 40, companhias como a de Procópio Ferreira, a de Jaime Costa e a de Dulcina de Moraes, entre outras. E propunham renovação do repertório, interpretação menos estereotipada e realização do espetáculo centralizada na visão de um *diretor*, como fazia Jouvet e outros na Europa. Aqui as montagens capitaneadas pelos artistas de prestígio ainda eram feitas pelo *ensaiador*, cujo trabalho era mais técnico do que artístico.

A atuação dos amadores teve repercussão e conquistou a simpatia dos setores mais intelectualizados da sociedade. E pelo menos uma companhia de teatro profissional procurou melhorar o nível de seus espetáculos, incluindo peças de valor artístico em seu repertório inclusive. Na temporada de 1944, Dulcina de Moraes encenou *Santa Joana e César e Cleópatra*, de Bernard Shaw; *Anfitrião*, 38, de Giraudoux; e *Bodas de sangue*, de García Lorca. Esse repertório foi apresentado em São Paulo no início de 1945 e Candido publicou um importante artigo para *O Estado de S. Paulo*, em 18 de janeiro, intitulado

“Renovação teatral”. A leitura desse texto mostra como o autor estava a par do movimento teatral e dos esforços dos grupos amadores em prol da nossa modernização cênica. Seus comentários sobre as interpretações dos artistas são reveladores das dificuldades dos velhos atores para se livrarem de certo histrionismo ou dicção carregada, que prejudicaram, por exemplo, as cenas poéticas de *Bodas de sangue*. Mas, no geral, Candido elogia os esforços do conjunto de artistas e os desempenhos de Dulcina e seu marido Odilon, comentando detalhes de interpretação que denotam um olhar arguto sobre o trabalho dos intérpretes.

O que mais chama a atenção no artigo, porém, é a compreensão do significado da temporada da companhia de Dulcina. Candido registra que pela primeira vez uma companhia de teatro profissional procurava “inverter a relação entre público e ator”, explicando:

“Até aqui, o público tem determinado, com um peso que chega a ser tirânico, o comportamento do ator: este, sendo obrigado a não afastar-se daquelas normas que asseguram aceitação e casa cheia. Ora, Dulcina e Odilon estão procurando, justamente, mostrar ao público que a norma nem sempre é a melhor solução, mesmo porque toda solução se esgota ao fim de certo tempo. Estão tentando criar no público uma consciência artística em substituição ao mecanismo do hábito”.

De fato, Dulcina e Odilon se empenharam bastante para dialogar com as propostas de renovação dos grupos estudantis e amadores. Candido acerta em cheio quando observa que nas “raízes” da tentativa dos artistas-empresários estão as conquistas do teatro amador, que vinha elevando o nível artístico dos espetáculos apresentados. Afirma, então:

“‘Os Comediantes’, no Rio de Janeiro, que vimos em S. Paulo no ano passado; o ‘Grupo de Teatro Experimental’, orientado atualmente por Alfredo Mesquita, e o ‘Grupo Universitário de Teatro’, dirigido por Decio de Almeida Prado, representam um movimento arrojado e fecundo, sendo

que o 1º e o 3º podem ser considerados, para o Brasil, movimentos de vanguarda, na sua tentativa de romper inteiramente com o repertório e as convenções dominantes, apelando para o teatro poético e imprimindo um cunho bastante livre às suas realizações”.

A lucidez de Candido em relação às transformações em curso no teatro brasileiro é notável. Ele observa que, se o teatro amador pode “ace-nar” com uma renovação artística, apenas o teatro profissional pode levá-la adiante e consolidá-la, por força do trabalho contínuo e do contato constante com o público. Daí os elogios a Dulcina e Odilon, ao seu esforço “heroico” nessa temporada de 1944, início de um empreendimento que a seu ver precisa ter continuidade, apesar dos obstáculos que se encontram no interior do próprio meio teatral. Candido acrescenta que se trata de uma tarefa difícil e meritória, pois, ao contrário dos amadores, não lhes basta “iniciar”. Dulcina e Odilon devem vencer “neles próprios, e no seio do profissionalismo, onde recrutam o seu pessoal, os cacoetes de dezenas de anos, inflexivelmente conservados”.

O artigo, em sua totalidade, mostra conhecimento da situação teatral brasileira, prova incontestemente de que Candido acompanhava de perto o que ocorria em nossa cena. Seu ponto de vista em relação à necessária modernização do teatro brasileiro é o mesmo que encontramos nas críticas teatrais que Decio escreveu para a revista *Clima* ou nos artigos que Alfredo Mesquita vinha publicando na imprensa³. Nessa

altura, janeiro de 1945, a principal atividade de Candido já é a de crítico literário, iniciada dois anos antes na *Folha da Manhã*; em setembro do mesmo ano, ele passa a fazer crítica no *Diário de S. Paulo*, onde permanece até fevereiro de 1947. Seu amigo Decio, em 1946, inicia a carreira de crítico teatral em *O Estado de S. Paulo*, jornal para o qual escreve até 1968.

CRÍTICO DE PLANTÃO

Dois anos depois de publicar o artigo “Renovação teatral”, Candido recebeu um pedido inusitado de Decio: que escrevesse uma crítica teatral em seu lugar, pois estaria fora de São Paulo e não poderia comentar o espetáculo *Il giro del mondo*, que a Companhia Italiana Emma Gramatica apresentaria no Teatro Municipal. Só uma amizade muito estreita e a confiança na capacidade intelectual do amigo explicam o pedido, que foi atendido. No jornal, a coluna “Palcos e circos” não era assinada, embora todos que acompanhavam a vida teatral da cidade soubessem que seu titular era Decio. Candido mostrou-se à vontade, julgando o espetáculo e o desempenho dos artistas com muita segurança. A peça não lhe pareceu de grande relevo, ficando na mediania em um país com a tradição teatral italiana, combinando um bom desenho dramático com o recurso ao lugar-comum na construção das personagens. Um trecho de sua crítica revela que estava a par da vida teatral da cidade: ele compara a atual temporada da Companhia de Emma Gramatica com a que a antecedeu, da Companhia Torrieri-Tofano. Esta, em termos de repertório e interpretação, parece-lhe mais moderna; aquela “se entronca na tradição mais acentuadamente italiana, ao mesmo tempo realista e amplificadora: a tradição gloriosa de Duse e Zaconi, de que a sra. Emma Gramatica é, certamente, a mais ilustre representante em nossos dias”.

