

Assombro e Encanto: Personalidades extraordinárias nas críticas teatrais de Decio de Almeida Prado

KELLY PEDROZA SANTOS*

Este *paper* tem como objetivo analisar o problema das personalidades extraordinárias na crítica teatral de Decio de Almeida Prado, preocupação presente em diferentes momentos de seu percurso crítico e que se relaciona diretamente com o projeto estético que Prado defendia para o moderno teatro brasileiro.

Decio de Almeida Prado (1917-2000) foi um dos mais importantes críticos teatrais brasileiros e uma das figuras centrais do processo de modernização teatral no Brasil. Seu legado abrange tanto a dimensão da crítica teatral, como do ensino universitário e da pesquisa sobre história do teatro brasileiro. Sua produção escrita abarca desde as origens da atividade teatral no Brasil, sua consolidação, até sua modernização e diversificação, enfatizando o trabalho dos dramaturgos, encenadores, intérpretes e a análise dos espetáculos (MAGALDI, 1997, p. 83). No entanto, o desenvolvimento destes temas na produção de Decio não obedeceu a esta sequência: sua escrita se ocupa, primeiramente, do tempo presente e, somente num momento posterior, Decio volta suas preocupações para a história do teatro brasileiro e sua fase pré-modernização. Por um lado, este movimento poderia ser compreendido como um simples desdobramento do fato de que seu período de atividade como crítico (na qual deve dar conta do presente teatral) é anterior ao momento em que irá publicar importantes obras de cunho histórico. Mas o que percebemos, por outro lado, é que o distanciamento de Decio do passado teatral brasileiro em sua fase de crítico não se explica somente por este caminho, mas refere-se a uma compreensão peculiar do processo de modernização que, como veremos, pressupunha uma ruptura com o passado.

Isso se deve ao fato de que a produção teatral hegemônica no Brasil até as décadas de 1920 e 1930 é tratada durante boa parte da fase de crítico sempre em negativo, como sintoma do atraso de nossa cena teatral e, em diferentes momentos, nem é considerada por Decio como teatro. Não há nas crônicas, durante um longo período, o reconhecimento de uma tradição teatral brasileira; era preciso que os instrumentos modernizadores fossem incorporados ao “nada teatral” em que nosso país se encontrava. Esta perspectiva que caracteriza o Brasil a partir

* Doutora em Sociologia pelo IESP-UERJ.

da carência, da falta, do atraso, é um tema recorrente no pensamento social brasileiro. Podemos nos remeter, por exemplo, a Luiz Werneck Viana (1999) que, ao analisar de que maneira a produção acadêmica brasileira mobiliza as teorias de Max Weber, afirma que sua associação com o que denomina de perspectiva do *atraso* leve à percepção da necessidade de uma *ruptura* para a efetiva instauração de uma condição moderna no país (VIANA, 1999, p. 34).

Para Decio de Almeida Prado não é possível estabelecer uma conexão entre tradição teatral nacional e modernização da cena; suas referências se apresentam em outra base, qual seja, o teatro moderno francês. Esta referência se dava através do trabalho de duas figuras: o estudioso e crítico teatral Jacques Copeau e o ator Louis Jouvet.

De forma sintética, Copeau, em seu manifesto de 1913 intitulado “Uma Tentativa de Renovação Dramática”, criticava a comercialização e a vulgarização em que se encontrava o teatro francês, com a conseqüente perda de qualidade artística e desprezo pelo texto literário. Propõe então uma drástica ruptura com o teatro estabelecido e lança um programa que contempla a inauguração de um teatro, a escolha cuidadosa do repertório (envolvendo clássicos e autores contemporâneos, de garantida qualidade literária), uma escola de formação de atores, um novo tipo de ator – onde se valoriza a sua educação estética e o seu preparo físico, através da ginástica, da mímica e da dança.

Entendendo essa referência central para Decio de Almeida Prado, tornam-se mais claras as premissas de seu programa estético apresentadas por ele nos primeiros escritos: a defesa da utilização das convenções teatrais; a primazia do texto em relação aos outros elementos que compõem o fazer teatral; a defesa da importância do trabalho dos diretores – responsáveis por garantir a unidade do espetáculo – e, ao mesmo tempo, a necessidade de apontar um limite à sua atividade criativa; o combate às práticas do “velho” teatro ou do teatro comercial, e; a discussão sobre o trabalho dos atores.

Consideramos importante seguir este referencial porque, durante a leitura de suas críticas publicadas entre 1941 e 1955¹, observa-se que os textos de Decio são de uma enorme coerência. As premissas estéticas apresentam-se de maneira clara nos textos, chegando mesmo a caracterizar uma rigidez no trato das peças. Decio consolida seu programa estético e, com isso, deixa antever suas preferências, posiciona-se diante de quem faz diferente e traz à tona um conjunto de discussões importantes sobre o teatro brasileiro. Este eixo programático comporta

¹ Publicadas na revista *Clima* e no jornal *O Estado de São Paulo*, estas últimas selecionadas por Decio e reunidas em PRADO (2001[1956]).

a construção de um certo argumento para a modernização, que identifica a modernização teatral brasileira como um processo apartado das experiências teatrais do passado, o que Decio denomina de “velho teatro”.

