

ções, seu esquematismo, sua superficialidade, o livro de John J. Johnson tem interesse e deve ser lido por quem deseja conhecer as idéias que sobre os nossos militares sustenta certa corrente atual do pensamento nos Estados Unidos da América do Norte. — *Nícia Villela Luz.*

ALMEIDA PRADO, Décio de — *Teatro em Progresso. Crítica Teatral (1955-1964).* São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1964, 314 pp.

Coleções de texto de teatro ou sobre teatro, como as elaboradas pela Livraria Agir Editôra, pela Buriti ou Brasiliense, merecem o mais sincero apoio de nossa parte, porque vêm — não enriquecer, mas, propriamente, criar a literatura especializada no gênero. Neste sentido, que as primeiras palavras desta apresentação sejam de louvor à Livraria Martins, pela publicação de *TEATRO EM PROGRESSO*, de Décio de Almeida Prado. Não podemos evitar, porém, uma restrição de ordem puramente gráfica. Esta é uma obra de alto nível intelectual: uma revisão cuidadosa se impunha, portanto, pois a origem jornalística é uma explicação compreensível mas não justifica o descuido no que se refere à acentuação.

Lendo-se as páginas introdutórias de *TEATRO EM PROGRESSO*, pode-se ter a falsa idéia de que a edição é desprezenciosa, resumindo-se numa simples coletânea de ensaios críticos, publicados originalmente no *Jornal O ESTADO DE SÃO PAULO*, e, como tal, mais ou menos limitados no tempo. No entanto, a própria explicação do título abre perspectivas mais amplas, se bem que não indiquem, de todo, o verdadeiro alcance da obra. Inspirado em livro de James Joyce — *WORK IN PROGRESS*, o título sugere a evolução que vem sofrendo o teatro brasileiro desde suas origens. Sem realizar-se ainda plenamente em seus objetivos, pode-se sentir, ao longo destes nove anos, o progresso alcançado não só pelos atôres, mas, sobretudo, pelos encenadores e dramaturgos brasileiros.

Através de *TEATRO EM PROGRESSO*, acompanhamos o nascimento das casas de espetáculo, a formação das companhias nacionais, e o papel de importância fundamental que exerceu, e ainda exerce, a Escola de Arte Dramática, desde a sua criação.

Pelos estudos, percebemos que, se o teatro brasileiro nasceu com a representação de autores estrangeiros, pouco a pouco as traduções foram cedendo lugar às peças nacionais — constatação auspiciosa, não por um patriotismo infantil, mas porque revela o talento teatral autêntico, resultante de um natural amadurecimento e do bom aproveitamento daquele estágio preparatório. Assim também devemos compreender o papel das temporadas de companhias estrangeiras no Brasil, a função de um diretor como Ziembinski ou Adolfo Celi, por exemplo, e, mais recentemente, a ida de valores nacionais para estágios na Europa ou Estados Unidos. Esse acúmulo de experiência, haurida em fontes estrangeiras, permite-nos, inclusive, maior preparo para a interpretação adequada das peças importadas.

As primeiras críticas do Autor têm, portanto, a função de incentivar nossos novos elementos, atribuindo à E.A.D. e ao Teatro Brasileiro de Comédia papel relevante. Assim, por exemplo, a primeira tentativa de se representar Shakespeare no teatro paulista é valorizada na justa medida, pois o Crítico considera que o importante, neste momento, é que a encenação seja trabalhada com honestidade, talento e dedicação.

Do ponto de vista do método de exposição, as críticas não poderiam ser mais eficientes. Iniciando com a análise minuciosa do texto e sua conseqüente interpretação pessoal e juízo crítico, o Autor procura, a seguir, encontrar o tratamento adequado da peça, no espetáculo montado pelo diretor. Sente-se, então, a importância e a responsabilidade do encenador, pois sobre ele recai a árdua tarefa de alcançar o verdadeiro sentido da peça, como texto literário, para, num segundo momento, encontrar os meios expressivos, em linguagem teatral, dessa intenção mais íntima, e sugerir aos atôres o caminho de cada representação. A partir da análise psicológica das personagens, feita pelo Crítico, o leitor compreende porque um ator encarna eficientemente ou não o papel que lhe coube. Uma interpretação discutível do texto arruína o trabalho de meses e meses de toda a companhia, pois a melhor boa vontade e a dedicação mais empenhada não resgatam o falseamento do tema da obra.