A observação revela que Candido não só conhecia os artistas do teatro italiano que estiveram no Brasil no final do século XIX, início

3 Alfredo Mesquita citou o artigo de Candido, algum tempo depois, ao fazer o seu balanço da temporada de Dulcina em São Paulo. Publicou-o no jornal carioca *O Jornal*, em 20 de maio de 1945. De um modo geral, concordou com as restrições de Candido, mas foi muito mais duro nas críticas e bem mais econômico nos elogios. A seu ver, a companhia de Dulcina ainda estava presa ao “velho teatro” e o principal defeito de seus espetáculos era que não tinham “direção”. O repertório era bom – “estupenda”, a tradução de *Bodas de sangue* por Cecília Meireles –, bem como a intenção de elevar o nível artístico das montagens, mas o teatro moderno exigia a presença de um *diretor*.

do XX, como também os estilos diferentes de interpretação que adotavam. Isso o levou a caracterizar Emma Gramatica como “artista de primeira grandeza”, dentro da tradição de que faz parte. Suas qualidades não são poucas e a que mais se destaca “é, sem dúvida, a ampla escala dos seus recursos dramáticos, que lhe permitem percorrer, com tato admirável, todas as inflexões – da familiaridade esbatida à explosão mais forte das emoções”.

Decio gostou muito desse texto, publicado a 10 de agosto de 1947. Com seu espírito brincalhão, dizia que era a sua melhor crítica. Tanto gostou que, em outubro do ano seguinte, pediu de novo ao amigo que o substituísse para comentar um espetáculo composto de um esquete e duas peças em um ato, apresentado pelos alunos da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa e da União Cultural Brasil-Estados Unidos. A razão do pedido, desta vez, foi outra: uma das peças que seriam representadas, *The Narrowest Street*, fora escrita por um jovem americano muito amigo de Decio, o historiador em início de carreira Richard Morse, então com 25 anos. Candido ressaltou as qualidades da pecinha dirigida e atuada pelo próprio autor, cuja ação se passava na rua mais estreita de Havana e trazia para a cena uma espécie de oposição entre uma família pequeno-burguesa, presa à sala de sua casa, e personagens que vivem na rua, livres de regras e convenções. A sala onde se passa a ação tem uma janela grande, por onde entram “sopros inesperados e perturbadores”, seja de mendigos, seja da mulata Catalina. A compreensão dos significados do que ocorre na rua, por parte da menina Violeta, tem a participação decisiva do jovem Frederico, que lhe revela “como a conduta das pessoas pode, e deve, pautar-se conforme móveis mais profundos, acima da convenção que forjamos e mantemos para nosso conforto”. Publicado em 30 de outubro de 1948, o texto se encerra com elogios à peça e ao desempenho dos amadores.

Em entrevista a Ana Bernstein, Decio lembra as circunstâncias que o levaram a pedir a Candido que escrevesse a crítica acima citada:



“Morse estava morando em São Paulo para fazer uma tese sobre a cidade, e eu o conheci por meio de um rapaz que gostava muito de teatro. Depois o apresentei ao Antonio Candido e ele ficou nosso amigo. Aí convidei o Candido para assistir à peça e pedi a ele que fizesse a crítica, porque eu me achava muito ligado ao Morse e fiquei, assim, com um pouco de dedos, como a gente fala. O Antonio Candido fez e eu publiquei. Publiquei como se fosse minha, mas sem assinatura” (Bernstein, 2005, pp. 303-4).

Morse tornou-se um brasilianista respeitável e a amizade com Candido e Decio se prolongou nas décadas seguintes. Em 1992, na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, houve uma homenagem a ele. Candido leu um breve texto intitulado “Young Mr. Morse”, no qual se lembra da crítica que escreveu sobre *The Narrowest Street*. Modestamente, afirma:

“Lembro que escreveu pelo menos uma peça de teatro, representada na língua original por alunos da União Cultural Brasil-Estados Unidos, sob a direção do nosso bom amigo Don Robinson, que andava também por aqui. A peça decorria em Cuba e denotava a sua simpatia latino-americana. Decio de Almeida Prado, então crítico teatral d’*O Estado de S. Paulo*, me pediu para escrever sobre o espetáculo em seu lugar (a coluna era anônima), e lá fui eu, com a minha incompetência em matéria de teatro e os furos de compreensão do meu inglês capenga, comentar a peça do Morse, da qual só lembro a vaga atmosfera tropical, incluindo palmeiras” (Candido, 2004, p. 134).

A terceira e última colaboração de Candido para a coluna “Palcos e circos” foi em 24 de agosto de 1951. Mais uma vez, o comentário certeiro evidencia os traços modernos do décimo espetáculo apresentado pelo Teatro do Estudante de São Carlos. Embora a peça *As mulheres não querem almas*, de Paulo Gonçalves, não seja grande coisa – “singela como conteúdo e superficial

como forma” –, o diretor do grupo, Vicente de Arruda Camargo, soube imprimir sua marca, dando unidade ao espetáculo e orientando os jovens atores. Percebe-se uma “presença constante” da direção, que procurou “assimilar os novos rumos que entre nós vão substituindo o individualismo e os velhos cacoetes”, afirma Candido. A seu ver, a encenação obteve, por meio da “participação bem equilibrada do diretor, dos atores, dos cenaristas, dos técnicos de cena, um rendimento contínuo, mais atento aos resultados do conjunto do que aos brilhos isolados”.

Note-se nas palavras transcritas a compreensão da modernidade teatral tal como vinha sendo praticada pelo Teatro Brasileiro de Comédia, pela Escola de Arte Dramática e pelo Teatro Popular de Arte, liderado por Sandro Polônio e Maria Della Costa, em São Paulo, cujos espetáculos se afirmavam pela primazia do conjunto, sem o vedetismo do “velho teatro”, tudo harmonizado pelo trabalho do diretor. Também o Teatro do Estudante de São Carlos se esforçava para “fazer teatro moderno e bem pensado”, nas palavras de Candido, que ressaltou ainda tratar-se de um grupo de amadores que se apresentava sem a ajuda do ponto – outra característica do teatro moderno –, mas muito bem ensaiados no que dizia respeito “à interpretação, ao jogo de cena e ao aprendizado do texto”.