A análise dos textos de Decio sobre o moderno teatro brasileiro demonstra as contradições presentes entre o modelo de modernização defendido pelo crítico e sua aplicação em nosso ambiente cultural, justificadas em sua escrita pela fragilidade da dramaturgia nacional, pela concorrência entre as premissas da vanguarda moderna francesa e tendências modernas variadas – como o expressionismo e, depois, o teatro épico – e pela sobrevivência do “velho teatro”. Este último, avaliado de forma amalgamada em termos de repertório, atores e público.

No caso deste trabalho, iremos nos deter nas análises de Decio sobre importantes personalidades teatrais, e como estas expressam o contexto de modernização teatral e suas disputas.

A crítica negativa de Decio de Almeida Prado ao “velho” teatro é enunciada incisivamente em diversos textos. Elegemos, aqui, como ponto de partida o comentário sobre a peça *Falta um Zero nesta História*, da Companhia Nacional Jaime Costa, em montagem de 1952. Logo no início de seu texto, Decio lança uma questão: “que elemento misterioso é esse que nos permite distinguir, com tanta facilidade, o velho do novo teatro no Brasil?” (PRADO, 2001[1956], p. 172). O crítico apresenta sua resposta na seguinte explicação:

A diferença, parece-nos, está essencialmente na maneira de conceber o teatro como espetáculo. Para os mais novos, crescidos dentro da disciplina imposta pelos encenadores estrangeiros, uma peça de teatro é um mecanismo em que cada personagem representa uma determinada função. A graça provém não deste ou daquele elemento funcionando separadamente, a seu bel-prazer, mas do modo perfeito com que todos eles se entrosam uns nos outros. A personagem, para começar, tem certa coerência, certa fisionomia especial e inconfundível. Daí a necessidade de estudá-la como se estuda um problema de psicologia, a obrigação de partir sempre do zero em relação a cada novo desempenho. Depois essas figuras unem-se para formar um todo homogêneo, lógico, onde não existe o acaso ou a improvisação. Tudo foi previsto pelo autor para alcançar o máximo resultado (PRADO, 2001[1956], p. 173).

Neste sentido, para Decio, o problema do “velho teatro” passa centralmente pelo entendimento sobre o trabalho do ator. Isso se justifica pelo fato de alguns grandes atores de nossa cena teatral serem as expressões mais visíveis do teatro comercial. Se pensarmos que a função do encenador inexistente neste tipo de teatro, a principal atividade que emerge como

expressão objetiva, palpável, do “velho teatro”, é a do ator. De fato, o primeiro ator era a principal estrela de uma companhia (geralmente dava nome a ela – Jaime Costa, Procópio Ferreira) e apresentava uma posição privilegiada e de poder dentro da cena teatral tradicional. Decio continua sua análise sobre a interpretação:

Ora, para os nossos antigos atores, nada disto tem muito sentido. Cada qual procura ser engraçado da maneira que lhe é mais fácil e espontânea, não importando se as suas invenções pessoais mantêm ou não a unidade da personagem ou da peça. Jaime Costa é sempre Jaime Costa como Procópio é sempre Procópio. [...] Assim se explica, por exemplo, o uso do ‘caco’, posto em geral dentro da peça da forma mais absurda. O arbitrário é mesmo uma das características mais fortes do nosso velho teatro (PRADO, 2001[1956], p. 173).

O teatro comandado pelos grandes atores viveu seu apogeu nas décadas de 1920 e 1930. A crítica de Decio a Jaime Costa data de 1952. É legítimo supor que o teatro tradicional também tenha se adaptado ao novo contexto de uma cena teatral em que convivem o “velho” e o “novo” teatro. Por isso, cabe atentarmos para o cerne da crítica de Decio neste momento. Se por um lado, neste texto, o crítico explica a concepção moderna de teatro, por outro lado, quando se trata de analisar o “velho” teatro e suas limitações, Decio concentra-se numa característica que considera altamente problemática e que persiste ao longo dos anos: o desrespeito ao texto teatral, ocasionado não necessariamente pela ausência de direção, mas por uma indevida atitude criativa que os primeiros atores exerciam.

O “caco”² representaria, sob esta perspectiva, a expressão de criação dos grandes atores em sua forma perniciososa. Arbitrário em relação ao texto, o “caco”, entendido como “invenção pessoal”, está associado à personalidade dos grandes atores. Dessa forma, independentemente de qual texto representem, os primeiros atores seriam sempre os mesmos. A crítica de Decio revela que o “caco” sobrevive ao passar dos anos porque é a expressão de um *ethos* teatral que acompanha os grandes intérpretes do “velho teatro”. Por isso, pouco importa se a peça faz sucesso, ou leva o público a rir; ela continua sendo a expressão do “velho teatro”, que pouco inova em técnica e muito deseduca o público.³ O “caco” expressaria a força de um estilo de representação: fascina as plateias, transita entre o imponderável, o riso... Não poderia ser

² Os “cacos” são “as falas e deixas improvisadas na hora do espetáculo que nada tinham a ver com o texto original encenado” (PONTES, 2010, p. 33).