Por outro lado, percebe-se que sobre essas bases essenciais repousa um trabalho de equipe, que deve ser harmonioso para alcançar seus objetivos: atôres (e o Autor não é menos exigente com as figuras secundárias que com os primeiros nomes da companhia), cenógrafo, figurinista e, nestes últimos anos, criadores das músicas que se entrosam, cada vez mais, em nossos espetáculos, contribuem todos para o sucesso ou malôgro de uma encenação. As palavras do Autor sintetizam o exposto: "É uma regra de teatro, supomos, que num espetáculo feliz, baseado numa interpretação exata do texto, todos os elementos parecem-se acordar misteriosamente entre si." (p. 25)

Uma advertência, porém, é feita aos atôres: se o alto nível de um espetáculo, alcançado nas primeiras representações, é resultado de uma maturação de semanas e semanas, êle só poderá ser mantido, durante toda a temporada, à custa do mesmo processo: o ensaio exaustivo, para evitar resultados desastrosos (como a queda brusca de bilheteria, por exemplo). Conclui-se, portanto, que o trabalho de equipe não termina na noite de estréia.

Como se vê, êste tipo de crítica destina-se, primeiramente, ao próprio elenco teatral — é uma orientação segura, baseada em sólidos conceitos teóricos — estéticos e filosóficos, e secundada por uma sensibilidade penetrante. Assim compreende o Autor sua função de crítico: quando louva, é entusiasta e animador, sem, contudo, deixar de apontar os pequenos senões, inevitáveis em qualquer atividade humana; mas quando censura, sabe distinguir o que é resultado de falhas do dramaturgo (encenações malogram, muitas vezes, porque a peça não tem pêso suficiente; ainda assim a responsabilidade é do diretor que não soube escolher), do encenador ou dos atôres, mal orientados ou inexperientes, mas de talento inequívoco, daquilo que resulta de má fé ou simples ausência de vocação artística. Neste caso, então, é impiedoso, em sua linguagem irônica, mordaz, muitas vezes maliciosa, combatendo a falta de sinceridade, o sensacionalismo, o comercialismo.

Êste trabalho de orientação do pessoal de teatro, no decorrer dos anos, revela seus frutos: sente-se que tal dramaturgo firmou-se em seus processos técnicos e expressivos, ou aprofundou-se no tratamento de determinados temas; acompanha-se a real evolução de um diretor ou de um ator, inseguro a princípio, convincente e realizado tempos depois (cf. Néilson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Ariano Suassuna; Antônio Abujamra, Antunes Filho, Flávio Rangel).

Ainda mais. O Crítico oferece sugestões, não só quanto à interpretação ou montagem, mas também no sentido de animar um diretor, que considera apto à

encenação de determinado tipo de peça, a empenhar-se no trabalho. Em 1962, a propósito de "inspiradíssima encenação" de Antunes Filho (YERMA, de García Lorca), o Autor prevê a possibilidade de montar-se, "em dia não remoto, uma comédia de Shakespeare." (p. 241) Três anos depois, tais prognósticos se verificam plenamente: o mesmo diretor, com êxito inegável, leva a térmo a representação felicíssima da MEGERA DOMADA!

Em segundo lugar, a crítica arguta de Décio de Almeida Prado é endereçada ao leitor comum. Publicados em jornais, os estudos visam à sua orientação, auxiliando-o na compreensão dos espetáculos. Ao mesmo tempo, incentiva a ida ao teatro, procurando criar no público — um espectador em potencial — o gosto pelas representações, e o discernimento necessário que o habilite à seleção de bons programas.

Se esta finalidade, perfeitamente lograda, aliás, é válida sobretudo pela publicação oportuna da crítica no momento das montagens, por outro lado, a obra transcende êsses limites, interessando, também, o estudioso do assunto. Apesar de analisar esta ou aquela peça, as críticas, forçosamente, têm que fundamentar-se em conceitos teóricos, que justifiquem o elogio ou a censura. O Autor expõe, portanto, embora indiretamente, seu pensamento crítico.

Sente-se, em primeiro lugar, que a peça teatral, até o momento de sua montagem, ainda não existe como tal, pois o texto escrito, contrariamente ao que ocorre com o romance, apenas deixa entrever a complexidade da obra, que só se realiza, plenamente, como *espetáculo* (do qual faz parte o trinômio texto-ator-público).

A discussão sobre a finalidade da peça de teatro é outro elemento que se desprende das críticas, motivada, sobretudo, pela "reação nacionalista", que acentuou a inclinação política para a esquerda de textos e encenações (Brecht!).

