

A crítica viva de Decio de Almeida Prado

Antes de mais nada devo dizer que, do meu ponto de vista, Decio de Almeida Prado é a pessoa que melhor escreve, hoje, no Brasil. Diante de seus textos sinto impulsos de plagiar Alceu de Amoroso Lima, deslocar personagens e também proclamar: ninguém escreve como ele, ele não escreve como ninguém.

Aos espíritos incrédulos – tudo é possível! – essa afirmação a seco pode parecer gêmea da insensatez da Duquesa, o que scandalizou Alice: “primeiro a sentença, depois o julgamento”. Por isso, apresso-me a acrescentar que tal juízo não se deve só, ou principalmente, a critérios estéticos, embora seja extraordinário observar a risca de um estilo que, avaliativo e crítico, próprio de alguém que conhece melhor que ninguém o seu ofício, move-se de jeito leve, com um ar às vezes um pouco distraído como se improvisasse (mas sei que essa impressão é falsa, como falsa é a sensação de naturalidade que os grandes atores transmitem).

Tal resultado se deve certamente à competência e ao talento, mistura cada vez mais rara nos dias que correm, o que permite casar pesquisa rigorosa com experiência pessoal, reminiscências em tom às vezes de conversa, meias-confissões espontâneas de ironia. Essa

“ A REALIDADE
NACIONAL
NO PALCO DEIXA
DE SER FICÇÃO! ”
(D . A . P R A D O) .

inflexão discreta da voz talvez seja o que situe o crítico tão longe do cabotinismo freqüente na roda intelectual, lamentavelmente esquecida das sábias palavras que Bento Prado Jr. espalhou aos quatro ventos: “o narcisismo é inimigo natural da inteligência”. Ao contrário disso Decio esgrime o senso de humor que nunca falha e que estabelece a distância necessária entre analista e objeto analisado, com um resultado que pode ser ou não isento, mas que se mostrará quase sempre desconfiado da limpidez das generalidades. Escapa ele desse modo da fábrica das idéias pré-moldadas em direção à zona livre dos contatos diretos, seja com seus objetos de estudo, seja com teorias, incapazes desde sempre, como bem sabemos, de se organizarem numa “ciência do teatro”.

Pois bem, *Peças, Pessoas, Personagens* é um livro excepcionalmente rico em todos esses aspectos, alinhando-se junto aos outros ensaios do autor, interessado em acompanhar o desenvolvimento do teatro no Brasil, desde seus discutíveis e discutidos inícios, investigar seu papel no sistema da cultura brasileira (1). Um teatro que “tem crescido sem cessar, ainda que no ritmo desordenado, cheio de altos e baixos, que é o da própria vida nacional”.

Como outros livros, este examina o teatro entre as balizas da literatura dramática e da teatralidade, “pano de fundo sem o qual as próprias peças não adquirem o necessário relevo”. Atento a essa realidade física, tal como se apresenta concretamente no palco, o crítico enfrenta o desafio mais radical: aquilo que, no teatro, é sempre o mais fundamental e o mais fugidio, isto é, o desempenho do ator. Sua lição tem sido a de afirmar que a arte de representar exige tanta imaginação criadora quanto a de escrever. Se o dramaturgo fornece as palavras, “o resto, que na hora da representação é quase tudo, compete ao ator”. Quanto a esse aspecto, *João Caetano*, pelos motivos óbvios da distância no tempo e bibliografia precária, permanece como realização invejável em seu traçado metódico da figura do grande intérprete, cuja definição exigiu seu encaixe nas questões controversas do século XIX.

Em contrapartida, entretanto, a esse e demais livros, *Peças, Pessoas, Personagens* obedece a um outro plano e apresenta uma organização material diferente. Não se trata agora de uma reunião de observações e comentários escritos ao calor da hora como os três volumes de crítica que conhecemos e que, na constância da descontinuidade, acabam por

Peças, Pessoas, Personagens, de Decio de Almeida Prado, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

1 Em “Decio de Almeida Prado e o Papel do Teatro no Sistema da Cultura Brasileira” (*Cultura Vozes*, 6, ano 89, nov.-dez. de 1995) Paulo Arantes sugere que a obra de nosso autor perfaz o roteiro de uma verdadeira formação do teatro brasileiro.