³ Quando Decio comenta *Essa Mulher é Minha*, de Raimundo Magalhães Jr., em 1952, afirma que a peça “é Procópio – Procópio, todo Procópio e somente Procópio”. Definição pejorativa, claro, apesar de o crítico reconhecer que “São Paulo andava saudoso de Procópio, essa é que é a verdade” (PRADO, 2001[1956], p. 80).

encarado apenas como uma anedota pertencente ao vasto mundo das vaidades artísticas; seria necessário ao teatro moderno combatê-lo seriamente enquanto prática.

A condenação do uso do “caco” é exemplar na medida em que evidencia como Decio, em diversos momentos, irá entender o ator como uma figura que precisa ser domada, controlada, cabendo ao diretor (uma função presente no teatro moderno) realizar esta tarefa.

Em *Apresentação...*, a análise do trabalho de três atrizes pode ser útil para pensarmos a importância dos intérpretes e a maneira pela qual sua atividade mobilizava o crítico, seja pelo assombro, seja pelo encantamento: Alda Garrido, Dercy Gonçalves e Cacilda Becker.

Em 1952, Decio publica uma crônica sobre Alda Garrido. A crítica faz brevíssima referência ao texto, indicando apenas tratar-se de uma comédia francesa datada. A tônica de sua análise é o trabalho da atriz. Logo no início, o crítico relata brevemente sua trajetória no teatro de revista, a passagem pela chanchada e o significado, para ele, da montagem analisada: “*Mme. Sans Gêne* representa uma tentativa para tornar Alda Garrido artisticamente digna e respeitável, como qualquer outra atriz. Ora, é possível desejar tudo a Alda Garrido, menos que se torne artisticamente respeitável e digna” (PRADO, 2001[1956], p. 351). A dureza dos termos utilizados por Decio tem como objetivo comprovar sua tese de que Alda Garrido não é uma atriz. Segundo o crítico, “atriz é alguém que se especializa em não ser nunca duas vezes a mesma pessoa. Alda Garrido não tem nada disso: os seus recursos de técnica teatral, de caracterização psicológica, são dos mais precários” (PRADO, 2001[1956], p. 351). Se Alda Garrido possui alguma virtude, ela está em sua “personalidade genuinamente cômica” (PRADO, 2001[1956], p. 351). Porém, esta característica estaria totalmente fora da perspectiva de trabalho do teatro moderno. Neste sentido, Decio propõe uma saída para que Alda Garrido conseguisse “preservar sua originalidade artística”. O autor explica como isso seria possível:

Todos deveriam conspirar não para constrangê-la, não para reduzi-la à medida comum, não para inibi-la sob falsos pretextos artísticos, mas, ao contrário, para libertá-la, para facilitar ao máximo a plena expansão da sua maneira de ser, único modo de ajudá-la a realizar algo de autenticamente seu. O ideal, no caso, seria encontrar um autor e um diretor que a compreendessem a fundo, escrevendo e dirigindo-a tendo em vista as peculiaridades do seu temperamento de atriz, temperamento constituído por uma parte de vulgaridade popular e três partes de extravagância pura e simples (PRADO, 2001[1956], p. 352).

Em 1954, a crítica negativa de Decio se volta contra outra atriz: Dercy Gonçalves. Os termos de Decio se mantêm na análise da peça *Uma certa viúva*, e o crítico ironicamente intitula sua crônica de “Uma certa Dercy”. O crítico é enfático ao afirmar que o trabalho realizado por

Dercy, assim como vimos em Alda Garrido, não poderia ser comparado ao trabalho de interpretação fundamentado numa perspectiva moderna, pois seria de outra natureza. O crítico salienta sobre este ponto:

Dercy, por exemplo, ainda não se desprende da revista – e para o seu bem não deverá se desprender nunca. No dia em que aprender a representar como as outras, normalmente, estará liquidada. Passando para a comédia, continua uma atriz engraçada, às vezes engraçadíssima, mas tudo o que há nela de bom pertence ao imprevisto, ao impremeditado, ao extemporâneo – não a peça (PRADO, 2001[1956], p. 353-354).

A leitura associada destas passagens permite-nos compreender o desenvolvimento de um argumento. O fato de Decio enfatizar que Alda e Dercy precisam permanecer na revista, na chanchada, com uma direção e um texto que lhes permitam exercer plenamente toda sua comicidade, demonstra que elas ameaçam o teatro moderno ao cruzar as fronteiras entre o “velho” e o “novo” teatro: zombam de seus critérios, subvertem suas hierarquias, anarquizam o palco. São um perigo para o teatro moderno, nem tanto por não possuírem a técnica moderna, mas porque ousaram estar fora do seu lugar. Decio afirma sobre Dercy: “Todo o espetáculo é uma luta desigual entre a intérprete e o texto, em que este faz triste figura. A peça procura resistir, aqui e ali, discretamente. Mas a atriz destrói todos os efeitos, dramáticos ou cômicos [...] e não poderia fazer por menos, se quisesse subsistir” (PRADO, 2001[1956], p. 354).