Resta ainda acrescentar que, no final da década de 1940, Candido colaborou mais uma vez com Decio. A última peça encenada pelo Grupo Universitário de Teatro, já no palco do Teatro Brasileiro de Comédia, foi *O baile dos ladrões*, de Jean Anouilh. A pedido de Decio, Candido traduziu a peça, que se encontra publicada no número 134 dos *Cadernos de Teatro* do grupo O Tablado (jul.-ago.-set./1993). Nessa publicação, consta o nome de Abílio Pereira de Almeida como cotradutor. Vinicius Dantas esclarece que foi necessário acrescentar o nome de Abílio “para fim de registro na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), só concedido a associados” (Dantas, 2002, p. 189).

O TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA E A ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA

Em 1948, dois acontecimentos marcaram a história do teatro brasileiro: a criação, em São Paulo, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), pelo empresário Franco Zampari, e a criação da Escola de Arte Dramática (EAD), por Alfredo Mesquita. O TBC foi responsável pela consolidação da modernidade teatral no Brasil, ao adotar o postulado segundo o qual a concepção artística de um espetáculo deve ser dada pelo *diretor*. Zampari trouxe diretores e cenógrafos italianos, que aprimoraram os jovens artistas que se profissionalizaram ou depois de passarem pelos grupos amadores ou quando do ingresso na nova companhia teatral. A EAD foi criada para formar artistas modernos para as companhias que estavam surgindo no Rio de Janeiro e em São Paulo ou que surgiriam em futuro próximo, segundo a visão de Alfredo Mesquita.

Candido acompanhou com entusiasmo a renovação teatral levada a cabo pelo TBC e viu com simpatia a criação da EAD, dirigida pelo amigo dos tempos da revista *Clima*. Em duas oportunidades escreveu sobre essa iniciativa que mudou a face do teatro em São Paulo. Em texto publicado n' *O Estado de S. Paulo* de 14 de novembro de 1956, revela mais uma vez que acompanha o movimento teatral e que compreende os fundamentos da modernização cênica em curso. A seu ver, dois nomes avultam nesse processo: o de Ziembinski e o de Franco Zampari. O primeiro, afirma, “pode ser tomado como símbolo da nova concepção de espetáculo; o segundo, das modernas condições de realização do espetáculo: o diretor e o produtor”. Como não há teatro sem a presença física do ator em cena, o terceiro componente fundamental para a modernização do teatro é o trabalho do intérprete, a preparação do ator. Esse é o papel que vem fazendo a EAD, diz Candido, acrescentando: “Daí a importância da formação metódica do ator profissional, não

apenas para desbastar as arestas do grande talento (que este vai por si, com a força irremediável desta admirável Cacilda Becker, por exemplo), mas para construir, peça por peça, o ator médio que constitui a maioria requerida pelos elencos”.

Em 1985, num livro em homenagem a Alfredo Mesquita, Candido publica um breve texto intitulado “O contexto da EAD”. Nele, vincula a iniciativa de Alfredo Mesquita ao contexto mais geral de iniciativas culturais em São Paulo a partir da década de 1920, entre elas a fundação da Universidade de São Paulo e do Departamento de Cultura, dirigido por Mário de Andrade. No terreno do teatro, afirma, a EAD deu contribuição semelhante à da universidade, “levando a formação sistemática à atividade teatral, que passou a ser concebida não apenas como profissão, mas como profissão socialmente considerada e culturalmente fundamentada [...]. A EAD contribuiu para um novo espírito de elevação cultural e social das profissões ligadas ao teatro” (cf. Vargas, Ferrara & Sanches, 1985, pp. 9-10).

Vale lembrar que entre os professores da EAD havia vários amigos de Candido, como Decio e Sábado Magaldi. Entre 1948 e 1958, sua esposa Gilda de Mello e Souza foi professora de estética. Além disso, ela traduziu para o TBC as peças *Convite ao baile*, de Jean Anouilh, e *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Tudo contribuiu, evidentemente, para que Candido nunca se distanciasse do teatro feito em São Paulo.

Outra prova de seu apreço pelos esforços em favor da modernização teatral está no texto “Feitos da burguesia”, de 1976. Trata-se da arguição da tese de doutorado de Maria Rita Galvão, intitulada *Vera Cruz, a fábrica de sonhos*. Vera Cruz, como se sabe, foi uma companhia cinematográfica criada pelo mesmo empresário que criou o TBC. A empreitada não deu muito certo, embora alguns bons filmes tenham sido realizados por artistas e diretores provindos do TBC. Como a autora da tese insiste muito em criticar o que qualifica como valores burgueses, cultura burguesa, Candido,

como bom advogado do diabo, e embora sendo homem de esquerda, faz uma arguição para mostrar exatamente a contribuição da burguesia para a vida cultural em São Paulo e como, mesmo com o patrocínio da burguesia, nem sempre o resultado acompanhou o perfil ideológico dessa classe. A criação da USP pela elite paulista não significou a filiação automática de seu quadro docente nas hostes da burguesia. E o mesmo se pode dizer em relação ao teatro e ao cinema feitos no TBC e na Vera Cruz. Diz então Candido, advertindo a autora quanto à necessidade de amenizar as análises ideológicas, que “tanto no caso da Universidade de São Paulo quanto no da Vera Cruz, o que era expressão de cultura burguesa era também expressão de cultura, sem mais qualificativos. Era a cultura que podia haver, e que gerou no flanco a própria contestação; que suscitou antagonismos a ela mesma” (Candido, 1980, p. 103). Para arrematar o seu raciocínio, e revelando mais uma vez a familiaridade com o teatro que se fazia em São Paulo nos decênios de 1940 e 1950, ele afirma:

“Eu ainda diria que no caso da Vera Cruz, mas sobretudo do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que foi a sua matriz, ocorreram mais fatos de radicalização do que aparece no seu trabalho. A sra. sabe que vários dos jovens diretores italianos do TBC (que em seguida trabalharam também na Vera Cruz) eram homens de esquerda? Eles dirigiram peças que quase suscitaram problemas com a polícia. Cito um caso: a Ópera dos *mendigos*, montagem de Ruggero Jacobbi, sobre a qual chegou-se a falar em proibição. Outro caso foi o de *Ralé*, de Gorky, montagem de Flaminio Bollini. Até mesmo a maneira pela qual Jacobbi dirigiu *O mentiroso*, de Goldoni” (Candido, 1980, p. 103).

É muito provável que Candido tenha visto a maioria dos espetáculos apresentados pelo TBC, experiência que deve ter sido enriquecida pela leitura das críticas teatrais publicadas por Decio n’*O Estado de S. Paulo*.