VILMA ARÊAS é professora de Literatura Brasileira na Unicamp, ensaísta e autora de, entre outros, *A Terceira Perna* (Editora Brasiliense).

No sentido horário:
Decio de Almeida Prado;
Ziembinski em Divórcio
para Três, *de Victorien*
Sardou (TBC, 1953);
e Procópio Ferreira
em *O Avarento,*
de Molière, 1969.



partilhar a mesma linha uniforme. Também não se desenvolve ao redor de um motivo específico como *João Caetano* ou o ensaio que se segue, *João Caetano e a Arte do Ator*. Temos agora nove textos aparentemente distantes, distribuídos em grupos de três. No miolo de cada grupo, frisando-se portanto sua importância, a figura de um grande ator (Procópio, Cacilda) ou do ator/autor, Guarnieri. O crítico entretanto nos adverte que embora tenham sido escritos em épocas diferentes, obedecendo a razões várias, giram todos ao redor do movimento de renovação do teatro nacional. Possuem portanto a unidade da preocupação comum.

Mais do que isso e estruturalmente ligado a preocupações anteriores (as conclusões sobre Oswald, por exemplo, retrabalham o texto de 67, publicado em *Exercício Findo*) *Peças, Pessoas, Personagens* tem muito de uma suma da produção teórica do autor, passada pelo fio do depoimento, da memória e da interpretação da cultura e da sociedade brasileiras.

Examinarei cada um desses aspectos procurando relacioná-los.

Em primeiro lugar observo que essas questões, mesmo possuindo um fulcro temático, se desenrolam-se de forma intermitente, indo e voltando, abandonadas um instante para serem pouco depois retocadas, mergulhadas que estão nos assuntos que se nomeiam como principais: os três ensaios (“O Teatro e o Modernismo”, “Procópio Ferreira, um Pouco da Prática e um Pouco da Teoria” e “Fred Kleeman, Ator e Fotógrafo”); os três prefácios, nomeados à maneira inglesa (“A Antropofagia Revisitada”, “Guarnieri Revisitado” e “A Censura Revisitada”); finalmente as três homenagens, a Anatol Rosenfeld, Cacilda Becker e Alfredo Mesquita.

Mais do que unidos ao redor da preocupação comum, a própria tensão a que é submetida a matéria – ora retesada, ora solta – faz com que ela tenha uma forma regularmente irregular e que surjam à tona ou submerjam, ora o fio contínuo da história, ora as interpretações críticas, ora observações pessoais ou a consciência um pouco melancólica, mas sempre estoica, do passar

do tempo, responsável pela desaparecimento das pessoas que admiramos ou amamos.

Assim, em ritmo intercadente, toda a história do teatro nacional comparece em *Peças, Pessoas, Personagens*, dos românticos e realistas do século passado (personagens colaboradores do autor em sua tragicomédia, escrita “de brincadeira”, “A Censura Revisitada”, ao lado, claro, da presença francesa), passando pelos pré-modernistas, modernistas e pós-modernistas, com suas estrelas de primeira grandeza e suas pequenas celebridades datadas, seus estilos, palavras de ordem e intérpretes.

No entanto, isso assim posto quase nada diz da disposição, no sentido retórico, e alcance dos capítulos deste livro.

O trabalho do analista é, uma vez caracterizados aspectos e modos teatrais, relacioná-los no espírito e no tempo.

Um exemplo: quem suspeitaria que a febre de aforismos e paradoxos (2) dos anos 20 tivesse algo a ver com o teatro de Oswald de Andrade, que só conhecemos *como teatro* ao final dos anos 60 (3)? Pois Decio nos mostra de forma irrevogável que o espírito epigramático colado ao “teatro de frases”, que substituíra a voga do *vaudeville* e de nossa gasta comédia de costumes, cristalizou-se na famosa obra de Joracy Camargo (4), espelhando-se em *O Rei da Vela*, peça escrita “na cola de *Deus lhe Pague*”, conclusão que não deixa de ser desconcertante, hoje.