E, no limite, o risco que atrizes como Alda Garrido e Dercy Gonçalves representam é que elas, no fundo, seriam capazes de “abrasileirar” nosso teatro moderno. Ainda referindo-se a Dercy Gonçalves, o crítico conclui:

Dos destroços da peça e da direção, surge alguma coisa que tem tanto de britânico quanto o Grande Otelo de bailarina russa: uma graça brasileiríssima, que nos vem, em primeira mão, do circo, da bufonaria das ruas, e que frequentemente nos surpreende pela comicidade, pela espontaneidade e autenticidade da invenção popular, se não pelo espírito (PRADO, 2001[1956], p. 354).

Em meio a uma avaliação tão rígida, vê-se que a “graça brasileiríssima”, composta de “comicidade”, “espontaneidade” e “autenticidade” surpreende o próprio crítico. Essa tensão Decio não resolve; se ele não nega que é por vezes tomado por esse “espírito”, não o reconhece com algo positivo, não o apresenta ao leitor em seus próprios termos. A nossa “graça brasileiríssima” é definida aqui em comparação ao “novo” teatro, moderno; vista na perspectiva da negação, é entendida muito mais como destruição – do texto literário, da direção, da unidade

da montagem – do que criação. Esta avaliação de Decio sobre o teatro popular acaba por resvalar a própria discussão sobre identidade nacional. Vale destacar, sob este aspecto, a única crítica presente no livro sobre Procópio Ferreira, escrita em 1952 na análise da peça *Essa mulher é minha*, de Raimundo Magalhães Jr.:

Para quem já o conhece de velho, não há propriamente novidade: o seu repertório de graças é sempre o mesmo. Mas para quem nunca o viu, que deslumbramento não devem ser aquelas inflexões em que o tom propositadamente hipócrita da voz desmente a compunção das palavras, aquele revirar de olhos que ao mesmo tempo finge esconder e denuncia tanta incontida malícia, aquele jogo de cadeiras, de ombros, dois ou três passos de uma improvisada dança que é igualmente um negaceio de corpo e uma ameaça de capoeira, enfim todas as inconfundíveis peculiaridades desse ator que é um epítome vivo e palpitante da nossa malandragem popular – traço certamente menor, mas não desprezível da nossa índole nacional (PRADO, 2001[1956], p. 80).

Mais uma vez, o texto de Decio concentra-se na força da personalidade do ator. Vale ressaltar que suas críticas sobre as atuações de Procópio Ferreira, Jaime Costa, Alda Garrido e Dercy Gonçalves apontam para a existência de características muito semelhantes compartilhadas pelos artistas. Mas, em nenhum momento, Decio se propõe a pensar estas semelhanças como sendo o indício da existência de uma “escola de interpretação”, em sentido informal, presente no país, com origem em diferentes “tradições do cômico, como o circo e outras fontes populares” (PEREIRA, 1998, p. 34). Quando a crítica de Decio confere a estes atores algo para além do talento nato ou de sua personalidade especial, quando reconhece a presença de um elemento externo ao indivíduo, este elemento é a malandragem, a expressão de uma índole nacional problemática.

Como se contrapor a essa força, a essa vivacidade brasileira? O teatro moderno no Brasil seria capaz de criar, sob os pressupostos europeus que o referenciavam, uma figura tão potente como as de Procópio Ferreira, Jaime Costa, Alda Garrido e Dercy Gonçalves? A resposta contundente, Decio de Almeida Prado formula em 1950, em diferentes comentários sobre as atuações de Cacilda Becker. O trabalho da atriz se apresenta no livro *Apresentação...*, ao lado da figura de Ziembinski, como um paradigma para o teatro moderno nacional.

No caso de Cacilda Becker, sua atuação em duas peças, no ano de 1950, dão conta de mapear o encantamento de Decio com seu trabalho. No mês de janeiro, estreava *Entre Quatro Paredes*, texto de Jean-Paul Sartre e montagem do TBC, sob direção de Adolfo Celi. Decio enfatiza em sua crítica que Cacilda Becker possui a marca fundamental que deve caracterizar o

trabalho do ator moderno: tornar-se sempre outro, submetendo, assim, sua personalidade à personagem teatral. O crítico destaca:

Para Cacilda Becker, também o drama de Sartre constituía uma árdua prova: Cacilda não tem nem o físico nem o tipo de voz ideal para o papel de Inês. Não poderia, portanto, impor-se pela mera presença, por essa afinidade entre a personagem e a atriz, entre a criatura de ficção e a criatura de carne e osso, que significa muitas vezes metade do êxito. Representar, entretanto, é superar com o espírito tais dificuldades, é forçar vitoriosamente os limites da própria personalidade. Não é de surpreender, pois, que ela nos tenha dado o desempenho mais seguro da peça, extraordinário como firmeza e homogeneidade, progredindo dramaticamente do primeiro ao último minuto (PRADO, 2001[1956], p. 247).