ÁLVARES DE AZEVEDO E A EDUCAÇÃO PELA NOITE

Apesar de todas as provas de seu conhecimento de teatro e de sua capacidade no terreno da crítica teatral, Candido não se sentiu à vontade para fazer comentários críticos sobre a nossa produção dramática em sua importantíssima *Formação da literatura brasileira*, lançada em 1959 pela Editora Martins. Nessa obra, centrada no estudo dos dois momentos que o autor denomina “decisivos” para a formação da literatura brasileira, o Arcadismo e o Romantismo, as análises e interpretações de poemas e romances são de primeira linha. Mas infelizmente as peças teatrais não são contempladas. Candido explica no Prefácio que o preparo do livro foi feito por etapas, ao longo do tempo, em meio a outros trabalhos, seguindo um plano previamente fixado, no qual não constava a análise da dramaturgia. A seu ver, porém, a exclusão do teatro, que lhe pareceu inicialmente “recomendável para a coerência do plano”, resultou num “empobrecimento”, como verificou ao final do trabalho:

“O estudo das peças de Magalhães e Martins Pena, Teixeira e Souza e Norberto, Porto-Alegre e Alencar, Gonçalves Dias e Agrário de Menezes teria, ao contrário, reforçado meus pontos de vista sobre a disposição construtiva dos escritores e o caráter sincrético, não raro ambivalente, do Romantismo. Talvez o argumento da coerência tenha sido uma racionalização para justificar, aos meus próprios olhos, a timidez em face dum tipo de crítica – a teatral – que nunca pratiquei e se torna, cada dia mais, especialidade amparada em conhecimentos práticos que não possuo” (Candido, s/d, vol. 1, p. 12).

É uma pena que tenha decidido pela exclusão do teatro nesse livro, porque, ao contrário do que afirma, ele tinha competência de sobra para comentar as peças teatrais do nosso período romântico, como provam os

poucos textos que comentamos acima e, principalmente, o ensaio “Teatro e narrativa em prosa de Álvares de Azevedo”, lido na Academia Paulista de Letras em 24 de setembro de 1981, como parte das comemorações do sesquicentenário do nascimento do poeta, e publicado como prefácio à peça *Macário*, em 1982, pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp. Com o título “A educação pela noite”, o texto foi incluído no livro homônimo, que saiu pela Ática em 1987.

Nesse denso ensaio, Candido faz uma análise de *Macário*, como peça teatral que exprime a visão romântica da harmonia dos contrários, ou a “binomia” de que fala Álvares de Azevedo no Prefácio da segunda parte da *Lira dos vinte anos*. Candido analisa o percurso do jovem Macário, ligado a Satã, em contraponto ao de Penseroso, o primeiro caracterizado pelo cinismo e pelo desencanto em relação à vida, como uma espécie de herói byroniano, o segundo encarnando o amor sentimental e puro. Macário é o jovem viajante que está a caminho de São Paulo para estudar direito, mas já se considera gasto, completamente desiludido da vida, descrente do amor, como confessa a Satã, num diálogo admirável entre ambos. Penseroso, na segunda parte da peça, debate com Macário e defende o sentimento amoroso, a pureza da alma, suicidando-se em seguida. Escreve Candido: “Penseroso, puro, sonhador, morre simbolicamente; e Macário, depois de um momento de revolta, se acamara de novo com Satã, que é o anti-Penseroso, sendo ele próprio a síntese frágil entre ambos, encarnando a suprema ‘binomia’ do bem em face do mal, das forças que arrastam para os impulsos ‘inferiores’ e das que resistem a elas” (Candido, 1982, p. VIII).

A peça termina com uma sugestão de homoerotismo. Satã, carregando Macário e admirando seu belo corpo, seus “lábios feminis”, leva-o para ver uma orgia. Candido pondera que se trata de um homoerotismo socrático, Satã querendo formar o adolescente Macário a sua maneira. Diante de uma janela, manda o rapaz espiar o que se passa dentro da casa.

E Macário começa a descrever o que vê: uma sala fumacenta, cinco homens bêbados sentados a uma mesa, alguns no chão, ao lado de mulheres “desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas”. Satã começa a comentar a cena e Macário o interrompe, dizendo: “Cala-te. Ouçamos”. E assim termina a peça.

A leitura inovadora de Candido propõe que *Noite na taverna* pode ser lida como sequência de *Macário*. Afinal, ouçamos o quê? Não parece ser o fim da peça, e ela pode ter sido suspensa deliberadamente, diz o ensaísta, para dar lugar ao que vem em seguida, isto é, ao que Macário vai ver e ouvir pela janela: “Ora, *Noite na taverna* é uma orgia onde estão cinco homens numa mesa e outros deitados bêbados no chão, dormindo de envolta com mulheres. E o seu começo é uma fala, isto é, algo que *se ouve*, correspondendo ao imperativo da deixa final de *Macário*” (Candido, 1982, p. IX).

A hipótese de Candido abre a possibilidade de uma interpretação que redimensiona os dois textos de Álvares de Azevedo, que a seu ver podem ser vinculados, “formando uma grande modulação ficcional que vai do drama irregular à novela negra” (Candido, 1982, pp. XI-XII). *Noite na taverna*, como se sabe, vai muito mais longe do que *Macário* naquela espécie de romantismo noturno, em que são criadas atmosferas de fazer o leitor suspender a respiração. As cinco narrativas que compõem a obra, cada qual independente das outras, abordam questões que vão do incesto à necrofilia, passando pelo fratricídio, canibalismo, traição e assassinato. O que é novo, na interpretação de Candido, é que a leitura integrada dos dois textos coloca Álvares como um autor audacioso, capaz de romper com as convenções literárias de seu tempo, para criar uma obra ficcional sem paralelo em nosso Romantismo. Como suas obras foram publicadas postumamente, jamais saberemos se houve a intenção de publicá-las conjuntamente, unificando-as. Para o ensaísta, parece coincidência demais que a peça termine com Macário e Satã olhando por uma janela a cena de orgia que forma o quadro inicial das narrativas de *Noite na taverna*.