Embora nem sempre a opinião política do Autor coincida com a da peça encenada, êle a respeita e aceita, se o espetáculo se realiza como obra de arte, coerente em seus elementos constitutivos. Porém, se o ímpeto político distorce ou desvirtua o sentido de uma peça (o próprio texto ou a encenação podem falsear os fatos), o juízo é inapelável. Muitos diretores, possuídos do que o Autor chama de "insensibilidade histórica" (p. 216), determinam o fracasso de uma encenação, porque querem ver, em determinados textos estrangeiros, críticas sociais e políticas aplicáveis à situação do Brasil, sem perceber que a atualidade da peça é devida, não a circunstâncias históricas, que mudaram, mas a "alguma coisa mais vasta e universal, menos presa às contingências políticas." (p. 216)

E' que muitos encenadores, preocupados com o testemunho, teóricamente convencidos da necessidade de delatar uma situação insustentável, muitas vezes têm medo de confessar que a representação de uma boa peça — não comprometida politicamente, é válida pelo simples fato de funcionar teatralmente. Desejando aplacar a consciência, contentam-se com uma situação de compromisso entre o lado estético e o político. Solução, evidentemente, insustentável. O Autor aconselha a tais diretores que selecionem peças relacionadas com os problemas que os preocupam, porque "o primeiro dever de lealdade do encenador é sempre para com o autor e para com a peça"... (p. 199)

O livro nos revela ainda uma conceituação segura quanto aos meios de expressão do teatro, sobretudo o moderno, formulados a partir de determinado momento no Brasil, sob a influência direta de Brecht (não só nossos autores, mas os encenadores também traem em seus trabalhos a marca do criador alemão).

Para quem não leu as críticas diretamente no Jornal, *TEATRO EM PROGRESSO* é uma descoberta encantadora; para quem já teve a oportunidade de conhecer os estudos que o compõem, sua leitura é um prazer renovado. Quantas vezes me surpreendi — e a meus companheiros — pelas risadas deliciosas que o livro suscita. Nesses momentos, esquecia-me que preparava um trabalho, empolgada pela leitura e contagiada pelo entusiasmo do Autor diante de um bom espetáculo. É que o estilo de Décio de Almeida Prado é vivo, colorido, cheio de imagens pitorescas, mas ao mesmo tempo elegante e discreto. A verdade é que suas palavras são maleáveis, e recriam no leitor a emoção que o espetáculo deve ter despertado no público.

A crítica de *PLUFT, O FANTASMINHA*, de Maria Clara Machado, por exemplo, se impregna do espírito da peça: suas qualidades são leveza, graciosidade, humor, resultantes da sensibilidade — não apenas crítica, mas criadora do Autor: "Era uma vez um fantasma chamado Pluft, que tinha medo de gente (às vezes desconfiava que gente nem existia)." (p. 26)

Outras críticas, ao contrário, se revelam maliciosas, contaminadas do tom do espetáculo: "Que o título acima (*A DAMA DAS CAMÉLIAS*) não induza nenhum conspícuo leitor a erro: exceto pelo fato incontestável de ambas usarem camélias e nenhuma das duas ser propriamente uma dama, não há qualquer semelhança entre a Margarida Gauthier de Dumas Filho e a personagem criada por Dercy Gonçalves." (p. 37)

Concluindo, podemos dizer que *TEATRO EM PROGRESSO*, publicação aparentemente desprezível, pois é a coletânea de oitenta e três críticas de peças representadas em São Paulo, durante os últimos nove anos, revela ao leitor mais atento seu verdadeiro alcance. Recomenda-se, portanto, sua leitura integral, pois só assim delinea-se o fio do pensamento que lhe dá unidade, e sentido mais profundo à carreira do Crítico, empenhado numa tarefa complexa, mas atraente. Através de *TEATRO EM PROGRESSO*, rastreamos a evolução do teatro brasileiro: o movimento das casas de espetáculo, que firmam uma reputação de acordo com as peças encenadas; a continuidade das representações, de autores estrangeiros ou nacionais, encetadas por valores nossos, representações essas que podemos confrontar com as de companhias estrangeiras, em suas temporadas no Teatro Municipal (nem sempre, é bom que se diga, levamos a pior...); o evidente amadurecimento de nossos dramaturgos, que, embora muitas vezes sejam influenciados por outros artistas, libertam-se dessa influência, para criar, com peças de sentido universal, algo realmente brasileiro, condizente com nosso temperamento e tradição. — Neusa Pinsard Caccese

CASTELLO, José Aderaldo — *A Literatura Brasileira — Manifestações da Era Colonial*. 2.<sup>a</sup> ed. rev. e aum., São Paulo, Editora Cultrix, 1965, 255 pp.

Graças ao êxito alcançado pela 1.<sup>a</sup> edição, rapidamente esgotada, o que bastaria por si para explicar a aceitação da obra, sai agora a 2.<sup>a</sup> edição ampliada e bastante melhorada de *A Literatura Brasileira* de J. A. C., elaborada, com critério e seriedade. Não se trata propriamente de uma história da literatura, mas antes de um ensaio feito com perspectiva de justiça para mostrar as origens da Literatura Brasileira e sua evolução através de certas constantes, continuadas e enriquecidas com os tempos. Com visão clara do problema e de suas interrelações, consegue demonstrar que a Era Colonial se constituiu numa