Mas o comentário mais expressivo de Decio sobre o trabalho de Cacilda Becker é a crítica a *Pega-Fogo*, peça que compunha o programa do Teatro da Segunda-Feira, dirigida por Ziembinski. A interpretação de Cacilda Becker para o menino Pega-Fogo faz Decio subverter o que ele chama de “hierarquia natural do teatro” (PRADO, 2001[1956], p. 262), não só colocando o comentário sobre a atuação de Cacilda antes da análise do texto, como dando-lhe grande relevância. Esta inversão não acontece de modo algum por um demérito do texto de Jules Renard, mas sim pelo arrebatamento que a atuação de Cacilda causou no crítico:

*A grande triunfadora da segunda peça – e da noite – foi Cacilda Becker. A todos tinha parecido que a Alma Winemiller de *O Anjo da Pedra* havia marcado o ponto mais alto de sua carreira e que, pelo menos tão cedo, não seria possível ir mais longe. Poil de Carotte – *Pega-Fogo* na tradução de Nonnemberg – veio mostrar como estávamos equivocados ao admitir limites para Cacilda (PRADO, 2001[1956], p. 262).*

Neste ponto, Decio está não somente destacando as qualidades de Cacilda, mas também buscando o fundamento delas. O que a singulariza, de acordo com o crítico, não é seu talento nato, é algo a mais, é o seu esforço. Cacilda Becker pode ser pensada como paradigma do ator moderno, na medida em que soma às aptidões pessoais o trabalho árduo: a atriz é extraordinária justamente porque abafa sua personalidade, submete-se, desaparece, com o intuito de fazer emergir o texto, o teatro. Há um trabalho para chegar a um resultado. Diferentemente do que Decio descreve sobre os grandes atores do “velho teatro”, que possuem vasto talento, autenticidade e comicidade incríveis, características pessoais que não se afetavam pelo fazer teatral.

Nas análises de Decio sobre o trabalho de Jaime Costa, Alda Garrido, Dercy Gonçalves e Cacilda Becker observa-se a continuidade de um argumento de fundo. Em primeiro lugar,

percebemos que nos textos sobre estes atores, Decio mobiliza a discussão sobre a personalidade. No caso dos atores representantes do modelo do “velho teatro”, eles estariam associados a uma personalidade indomável, que não se subjugaria ao texto e às orientações da direção. Nosso ponto é que Decio, ao analisar o trabalho dos intérpretes brasileiros, recorre a um expediente que demonstra afinidade com o ideal de Bildung, entendido como o processo de aperfeiçoamento individual que é possível através do contato e da incorporação de elementos externos e objetivos à subjetividade individual.⁴

No plano de análise mais amplo dos processos de modernização do teatro brasileiro (e tomando como referência a fase de 1941-1955), entendemos que as posições defendidas por Decio caminham em sentido contrário ao proposto pela ideia de Bildung, na medida em que o crítico propõe uma ruptura com o passado teatral e imediata incorporação de elementos externos para a efetiva modernização de nosso teatro. Mas no plano dos indivíduos e das subjetividades que atuam na modernização, Decio considera possível que nossos atores, por exemplo, aperfeiçoem sua dimensão subjetiva em contato com as técnicas e os instrumentos modernos que chegam até nós pelas mãos dos estrangeiros. Esta perspectiva é capaz de elucidar, por exemplo, a posição de Decio sobre os atores do “velho teatro”. A grande personalidade destas figuras não seria o principal problema; Cacilda Becker, considerada por Decio a maior atriz moderna, era dona de uma personalidade igualmente marcante. A ruptura de Decio com os grandes atores do “velho teatro” se dá pelo fato destes se recusarem ao aperfeiçoamento individual através do contato e, principalmente, da interpenetração entre as dimensões subjetiva e objetiva do teatro. A ênfase da análise sobre o “velho teatro” recai em seus grandes atores, justamente porque eles são o elemento que, dotado de subjetividade, seria capaz de transformação. Mas como a prática dos grandes atores do “velho teatro” indica uma recusa a efetivar esse aperfeiçoamento, estes se tornaram o alvo das críticas mais duras de Decio.

O exemplo contrário ao de Jaime, Procópio, Dercy e Alda, é o de Cacilda. A descrição que Decio faz do trabalho da atriz demonstra que ela assume uma postura de “cultivo”, em sentido simmeliano, de sua arte, que pode ser observada ao longo do tempo. A atriz, neste sentido, completou o movimento da “cultura”, unindo seus polos objetivo e subjetivo e, portanto, incorporando em si o objeto e tornando-se um sujeito mais rico, no sentido de uma

⁴ Sobre a tradição romântica alemã, ver DUARTE (2005). Sobre a noção de “cultivo”, ver SIMMEL (1971) e WAIZBORT (2006). Sobre a influência do ideal de Bildung no movimento modernista brasileiro, especificamente na música, ver NAVES (1998).