A DRAMATURGIA DE JORGE ANDRADE

Ainda na década de 1950, outro fato contribuiu para que Candido mantivesse sua ligação com o teatro: a amizade com o dramaturgo Jorge Andrade. Nascido em Barretos em 1922, filho de fazendeiros que perderam quase tudo com o *crack* da bolsa de Nova York em 1929 e a Revolução de 30, Jorge Andrade veio para São Paulo pouco antes de completar 30 anos, no início da década de 1950, um tanto sem saber o que fazer da vida. Havia trabalhado nove anos como fiscal em uma fazenda de seu pai, mas estava infeliz, disposto mesmo a pegar um navio em Santos e zarpar, sem nem saber para onde. Mas viu Cacilda Becker no TBC, na peça *O anjo de pedra*, de Tennessee Williams, e sentiu que devia conversar com ela, que o recebeu no dia seguinte. Depois de ouvi-lo, Cacilda sugeriu a ele cursar a EAD, mas talvez para ser um dramaturgo, não um ator, pois tinha muito a contar, a partir das próprias experiências de vida (cf. Jorge Andrade, 2012, pp. 162-3). Jorge Andrade entrou na EAD e de imediato escreveu a primeira peça, *O telescópio*. Mas foi em 1955 que surpreendeu a todos com *A moratória*, representada no Teatro Maria Della Costa. Trazendo à cena a saga do velho Quim, que perde sua fazenda de café com a crise econômica de 1929-30, mostrou um talento dramático incomum, fazendo a ação se passar em dois planos simultâneos, contrapondo sentimentos como a esperança e o desespero de uma família despojada de seus bens. Gilda de Mello e Souza dedicou-lhe um texto consagrador, afirmando que se tratava da “primeira obra de arte verdadeira do moderno teatro brasileiro” (Souza, 1956, p. 9)⁴.

Jorge Andrade tornou-se amigo de Decio, Candido e Sábato Magaldi. Mostrava a eles

4 Republicado em *Exercícios de leitura* (Souza, 1980, pp. 109-16), com uma pequena modificação: “[...] primeira obra-prima do moderno teatro brasileiro”.

suas peças, discutia, aceitava sugestões e assim construiu uma sólida carreira de dramaturgo nas décadas de 1950 e 1960. Para dar um exemplo concreto, lembremos que para escrever *Pedreira das almas* – que o TBC encenou como parte das comemorações de seu décimo aniversário, em 1958 – Jorge Andrade passou 15 dias na cidadezinha mineira de São Tomé das Letras, a fim de observar o meio. Ao voltar para São Paulo, começou a desenvolver o tema da peça, segundo suas palavras, “orientado por leituras e conselhos de Antonio Candido de Mello e Souza”⁵. Foram três anos de trabalho, diz o autor, até chegar ao resultado final – uma tragédia, espécie de *Antígona* às avessas, na qual as personagens resistem à repressão militar das tropas governistas que perseguem os partidários da Revolução Liberal de 1842. O conflito se estende às personagens, algumas presas à tradição, que desejam permanecer na cidade, fiéis a seus mortos, e outras que querem partir para começar um novo meio de vida, em outro lugar. Para o programa da peça, Candido escreveu o texto “De *A moratória a Pedreira das almas*”, ressaltando a ligação entre elas, explicando o universo que elas evocam, a segunda recuando no tempo a meados do século XIX, quando famílias mineiras migram para o norte de São Paulo em busca de terras férteis, esgotada que estava a mineração. Candido analisa as personagens e os enredos das duas peças, concluindo que no teatro de Jorge Andrade há uma dramatização de certas condições de existência: “A realidade individual de cada personagem e o tipo de conflito que os organiza na ribalta possuem um solo nutritivo, uma base que lhes serve de ponto de reparo. Este é constituído pelas condições de existência, o conjunto de fatores que determinam a vida do grupo, influenciando nos

seus modos de ser e caracterizando-o como um todo”.

No conjunto das dez peças que compõem o volume *Marta, a árvore e o relógio*, publicado em 1970, Jorge Andrade vai ao remoto passado colonial para resgatar as origens de sua classe social, acompanhando-a em seguida ao longo do tempo, até o seu próprio presente, lançando no palco os momentos de crise que enfrentou, no campo e na cidade. Em nove dessas peças o drama é visto e vivido por essa classe social. Em uma delas, porém, os protagonistas são pessoas simples, trabalhadores rurais que se deixam levar pelo fanatismo religioso. Refiro-me a *Vereda da salvação*, encenada em 1964 e publicada em 1965, com prefácio de Candido. Percebe-se que ele vem acompanhando a carreira de Jorge Andrade e que conhece suas outras peças. No Prefácio, compara-o a José Lins do Rego: ambos escrevem com base na memória de seu grupo de origem e experiências pessoais; chama a atenção para o enredo, para o tema do messianismo e para a construção das personagens, divididas entre o mundo real e “a liberdade fantástica do sonho”; compreende a dor da mãe que, embora racional, entra na esfera da “utopia messiânica” por amor ao filho, que se crê encarnação de Cristo. Peça forte, *Vereda da salvação* é assim avaliada:

“*Vereda da salvação* nos atinge de maneira poderosa porque Jorge Andrade soube transpor o material humano em formas adequadas de expressão, que asseguram o seu rendimento dramático e produzem o sentimento da realidade. O drama se desenvolve e se torna cruciante graças à firmeza da psicologia, à técnica das cenas, às gradações e contrastes que dão sentido aos fatos expostos. É preciso ressaltar, a este propósito, o estilo vibrante e simples, nutrido pelo profundo senso metafórico da fala rústica, sem qualquer distorção de caipirismo literário. Graças a essa capacidade artística e àquela intuição dos valores simbólicos, a mensagem social se desprende sem esquematização, inscrevendo a peça entre as mais altas

5 Cf. “Pedreira das almas, a nova peça de Jorge Andrade”, *O Estado de S. Paulo*, 21/out./1958. Citado em: Azevedo (2014, p. 88). Em outras ocasiões, Jorge Andrade se refere à amizade com Candido, como no depoimento dado ao Idart em 22 de outubro de 1976 e na entrevista concedida a Edla van Steen em 1981.

produções da nossa literatura contemporânea” (Candido, 1965, pp. IX-X).

O júízo acima mostra como Candido tinha profunda admiração pela obra de Jorge Andrade. Daí ter escrito ainda um prefácio para *Milagre na cela* e uma “Nota final” para *O mundo composto*. A primeira é uma peça publicada em 1977 e proibida de ser encenada, porque fazia a denúncia da tortura nos porões da ditadura militar. Para abordar esse tema espinhoso, Jorge Andrade criou um conflito que colocava, de um lado, uma freira, acusada de subversão; de outro, um delegado. Tensões e ambiguidades nascem após o estupro de que ela é vítima. Candido avalia que a peça “é retrato de época e denúncia do mal; mas também estudo do homem [...]. Nunca, no Brasil, essa realidade sinistra dos nossos dias tinha encontrado expressão literária em nível tão alto” (Candido, 1977, pp. 9-10).