A diferença, observa o crítico, é que a peça de Oswald é isso e também o seu contrário, “a paródia, o deboche, os processos cênicos e dramaturgicos postos à mostra” (5). Não nos esqueçamos de que o “teatro de frases” também inclinou-se para um gênero oposto ao seu, isto é, o teatro de tese, contradição de que o próprio Oswald era consciente.

Essa reconstituição crítica da história se dedica também a desfazer equívocos, a iluminar impasses difíceis de se compreender, corrigindo a rota da interpretação da cultura.

O primeiro ensaio, por exemplo, “O Teatro e o Modernismo”, nega a idéia corrente, eternamente reiterada, da irrelevância do teatro no modernismo brasileiro. Procurando preencher tal lacuna, o crítico tece “um feixe de relações entre o teatro e o modernis-

2 A popularidade de Berilo Neves e o título do livro de D. Xiquete(!) (Bastos Tigre), *Penso, Logo... Eis Isto*, dão bem o clima intelectual da época.

3 Em *Pequena Taboada do Teatro de Oswald de Andrade* (tese de doutoramento, Unicamp, inédita), Orna Messer Levin descobre um verdadeiro ovo de Colombo que escapou a todos, ao observar que a montagem do Oficina em 67 “impôs-se de tal maneira na historiografia do teatro brasileiro, que ficou impossível analisar o texto de Oswald sem levar em conta a versão deste espetáculo”.

4 Mendigo: “Viver é raciocinar. E o raciocínio é o supremo bem da vida. Quem raciocina não sofre... Pelo raciocínio, sabemos o fim de todas as coisas. A sociedade vai sofrer, porque não raciocina” (citado pelo autor).

5 Passando ao largo da polarização dos anos 70 que desencavou os velhos clubes do Alecrim e da Manjerona – Mário ou Oswald? –, Decio tem examinado com minúcia as contradições de nosso modernista, espelhadas com perfeição na volubilidade das opiniões de época, ou em suas vicissitudes.

mo, com o objetivo de provar que há entre os dois mais vínculos profundos do que sonha nossa habitual historiografia”.

A partir da evidência de que o modernismo conta com um autor – Oswald – e um crítico – Alcântara Machado – a análise passa a iluminar o lugar do criador de *Pathé Baby*, “cuja exata contribuição está ainda por se levantar”. E será mesmo do exame da produção crítica do nosso modernista, “apocalíptico” e “profeta de uma nova era estética”, que Decio conclui tratar-se, não de um crítico no sentido profissional da palavra, apreciando peças e espetáculos segundo padrões estéticos, mas de alguém que escreve artigos doutrinários semelhantes “à pregação naturalista de um Zola em 1870 ou à campanha empreendida por Bernard Shaw, em fins do século XIX, a favor do ibsenismo”.

Comprometido até a medula com o projeto nacionalista do modernismo, Alcântara Machado atacava os pilares básicos da cultura oficial brasileira, propondo “trancos” para reorientar o teatro, integrando-o ao momento universal (6) e ao que seria próprio do Brasil, isto é, segundo ele, a velha comicidade farsesca. “O riso popular, subindo do circo e da revista, foi a chave para uma interpretação genuinamente brasileira de textos brasileiros, servindo ainda, de passagem, para a reavaliação de clássicos franceses e espanhóis.”

A análise minuciosa a que Decio submete os textos de Alcântara Machado, mostrando-os em relação com o teatro que se fez depois e examinando suas limitações, se faz justiça à sua importância ao compará-los a um verdadeiro *Prefácio de Cromwell* de nosso modernismo, aponta sua paradoxal inanidade, pois que, se alguém os leu, não tiveram a menor repercussão no teatro. Essa intensa pregação teórica caiu no vazio. E quando de fato se iniciou a renovação teatral, entre 1940 e 1950, “esta se fez sem plano de conjunto, por avanços e recuos, por iniciativas às vezes antagônicas, quase todas de caráter individual”.