subjetividade enriquecida (WAIZBORT, 2006, p. 119). Além de se movimentar no sentido do aperfeiçoamento pessoal, Cacilda ainda se torna exemplo notável de “cultivo de si”, na medida em que consegue preservar suas particularidades diante da intervenção de elementos externos (NAVES, 1998, p. 57). E, por fim, todo o “cultivo” empreendido pela atriz ganha mais um crivo de legitimidade por se subjugar aos preceitos da modernização teatral, o que confere uma força notável ao seu aperfeiçoamento individual no contexto da modernização do teatro brasileiro.⁵

Se, de um lado, Cacilda surge no texto de Decio como paradigma da interpretação moderna, a outra figura fundamental na análise de Decio é Ziembinski. Mas a relação de Decio com o trabalho de Ziembinski traz à tona um conjunto de temas que problematizam o processo de modernização de nosso teatro. Ao se colocar diante da obra de Ziembinski, Decio busca solucionar uma complexa equação: se render ao trabalho de criação dele, ou, continuar seguro em seus referenciais estéticos. O contraste entre a admiração e a ponderação acerca de sua postura de diretor apresenta-se desde os textos sobre a primeira montagem de *Vestido de noiva*, em 1943. Mas em 1951 Decio publica um texto dirigido especificamente ao diretor, no qual pontua diversas questões sobre Ziembinski tanto na perspectiva *objetiva*, de sua atuação na cena teatral brasileira, quanto numa perspectiva *subjetiva*, da sua personalidade inserida nesta cena teatral.

Ziembinski é apresentado por Decio como o homem experiente de teatro que conduziu e efetivou a modernização teatral que tanto se desejava no Brasil. Neste sentido, se coube aos jovens e a seus grupos amadores o impulso de reformar o teatro, coube a Ziembinski conduzir os jovens à revolução. Sua atuação em *Os Comediantes*, por exemplo, foi decisiva, fundamental.

O reconhecimento da experiência de Ziembinski por parte de Decio não é fortuito, mas está a serviço da construção de seu argumento sobre o diretor, na medida em que Decio irá qualificar esta experiência. Para isso, o crítico mobiliza a noção de movimento pendular da história. Afirma que o período de formação de Ziembinski, as décadas de 1920 e 1930, foi justamente aquele no qual ocorreu “o surto” da ascensão do diretor. Esta fase é considerada o auge da ideia de que “a representação deveria girar não em redor do ator, como se julgara

⁵ Esta discussão nos remete às premissas do trabalho do ator para Stanislávski, encenador que pensou a relação entre técnica teatral e emoção na perspectiva de um trabalho de criação de personagens no plano psicológico. Viver um papel, no sentido que Stanislávski dá ao termo, associava-se a um trabalho de pesquisa e investigação do ator capaz de desencadear processos internos, subconscientes, e de adaptá-los “à vida espiritual e física” do personagem (Stanislávski, 2010, p. 42-43).

durante séculos, mas em volta de uma personalidade toda-poderosa e até então desconhecida: o encenador” (PRADO, 2001[1956], p. 348). Decio está associando o trabalho de Ziembinski a uma tradição teatral já superada na Europa, associada à fase de “deslumbramento” (termo utilizado por Decio) com o trabalho de direção. No entanto, após essa fase, segundo ele, “o encenador voltaria novamente às suas funções mais humildes de simples intérprete do autor, de simples servidor do texto” (PRADO, 2001[1956], p. 348).

Podemos, a partir desta crítica, aprofundar duas dimensões sutis da análise de Decio. Em primeiro lugar, a formação de Ziembinski estaria fundamentada, equivocadamente, num entendimento muito preciso do trabalho do diretor, no qual seria permitido a ele alcançar e até ultrapassar o dramaturgo em termos de criação artística. Portanto, sua formação/experiência no teatro moderno é louvável, mas teria um defeito congênito, que Decio considerava dos mais problemáticos. Esta seria uma crítica mais evidente ao diretor. Em segundo lugar, se a formação profissional de Ziembinski caracterizava-se por esta falha de origem, consequentemente, suas experiências anteriores à chegada ao Brasil também se constituíram sob esta marca. Mas as bases da formação teatral de Ziembinski não aparecem nesta crônica; os pressupostos teóricos do diretor não dão o tom da análise de Decio. O que define a especificidade do trabalho do diretor é, novamente, a sua personalidade ou “o seu espírito e temperamento”. A crônica é pontuada por elogios que transitam sempre nesta dimensão, caracterizando Ziembinski por suas características psicológicas:

Ziembinski é homem que faz teatro, representando e dirigindo, quatorze, quinze horas por dia, e só pára, porque sente necessidade de conversar sobre teatro as sete ou oito horas restantes. [...] Ziembinski não ensaia: habita a peça que deve dirigir, convive na maior intimidade com cada personagem [...] (PRADO, 2001[1956], p. 349).