Nesse Prefácio, a primeira parte é uma apresentação das dez peças precedentes de Jorge Andrade, enfileiradas no volume *Marta, a árvore e o relógio*. Candido reafirma a importância dessa obra, concordando com a avaliação feita por outros críticos de que o dramaturgo “é o primeiro grande escritor do mundo rural paulista, isto é, da decadência das classes rurais dominantes, correspondendo ao arcabouço temático do romance dos anos 30 e 40” (Candido, 1977, p. 7). Em seguida, assinala que Jorge Andrade, tendo encerrado o esforço para abordar artisticamente o seu universo de origem, voltou-se para o presente, para o cotidiano dos homens das grandes cidades, em suas primeiras novelas para a televisão, mas com altos e baixos. *Milagre na cela* foi, na opinião de Candido, o primeiro bom resultado dessa nova maneira de Jorge Andrade, uma peça que não hesita em classificar como “admirável” em todos os seus aspectos.

Apesar do prefácio elogioso e das próprias qualidades do texto dramático, a publicação passou em branco, não suscitando resenhas ou comentários críticos na imprensa brasileira. Seu tema forte, tratado de maneira nada con-

vencional, deveria ter estimulado o debate de questões cruciais naquele período em que a dramaturgia brasileira começava a acertar as contas com a ditadura, denunciando-a com vigor, em peças que abordavam a tortura e os assassinatos cometidos pela violência nas prisões. Como isso não ocorreu, talvez Jorge Andrade esteja certo ao dizer, em artigo publicado n’*O Estado de S. Paulo*, de 13 de agosto de 1978, que *Milagre na cela* foi vítima de uma “conspiração do silêncio”, por ter desagradado “as quatro grandes forças que mandam hoje neste país: a esquerda festiva burra, a direita fascista, a católica vesga e os torturadores que vão desde o Amapá até o Chui”⁶.

Com os olhos voltados para o presente, o dramaturgo reescreve *O incêndio*, uma peça que ele diz ter escrito em 1965 e deixado de lado, e a publica em 1979. Em entrevista a Edla van Steen, em 1981, afirma que está livre do passado – que alimentou as peças de *Marta, a árvore e o relógio* – e voltado para o presente, preocupado com o homem brasileiro atual. Essa fase, ou, segundo suas palavras, esse “ciclo do presente”, já tem seis peças prontas: *Milagre na cela*, *O incêndio*, *A receita*, *A loba*, *A zebra* e *O mundo composto* (cf. Azevedo, 2012, pp. 149-50).

Jorge Andrade morre em 1984, sem ver suas quatro últimas peças, todas em um ato, publicadas. Mas é possível que isso estivesse em seus planos, pois em 2013 sua família as reúne no volume *O mundo composto*, juntamente com *Sesmaria do Rosário*, que a Edi-

6 Nesse artigo, Jorge Andrade transcreve o que lhe disse uma educadora brasileira que havia sido torturada e em quem ele se baseou para criar a protagonista da peça: “Você só podia encontrar o silêncio a respeito da peça, porque você atacou quatro forças terríveis neste país. Atacou a esquerda festiva quando humanizou um delegado torturador. Atacou a direita fascista porque escreveu sobre o problema da tortura. Atacou a Igreja porque a torturada é uma freira que é violentada e gosta do sexo. Freira não pode gostar de sexo, a Igreja não te perdoa, mesmo que seja uma freira progressista do Brasil de hoje. E a turma do sistema, por fim, que tortura e se viu retratada na peça” (cf. Azevedo, 2012, p. 135).

tora Descaminhos publica na forma de *e-book*. Uma “Nota final”, assinada por Candido, provavelmente escrita no final dos anos 1970 ou início da década seguinte e mantida inédita, revela mais uma vez como foi intensa a relação entre o dramaturgo e o crítico. Já no início do texto lemos uma esclarecedora síntese da obra do dramaturgo:

“Creio que em sua dramaturgia há, entre outras, três direções significativas: a evocação nostálgica da antiga classe rural dominante; a sua decadência, ao longo da qual os descendentes se integraram na sociedade urbana de maneira por vezes penosa; afinal o destino dos oprimidos pela oligarquia rural, os espoliados atirados na miséria. Esta última linha aparece em fase posterior na carreira de Jorge Andrade, que foi cada vez mais amadurecendo a sua consciência social e ficando cada vez mais sensível à condição do pobre, o que não apenas humanizou, mas completou o seu ponto de vista sobre a sociedade. Uma das razões que dão interesse a este livro é que as três linhas estão presentes nele”.

Candido reconhece que não são peças tão importantes quanto as anteriores, mas que dialogam com elas, *A loba* evocando a velha oligarquia rural, *A zebra* mostrando a sua decadência na cidade, *Sesmaria do Rosário* lembrando *Pedreira das almas*, ao trazer à cena o forte apego à terra dos antigos senhores rurais. O mais importante, porém, assinala o crítico, é que *A receita* e *O mundo composto* tratam do destino dos oprimidos por essa oligarquia, relegados à ignorância e à miséria. Nessas peças – que lembram o universo de *Vereda da salvação* – a consciência social do dramaturgo se apura, mostrando-o “preocupado com a desigualdade iníqua que faz dos pobres e dos abastados quase dois povos estrangeiros um em relação ao outro dentro do mesmo país”.

Essas palavras devem ter calado fundo no espírito de Jorge Andrade. Ele, que foi equivocadamente visto por parte dos dramaturgos e

diretores teatrais de esquerda como um autor saudosos da velha ordem patriarcal, teve como contrapartida o contentamento de se ver compreendido pelo nosso maior crítico literário. Afinal, sua dramaturgia por vezes tem um forte viés político – ele se defendia dos ataques dizendo em entrevistas e depoimentos que teatro não é palanque, que fazia teatro político, mas não partidário –, com o qual se harmoniza uma notável sensibilidade para criar personagens densos e enredos centrados em conflitos que exploram a complexidade da condição humana.

Candido, nesse conjunto de textos acima comentados, faz justiça a Jorge Andrade, valorizando sua obra e colocando-o no lugar que merece na história do nosso teatro, à semelhança do que fizeram críticos como Decio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e Anatol Rosenfeld.