Por seu turno, o reencontro do teatro de Oswald de Andrade com os anos 60 é analisado a partir da conjuntura política, no

plano nacional e internacional, que “puxou” o radicalismo estético e tirou do limbo a peça de nosso modernista. (Decio estende suas considerações até a redescoberta de Mário de Andrade no final dos anos 70, através do *Macunaíma* levado à cena por Antunes Filho.)

Talvez possamos identificar o ponto nervoso dessa revisão histórica e crítica do teatro brasileiro, da qual só citei dois momentos, em sua qualidade de desfoque ou desencontro: entre intenção e realização, entre talento, disciplina e sensibilidade histórico-estética (confira-se o extraordinário estudo sobre Procópio Ferreira) ou entre ilusão e senso de realidade nas análises conjunturais. Essas duas últimas parcelas estão expostas de forma sutil, ligeiramente irônicas, nas análises das vicissitudes do pensamento de esquerda no Brasil, menos levado à prática do que alimentado de literatura, afinal sua forma mais comum apesar da inflamação retórica. Ou, como diria Decio, “esse espírito de subversão apenas verbal...”.

Convido o leitor a perseguir esse fio subterrâneo ao correr dos nove ensaios, e que reponta aqui e ali. Seja observando o “abc do marxismo, explicado pelo Método Berlitz, de perguntas e respostas” de *Deus lhe Pague*, ou os pendores esquerdistas de Procópio, que afinal não durariam muito. (Diga-se de passagem que a preocupação de Decio enquanto crítico atuante não era fiscalizar ideologicamente Procópio e, sim, incitá-lo a retomar seu lugar em nosso teatro quando o grande ator começou a ser atirado para a periferia teatral; assim deve ser lida a crítica a *Essa Noite Choveu Prata* e não conforme a entendeu Miroel Silveira, numa página de resto completamente equivocada (7), mas que rima com sua auto-avaliação em prefácio do próprio livro, como “um dos agentes decisivos para o surgimento do moderno teatro brasileiro”, às vezes com posição “evolucionária e realista, como Mao em relação à velha China...” – assim mesmo!)

Se continuamos a acompanhar o mesmo fio, surpreendemos o trio Tarsila-Oswald-Pagu às vésperas da crise, em 1929, brilhando nos salões elegantes da Barão de Limeira.

6 Tarefa levada a cabo, em que pese a acusação de “teatro burguês” pelo TBC, que aliás encenou *A Semente*, de Guarnieri. Na época a censura só foi contornada graças à interferência e diplomacia de Decio de Almeida Prado e Sábato Magaldi (cf. *Viver de Teatro, uma Biografia de Flávio Rangel*, de José Rubens Siqueira, Secretaria do Estado da Cultura de SP/Nova Alexandria, 1995). Aliás, todo teatro a que assistimos aqui e ali é burguês, criticando ou não a burguesia, tomando ou não partido de classe. Quanto ao teatro popular, confirmam-se textos de Marlyse Meyer, principalmente alguns contidos em *Caminhos do Imaginário no Brasil* (Edusp, 1993).

7 Em *A Outra Crítica*. São Paulo, Símbolo, 1976.

“Pouquíssimo tempo depois, os três, já desligados, mas obedecendo individualmente ao mesmo imperioso mandato histórico, inscreviam-se artística e humanamente na contestação comunista. Tarsila adotava a ‘pintura social’. Pagu escrevia sob pseudônimo um romance proletário. E Oswald, na capa interna do *Serafim*, renegava a totalidade de sua obra publicada até aquela data, 1933”.

Se damos um salto aos anos 60, observamos da mesma forma uma certa incorporação do marxismo, segundo a letra e a música da época. Em suma, segundo penso, a sugestão de Decio é a de que, assim como a fortuna teatral, a formação do intelectual de esquerda no Brasil é também cheia de buracos e sujeita a modismos, o que não significa desqualificar esse pensamento, mas, desculpem-me a reiteração, repensá-lo. Seus equívocos, talvez ingenuidades, não devem ser culpa de ninguém, mas das próprias contingências em que nos formamos enquanto nação (8).