Desta forma, o crítico questiona o que considera a excessiva interferência do diretor nos textos que montou: “Ziembinski não interpreta somente. Cria também. Daí tanto as grandes qualidades como os seus defeitos, oriundos sempre da riqueza e não da indigência, do excesso e não da falta” (PRADO, 2001[1956], p. 349). Mas aqui há um dado relativamente novo no posicionamento de Decio sobre Ziembinski, ao considerar que a atitude criadora do diretor possui qualidades também. Se para Decio é possível ver algum aspecto positivo na postura de Ziembinski, não se trata de subitamente concordar com uma inversão na hierarquia dos elementos teatrais, subjugando o texto ao espetáculo. Parece-nos que, nesse caso, Ziembinski estaria autorizado a criar em cima do texto não porque isto é considerado bom, mas sim porque

se faz necessário. O problema volta-se para a dramaturgia nacional. Considerando que nossos autores ainda precisavam percorrer um longo caminho que os permitissem alcançar o nível internacional das grandes dramaturgias modernas, Decio considera de certa forma positiva a intervenção de Ziembinski, pois ele refinaria aspectos problemáticos dos textos, o que, em algumas situações, seria importante.

Nossa dramaturgia, ainda tão frágil, estaria autorizada a experimentar e necessitaria, aos olhos do crítico, de recursos heterodoxos para se desenvolver. Não se trata de afirmar que Decio abandonou suas premissas estéticas e a defesa do que chamamos de “teatro literário”, mas de constatar que, pela evidente imaturidade da dramaturgia nacional, seu próprio programa estético – e o que ele entendia como modernidade teatral – encontrava limites objetivos de realização.

Em relação à avaliação do trabalho de Ziembinski, pensado em termos da relação do diretor com a cena teatral da época, Decio avalia que o diretor controla plenamente os instrumentos de modernização, tão caros ao nosso desenvolvimento teatral. Como vimos, o argumento de Decio nesta fase afirma a fundação de nosso teatro moderno de maneira dissociada do passado teatral. Ou seja, foi a partir do contato com estas técnicas modernas, com a dimensão *objetiva* do teatro moderno (do qual Ziembinski é exemplo) que viabilizou-se nosso teatro moderno. Um caminho contrário ao proposto, por exemplo, por Mário de Andrade que trabalhava na perspectiva do aprimoramento da tradição.⁶

Dessa forma, Ziembinski pode ser lido como a figura que colocou nosso teatro em contato com os instrumentos/técnicas modernos, ainda que não representasse a tendência estética defendida pelo crítico. O movimento de aprimoramento de nosso teatro, portanto, se daria, nas críticas de Decio, de fora para dentro: não se trataria aqui de aperfeiçoar a tradição – por ele negada –, mas sim de incorporar os instrumentos de modernização para que estes mesmos sejam os fundadores de nosso teatro moderno.

Mas se nas críticas de Decio, Ziembinski é o exemplo da importância que a dimensão objetiva apresenta para a modernização, há também um segundo nível de análise sobre o diretor.

⁶ Mário, sobre esse ponto, é taxativo: “Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo” (ANDRADE, 1972, s/p). É a partir do acesso a essa tradição que se torna possível a criação de uma arte nacional elevada. Por outro lado, Mário, em seu texto, não vê o nacional como uma categoria fixa, imutável, argumentando contra os defensores de que a única música intrinsecamente nacional seria a ameríndia: “Se fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é grecoebraico, a polifonia que é nórdica, anglo-saxônica flamenga e o diabo” (ANDRADE, 1972, s/p). Desta forma, se não deve haver a recusa pura e simples de elementos e procedimentos estrangeiros, pois estes possuem fundamental importância no processo de modernização, a introdução destes elementos não pode ser feita sem crítica: “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele” (ANDRADE, 1972, s/p).

O crítico tece um conjunto de considerações sobre o trabalho de Ziembinski por uma perspectiva *interior*, privilegiando, assim, uma dimensão subjetiva. E, neste caso, o diretor perde o *status* de figura exemplar para nossa modernização.

A questão que se coloca é a seguinte: ainda que Ziembinski seja um grande conhecedor das técnicas teatrais, sua personalidade extraordinária seria um problema para o nosso processo de modernização, pois, por sua causa, o diretor não se submeteria a um programa de modernização teatral. Nesta perspectiva, há uma aproximação entre a maneira pela qual Decio avalia Ziembinski e as considerações de Mário de Andrade sobre Villa-Lobos. É possível aqui uma interlocução entre Decio e a visão de Mário de Andrade sobre o artista individualista, de extraordinária personalidade, que não se submete a um projeto nacional (ANDRADE, 1972). Não podemos perder de vista que o que Decio toma como referência para o projeto de modernização teatral é a vanguarda moderna francesa. O fato de Ziembinski não se filiar estritamente a esta tendência, seria explicado, primeiramente, por sua vinculação a uma tradição teatral expressionista entendida, pelo crítico, como falha de origem na formação do diretor. Somada a isso, tem-se em Ziembinski a figura do homem de grande personalidade, na qual vigora um “excesso de imaginação criadora” (NAVES, 1998, p. 62).