ÚLTIMOS TEXTOS

Em 1979, Candido teve uma enorme satisfação, com a montagem da peça *Na carrera do Divino*, de Carlos Alberto Soffredini, pelo grupo O Pessoal do Victor, com direção de Paulo Betti. Interessado em dar tratamento dramático ao universo caipira paulista, que os artistas do grupo já vinham pesquisando, o dramaturgo fez a leitura de obras de Monteiro Lobato, Valdomiro Silveira, Cornélio Pires e Amadeu Amaral. Mas sua principal fonte de inspiração foi o livro *Os parceiros do Rio Bonito*, um clássico da sociologia brasileira, que Candido publicou em 1964. Como revela o subtítulo, trata-se de “um estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida”. Soffredini afirma que nessa fonte descobriu a estrutura para a peça, “calcada principalmente na narrativa visionária e apocalíptica de um velho caipira chamado Nhô Roque Lameu, que se encontra à página cento e noventa e seis do livro [...]. Antonio Candido me falou sobre a realidade vivida pelos seus personagens” (Soffredini, 2017, p. 131).

De fato, vários tópicos de *Os parceiros do Rio Bonito* estão presentes em *Na carrera*

do *Divino*, bem como passagens do livro que são transcritas e postas na boca dos atores, que em certos momentos se distanciam dos papéis e se tornam atores-narradores dirigindo-se diretamente à plateia, como neste caso: “PERNAMBÍ/ATOR – As casas dos lavradores são miseráveis choupanas de um andar, o chão não é pavimentado nem assoalhado, e os compartimentos são formados de vigas trançadas, emplastradas de barro e nunca regularmente construídas” (Soffredini, 2017, p. 26). Há também o uso da voz em *off*, como no início da quinta cena, em que Candido e seu livro são nominalmente citados:

“VOZ PELO AUTO-FALANTE – Registra Antonio Candido no seu livro *Os parceiros do Rio Bonito*:

OUTRA VOZ – ‘A faina [...] vai até o pôr do sol, resultando uma jornada de doze horas no verão, de dez no inverno, interrompida pela altura das oito e meia, por meia hora para o almoço, e cerca de uma hora ali pelo meio-dia, para merenda e repouso’” (Soffredini, 2017, p. 60)⁷.

O espetáculo não foi uma surpresa para Candido, pois os artistas do grupo O Pessoal do Victor o procuraram quando estavam fazendo as pesquisas que dariam base à peça. Paulo Betti relembra um dos encontros: “Uma das melhores reuniões que fizemos foi na casa do professor Egon Schaden, com os professores Florestan Fernandes e Antonio Candido. A certa altura o professor Candido ficou tão empolgado que começou a cantar cururus e modas de viola” (Ribeiro, 2005, p. 114).

O espetáculo ficou mais de dois anos em cartaz e ganhou vários prêmios. Boa parte do sucesso pode ser creditada à riqueza do material colhido na principal fonte de ins-

piração do grupo O Pessoal do Victor e de Soffredini. Não sem razão, o grupo dedicou a montagem ao autor de *Os parceiros do Rio Bonito*, como me afiançou Paulo Betti, em recente troca de *e-mails*.

Os dois últimos textos de Candido que têm relação com o nosso teatro são o prefácio para a peça *À flor da pele*, de Consuelo de Castro, e o prefácio para um livro de memórias de Lélia Abramo. O primeiro foi escrito em 1988, para integrar o volume *Urgência e ruptura*, no qual a autora reuniu a sua produção dramática. Candido revela que havia assistido à encenação da peça, em 1969: “Gostei tanto que voltei e assisti de novo, porque desejava refazer a experiência daquele choque dramático intenso, que mantinha o público num ritmo ofegante de catástrofe” (Candido, 1989, p. 525).

À flor da pele é um texto com apenas duas personagens que se digladiam ao longo de três atos: o professor quarentão e a aluna de 21 anos, sua amante. Ele é um homem de esquerda, racional, enquanto ela é a moça que se rebela contra as instituições, como o casamento e a família, desesperançada de tudo. Do início ao fim, Consuelo consegue manter a tensão elevada, tantas as diferenças entre ambos, alternando a agressão mútua com carinho e sexo, a violência das palavras com a ternura.

Candido aponta em seu prefácio que a boa impressão que teve em 1969 se manteve. E mais: que, lida 20 anos depois, a peça evoca com clareza o “ar geral do tempo”, a “capacidade de fazer sentir o que era comum a toda uma geração, mas expresso no plano irreduzível do que há de mais individual em cada um” (Candido, 1989, p. 525). De fato, a personagem Verônica traz para o palco a consciência de uma geração desencantada com o mundo, após os sonhos libertários de 1968. Ao mesmo tempo, mal compreendida pelo amante, vive sua tragédia pessoal, contrariada com as amarras de todo tipo que impedem a felicidade. Candido ressalta como se articulam perfeitamente os dois planos da peça: o das “incompatibilidades humanas” e o do “momento que estilhaçou tudo” (Candido, 1989, p. 526). Seu comentário

7 Para saber mais sobre as relações estreitas entre *Na carreira do Divino* e *Os parceiros do Rio Bonito*, recomendo a leitura do Posfácio à peça, intitulado “Entre o cansaço da terra e o cansaço dos homens”, de Lígia Balista, e incluído no livro de C. A. Soffredini.

crítico é um belo acerto em relação à peça de Consuelo e poderia se estender a outros dramaturgos da chamada “geração de 1969”, tais como Leilah Assumpção, Isabel Câmara, José Vicente e Antônio Bivar, todos marcados pela contracultura, interessados em ir além do teatro político até então hegemônico entre nós e trazer para o palco outras formas de resistência e protesto contra todo tipo de opressão.

O prefácio para *Vida e arte: memórias de Lélia Abramo*, escrito em 1997, põe em relevo as três narrativas que dão sustentação ao livro, centradas na vida familiar, nas atividades políticas e na carreira artística da autora. Candido destaca em primeiro lugar a formação de Lélia, mescla de influências brasileiras e italianas; em seguida, ressalta a “convicção socialista”, que a levou à liderança do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões e ao Partido dos Trabalhadores; por fim, aborda num breve parágrafo a contribuição que ela deu ao teatro e que a tornou “figura eminente” a partir do final dos anos 1950, quando se tornou atriz profissional, no papel de Romana, personagem de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, peça encenada no Teatro de Arena. Essa parte no livro de memórias é exposta com veemência, diz Candido, “combinando as realizações pessoais com a luta sindical e os dramas da repressão – tudo caracterizado pela integridade de caráter e de atitudes com que atravessou um dos períodos mais sinistros da nossa história” (Candido, 1997, p. 13).