Decio não se exime dos enganos e lá o surpreendemos assistindo a *Deus lhe Pague* “vibrando de entusiasmo”, acrescentando-se a seu prazer “um arripiozinho a mais – o da subversão sem perigo, efetuada somente por meio do pensamento”.

Aqui chegamos ao último ponto que comentarei de *Peças, Pessoas, Personagens*, e que é justamente seu caráter de impureza, entre ensaio, depoimento de percurso intelectual, registro de época, construção ficcional, efetivamente realizada na tragédia de *A Censura Revisitada*. Esse traço já o havia registrado Antonio Arnoni Prado em ‘O Teatro de Decio de Almeida Prado’ (9), observando que o *click* da máquina de Fredi Kleeman “modelou a fisionomia de uma geração”, retratando antes personagens que pessoas. Incluindo-se também entre as primeiras, Decio abre o intervalo necessário para examinar-se ou acompanhar os próprios passos com a relativa isenção permitida pela distância e com um mínimo de adesão. Assim o flagramos em seus equívocos, ilusões ou acertos, tomamos conhecimento de seu percurso intelectual na esfera do teatro, da importância, admitida com simplicidade, de

sua geração, participamos de sua surpresa com a própria juventude (aqui o tempo é circular) ao folhear o álbum de Fredi Kleeman: “Como era jovem o nosso teatro por volta de 1950! Que belos rostos adolescentes tinham tantos dos meus amigos e companheiros de viagem de então!”.

Por isso *Peças, Pessoas, Personagens* também se revela como um livro de formação, podendo ser alinhado ao lado de *Recortes*, de Antonio Candido que “sem ser autobiográfico”, segundo Nelson Ascher (10), “delineia com traços fortes seu percurso intelectual”. São ambos “livros soltos”, recheados de lembranças, não a serviço da sentimentalidade, mas com a intenção do testemunho, a homenagem aos companheiros, o respeito em relação aos traços da cultura nacional, mesmo se desajeitados. Como são livros reveladores ou desmistificadores, não podem ser neutros, no sentido de manter afastada de si a subjetividade. Pois não é verdade que, intrínseco ao real, o discurso é parte da subjetivação da objetividade (11)?

Passo a palavra a Yan Michalski no livro póstumo *Ziembinski e o Teatro Brasileiro* (12) ao observar ser impossível escrever sobre seu personagem, “autêntico eixo da evolução do teatro brasileiro” sem escrever ao mesmo tempo sobre a história da crítica teatral brasileira do período. Acrescenta ser indispensável “ressaltar mais uma vez o papel desempenhado por Decio de Almeida Prado – tão revolucionário em sua contribuição para a crítica quanto foi o papel desempenhado por Ziembinski na sua contribuição para o palco”.

Não tenho dúvida que a razão desse reconhecimento repousa no compromisso de Decio de Almeida Prado com a cultura viva.

Peter Brook observa em *The Empty Space* (13) que a diferença entre vida e morte, tão clara no homem, é um tanto obscura em outros campos. Quanto ao teatro, ele o define como uma arte autodestrutiva, sempre “escrita no vento”. O espectador morto, ou o crítico morto, ou o dramaturgo morto não podem respirar o ar rarefeito dessa efemeridade e apenas querem ver confirmadas no palco as próprias teorias.

É fácil concluir que Decio de Almeida Prado jogou no time oposto.

8 Eis uma ingenuidade realmente ingênua, hoje difícil de entender, mas que vale a pena lembrar: Tempo: depois do golpe de 64; Lugar: Teatro Opinião, Copacabana; Hora: saída do espetáculo; Todos (inclusive eu) contritos e suspirantes: “o golpe não vai poder resistir depois deste espetáculo” (pano rápido).

9 Publicado em *Novos Estudos Cebrap*, 38, março de 1994.

10 *Folha de S. Paulo*, 31 de maio de 1992.

11 A formulação é de Chico de Oliveira em *O Elo Perdido Classe e Identidade de Classe*, São Paulo, Brasiliense, 1987.

12 Hucitec/Ministério da Cultura/Funarte, 1995. Edição final do texto de Fernando Peixoto, com a colaboração de Johana Albuquerque.

13 Londres, McGibbon & Klee, 1968.