A posição de Mário de Andrade em relação a Villa-Lobos e sua personalidade apresenta um grau de complexidade que cabe esmiuçar aqui. Por um lado, em linhas gerais, Mário afirma que toda arte individualista, no contexto por ele caracterizado como “fase primitiva, fase de construção” são prejudiciais a esse processo. São “pedregulho na botina”, e devem ser repudiados sem hesitação: “Si a gente principia matutando sobre o valor intrínseco do pedregulho e o conceito filosófico de justiça, a pedra fica no sapato e a gente manqueja”. No caso de Villa-Lobos, entretanto, seu grande reconhecimento faz com que ele seja peça fundamental na nacionalização da música de concerto, e não se possa prescindir dele, muito embora ele trilhe caminhos diferentes dos propostos por Mário. Assim, o que este afirma é que o sucesso de Villa-Lobos na Europa é “mais individual que nacional”, “sem valor normativo”, e no qual o exotismo ocupa um lugar central. Mas Mário de Andrade adverte: “Ninguém não imagine que estou diminuindo o valor de Vila-Lobos não. Pelo contrário: quero aumentá-lo” (ANDRADE, 1972, s/p).

O recorte proposto para este texto recupera as análises de Decio de Almeida Prado sobre grandes figuras da nossa história do teatro e deixa antever, por fim, a figura do crítico. Decio assumiu em sua trajetória um enorme compromisso: primeiramente, com a modernização



teatral brasileira e, neste aspecto, com um programa específico, no qual atuou com grande engajamento, tanto no âmbito da crítica, quanto na formação de uma geração de profissionais do teatro. É o vigor e a persistência da defesa deste programa estético que nos fazem pensar Decio de Almeida Prado como um *crítico doutrinário*. Em segundo lugar, o compromisso com uma crítica capaz de, ao mesmo tempo, incentivar e estar à altura do teatro moderno brasileiro, o que se refletirá em sua dedicação analítica e na arte de *dizer bem*.

Todas estas possibilidades somente reafirmam a complexidade do trabalho de Decio de Almeida Prado, em todas as suas modalidades, e a sua relevância para a cena teatral brasileira. É capaz de nos revelar, portanto, que Decio de Almeida Prado, antes de crítico, professor ou historiador, foi, fundamentalmente, uma extraordinária *personalidade*.

Referências

- AGUIAR, Flávio. “A pura chama: estudo sobre autor, texto e personagem na obra de Decio de Almeida Prado”. In: FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (Org.). *Decio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: Edusp, 1997.
- ANDRADE, Mario. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Ed., 1972, p. 7-73.
- ARANTES, Lilian Almeida de Paula. “Panorama do teatro francês no século XX”. In: MORTARA, Marcella (Coord.). *Teatro francês do século XX*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1970.
- ARÊAS, Vilma. “A crítica viva de Decio de Almeida Prado”. *Revista USP*, São Paulo (30): 308-312, junho/agosto 1996.
- ASSIS, Machado de. “Instinto de nacionalidade”. In: ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959.
- _____. “O ideal do crítico”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice*. Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- COPEAU, Jacques. *Apelos*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DUARTE, Luiz Fernando Dias. “Formação e ensino na antropologia social: os dilemas da universalização romântica”. In: GROSSI, Miriam Pillar; TASSINARI, Antonella;



- RIAL, Carmen (Org.). *Ensino de Antropologia no Brasil: formação, práticas disciplinares e além fronteiras*. Blumenau: Nova Letra, 2006.
- _____. (Dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*, São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.
- FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (Org.). *Decio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: Edusp, 1997.
- GUINSBURG, J. “O exercício do pensamento teatral”. In: PRADO, Decio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Coord.) *Dicionário do teatro brasileiro: Temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/ SESC-SP, 2006.
- JOUVET, Louis. “Notas sobre o edifício dramático”. In: REDONDO JÚNIOR (Org. e Trad.). *O teatro e a sua estética*. v. 2. Lisboa: Arcádia, [1963?].
- _____. *Réflexions du comédien*. Rio de Janeiro: Americ Edit, 1941.
- _____. *O comediante desencarnado*. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2014.
- MAGALDI, Sábado. “Consciência privilegiada do teatro”. In: PRADO, Decio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MICELI, Sérgio (Org.). *História das Ciências Sociais no Brasil*. v. 1. São Paulo: Vértice; IDESP, 1989.
- MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec/Ministério da Cultura – Funarte, 1995.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva: 1999.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.
- PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole*. São Paulo: Edusp, 2011.
- _____. *Destinos mistos: Os críticos do Grupo Clima em São Paulo – 1940-1968*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- PRADO, Decio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Martins, 1956.

- _____. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. Depoimento. In: BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice*. Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- ROUBINE, Jean-Jaques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SIMMEL, Georg. “Subjective culture”. In: *On individuality and social forms*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1971.
- _____. “El concepto y la tragédia de la cultura”. In: *Sobre la aventura*. Ensayos de estética. Barcelona: Ediciones Península, 2002.
- _____. “As grandes cidades e a vida do espírito”. *Mana*. v. 11, n. 2. Rio de Janeiro, out. 2005[1903].
- STANISLÁVISKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- VIANA, Luiz Werneck. “Weber e a interpretação do Brasil”. *Novos estudos*. n. 53. mar. 1999. São Paulo: CEBRAP, 1999. p. 33-47.
- WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Ed. 34, 2000.