Em 1995, dois anos antes da publicação do livro de Lélia Abramo, Candido havia escrito o prefácio para o romance *O homem que pagou a dívida externa do Brasil*, de João Bethencourt. Acrescento esta informação aqui porque ela é reveladora de mais uma ligação de nosso crítico com o teatro. João Bethencourt foi um comediógrafo de grande sucesso, a partir dos anos 1950, e dirigiu dezenas de peças, tornando-se no eixo Rio-São Paulo um homem de teatro muito conhecido. No depoimento que deu para Rodrigo Murat escrever sua biografia, ele lembra que veio do Rio para

São Paulo aos 25 anos, em 1949, e tornou-se amigo de Decio de Almeida Prado, Rui Coelho e Antonio Candido. A certa altura, faz uma observação sobre a atividade política dos três, simpáticos ao socialismo democrático, e acrescenta: “Os socialistas daquele tempo eram inimigos dos comunistas. Eu me incluía entre os socialistas por influência do Decio e do Candido” (Murat, 2007, p. 42). Provém dessa amizade a colaboração de João Bethencourt para o “Suplemento Literário” d’*O Estado de S. Paulo*. Entre 1957 e 1964 ele publicou mais de três dezenas de textos, geralmente contos e comentários sobre peças e dramaturgos.

É claro que Decio, como crítico teatral, acompanhou de perto a carreira teatral de João Bethencourt, autor de comédias ácidas sobre nossos costumes e nossa vida política. Mas é bem possível que Candido também a tenha acompanhado e que a amizade entre ambos se tenha prolongado ao longo dos anos. Não fosse isso, como explicar o conhecimento da obra do comediógrafo que se nota no Prefácio ao romance? Destaco o primeiro parágrafo: “João Bethencourt é um virtuose das situações inesperadas, dos suspenses divertidos, dos hilariantes contrastes. Na comédia e na narrativa ele parece querer sacudir o leitor ou o espectador, tirá-lo da posição mais cômoda e obrigá-lo a mudar de ritmo por meio de um riso corretivo” (Candido, 1995, p. 9). No restante do texto, temos uma apresentação de *O homem que pagou a dívida externa do Brasil*, na qual é posto em relevo o aspecto burlesco do romance.

Ao final deste percurso pelos escritos de Antonio Candido que em alguma medida se relacionam com o teatro brasileiro, espero ter dado ao leitor uma ideia da sua qualidade e da sua importância. Ainda que se trate de uma produção pequena e pontual, quando comparada às publicações do estudioso da literatura, ela se caracteriza pela mesma seriedade e firmeza de convicções, pela mesma densidade analítica e interpretativa que encontramos em seus melhores ensaios e livros. Merece atenção esse conjunto de textos!

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE Jorge, "Confissões de Jorge Andrade (Primeira parte)", in Elizabeth R. Azevedo et al. (orgs.). *Jorge Andrade 90 anos: (re)leituras. Volume I: A voz de Jorge*. São Paulo, Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária/Teatro da USP/Fapesp, 2012.
- AZEVEDO, Elizabeth R. *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo, Edusp, 2014.
- AZEVEDO, Elizabeth R. et al. (orgs.). *Jorge Andrade 90 anos: (re)leituras*. São Paulo, Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária/Teatro da USP/Fapesp, 2012.
- BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2005.
- CANDIDO, Antonio, "À flor da pele", in Consuelo de Castro. *Urgência e ruptura*. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- _____. "A partir de *Clima*", in Fábio Lucas (org.). *Homenagem a Decio de Almeida Prado*. São Paulo, Scortecci, 1995.
- _____. "Apresentação", in João Bethencourt. *O homem que pagou a dívida externa do Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995.
- _____. "Prefácio", in Lélia Abramo. *Vida e arte: memórias de Lélia Abramo*. Campinas/São Paulo, Editora da Unicamp/Fundação Perseu Abramo, 1997.
- _____. "Prefácio", in Jorge Andrade. *Milagre na cela*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- _____. "Prefácio", in Jorge Andrade. *Vereda da salvação*. São Paulo, Brasiliense, 1965.
- _____. "Teatro e narrativa em prosa de Álvares de Azevedo", in Álvares de Azevedo. *Macário*. Campinas, IEL, 1982.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. 4ª ed. São Paulo, Martins, s/d.
- _____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004.
- _____. *Teresina etc.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.
- CANDIDO, Antonio; PRADO, Decio de Almeida. "Apresentação: Ruy Coelho e *Clima*", in *Imaginário. Revista do Núcleo de Estudo Interdisciplinar do Imaginário "Ruy Coelho"*, n. 1. São Paulo, USP, 1993.
- DANTAS, Vinicius. *Bibliografia de Antonio Candido*. São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34, 2002.
- MARTINS, Marília; ABRANCHES, Paulo Roberto (orgs.). *3 Antônio e 1 Jobim: história de uma geração. O encontro de Antonio Callado, Antonio Candido, Antônio Houaiss, Antonio Carlos Jobim*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1993.
- MURAT, Rodrigo. *João Bethencourt: o locatário da comédia*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- PONTES, Heloísa. "Crítico em formação: Decio de Almeida Prado e a revista *Clima*", in João Roberto Faria, Vilma Arêas & Flávio Aguiar (orgs.). *Decio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1997.
- _____. *Clima: destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- PRADO, Decio de Almeida. "Oração aos velhos", in Fábio Lucas (org.). *Homenagem a Decio de Almeida Prado*. São Paulo, Scortecci, 1995.
- RIBEIRO, Teté. *Paulo Betti: na carreira de um sonhador*. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.
- SOFFREDINI, Carlos Alberto. *Na carrera do Divino*. São Paulo, Giostri, 2017.

SOUZA, Gilda de Mello e. "Teatro ao sul", in *Teatro brasileiro*, n. 3. São Paulo, janeiro de 1956.

_____. *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.

VARGAS, Maria Thereza; FERRARA, José Armando; SANCHES, José Maurício (orgs.).

EAD – Escola de Arte Dramática de 1948 a 1968: Alfredo Mesquita. São Paulo,

Secretaria de Estado da Cultura/Fundação Padre Anchieta, 1985.